

*Deuxième partie :*  
*Résister, témoigner*



## Trois femmes puissantes

**L**ES RENDRE INVISIBLES, les faire taire, leur couper les ailes, les proscrire, les excommunier et plus radicalement les éliminer, ainsi pourrait-on résumer très schématiquement ce qu'endurèrent, ce que subirent trois femmes rebelles, que j'ai surnommées « Trois femmes puissantes » en empruntant à Marie Ndaye le titre du roman qui lui valut le Prix Goncourt en 2009.

Qui sont-elles ? Une franco péruvienne, Flora Tristan, deux péruviennes, Clorinda Matto de Turner et María Elena Moyano. Flora Tristan Flora est née en 1803 de mère française de père péruvien, contemporaine de Georges Sand, auteur d'un premier ouvrage écrit en français *Pérégrinations d'une paria* où elle raconte le voyage qu'elle fait au Pérou (1833-1834) dans l'espoir obtenir sa part d'héritage, en tant que nièce du très riche don Pio de Tristan, le récit sera publié en France en 1837 ; ce document d'autodéfense et de légitimisation identitaire, sera la matrice de ce qu'elle deviendra: une militante des droits de la femme, la Femme Messie, la paria, une militante dévouée à la cause de la classe ouvrière ; elle publie en effet *l'Union ouvrière* en 1843 cinq ans avant la parution du Manifeste du Parti Communiste de Karl Marx en 1848. Elle mourra en 1844 épuisée par le tour de France qu'elle entreprend pour aller à la rencontre des classes laborieuses. Clorinda Matto de Turner naît à Cuzco au Pérou en 1852 ; considérée comme le premier écrivain pré indigéniste, elle publie en 1889 *Aves sin nido*, roman certes larmoyant, mais dans le Pérou néo colonial du XIX<sup>e</sup>, il correspond à sa manière dans le domaine de la fiction, parallèlement au travail d'un González Prada, à une première prise de conscience de la situation d'injustice dans laquelle vit la majorité de la population, c'est-à-dire les Indiens. Malgré l'hostilité déclenchée par ses prises de positions diverses, elle sera toujours très active, écrivain, journaliste, editrice, voyageuse jusqu'à la fin de ses jours. Elle meurt à Buenos Aires en 1909. Le Pérou qui l'avait bannie, rapatriera sa dépouille en 1924. Elle sera finalement enterrée en 2010 dans sa ville natale, Cuzco. Enfin je terminerai

en évoquant le destin d'une autre femme, María Elena Moyano, née à Lima en 1958, d'une famille modeste, engagée dans les luttes sociales, elle s'impose comme militante féministe ; adjointe au maire de Villa El Salvador, elle meurt en 1992 assassinée par Sentier Lumineux.

Ces trois femmes vont lutter contre les stéréotypes, les préjugés, contre l'injustice. Pour ce faire, elles devront décupler leurs forces jusqu'au péril de leur vie, parfois.

Mais rappelons d'abord qu'une femme se définit avant tout par le statut qu'elle occupe dans ce que Flora appelle « l'organisation sociale », son identité de personne, dépend de son état juridique, du code civil, demoiselle, célibataire, mariée, mère de famille ou veuve, autant d'obstacles à contourner ; car pour passer à l'action, on entre forcément en dissidence avec les institutions d'une société encore très conformiste, quand on est une femme au XIX<sup>e</sup> siècle ; et d'ors et déjà on peut voir bien des points communs entre Flora (la fausse célibataire) et Clorinda (la veuve) ; une sorte de célibat retrouvé ou feint ouvrirait la voie de la liberté, tout en étant aussi l'assurance de problèmes pécuniaires à gérer.

En effet Flora cache son identité pour entreprendre le long voyage vers le Pérou, elle se fait passer pour une demoiselle, (alors qu'elle est mariée et mère de deux enfants) ; le but premier de son voyage est avant tout d'ordre purement matériel : une femme sans mari (elle est séparée de son époux) ne peut subvenir à ses besoins à moins d'avoir des rentes. Clorinda est plus chanceuse, fille d'*hacendados*, elle reçoit une bonne éducation et épouse en 1871 un Anglais, José Turner qui fait le commerce de la laine pour une maison d'exportation ; dès son arrivée à Lima, en 1877 elle commence à se faire connaître et reconnaître dans les salons littéraires que tient le cercle des femmes éclairées de l'époque<sup>1</sup>, en publiant un drame, des articles de journaux, mais signe identitaire symbolique, elle prend un pseudonyme. C'est une modalité banale: pensons aux Colette, Georges Sand ; le pseudonyme protège, il protège surtout l'époux, mais il expose aussi, car il excite la curiosité. Clorinda Grimanesa publiera d'abord des articles sous le nom de Carlota Dimont acronyme de Clorinda Matto. Mais dès son ouvrage *Tradiciones cuzqueñas* publié en 1884, elle retrouve son nom de jeune fille et d'épouse aussi, peut-être en hommage au défunt mari disparu en 1881 ; cependant Mato s'écrira avec deux T, plus quechua, semble-t-il ; on pourrait gloser longtemps sur ce patronyme qui révèle les contradictions inhérentes à cette Clorinda, épouse d'un Anglais, chrétienne et positiviste à la fois, qui

---

<sup>1</sup> Cf. Francesca Denegri, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Flora Tristan/IEP, Lima, 1996. De nombreuses femmes « illustrées » qui fréquentent le salon de Juana Manuela Gorriti sont veuves comme Mercedes Cabello de Carbonera, Teresa González, Amalia Puga. La guerre du Pacifique (1879-1883) a créé une nouvelle classe de femmes éduquées, obligées de subvenir à leurs besoins en travaillant. Ce sera le cas aussi de Clorinda, veuve à 23 ans et qui doit gérer les dettes laissées par son mari.

parle quechua et défend les Indiens, dans une sorte de « féminisme chrétien<sup>2</sup>. »

Flora ne garde que le patronyme de son père plus prestigieux que le patronyme français de sa mère et ne prend en aucun cas le nom de l'époux honni, Chazal. Dans *Pérégrinations d'une paria*, elle apparaît parfois sous le diminutif de Florita, traitement affectueux que lui donneraient – dit-elle – toute autobiographie étant une réécriture de soi – son oncle ou ses cousines, comme si elle voulait se persuader qu'elle avait trouvé ainsi une légitimité que l'on lui niait, une vraie famille, riche et noble. Flora et Clorinda sont donc deux femmes en rupture de ban, car en situation de désobéissance vis à vis de l'ordre moral et social de l'époque ; au XX<sup>e</sup> siècle la situation est différente pour María Elena, militante mariée, mère de deux enfants. Jeune fille marginalisée par l'appartenance à une classe sociale modeste – la mère séparée de son mari, tentera l'aventure de l'occupation du bidonville Villa el Salvador – bataillera pour s'affirmer comme leader féministe dans un monde machiste<sup>3</sup> car culturellement et socialement, comme le dirait Flora « L'homme le plus opprimé peut opprimer un être qui est sa femme. Elle est le prolétaire du prolétaire même<sup>4</sup>. » Ces trois femmes sont des femmes engagées dans la société de leur temps, elles combattent l'injustice sociale, ce qui déclenchera des réactions d'hostilité à leur égard voire plus.

### **Femmes rebelles : Pourquoi et contre qui ?**

Mais d'où vient cette rébellion ? Ne naît-elle pas d'un sentiment d'insatisfaction liée à l'histoire intime et personnelle de chacune, laquelle sublimée par l'écriture ou la lutte politique se transformera en un véritable engagement vers les autres ? Flora perd son père très jeune. S'en suit une vie matériellement difficile où la mariage est un pis aller financier ; mais humiliée par un mari violent dont elle tente de se séparer, elle retombe dans la précarité. Il faut aller chercher au Pérou, le pays de son père, près de son oncle, la reconnaissance qui la sortirait de l'ornière. Le voyage est une fuite et c'est aussi là toute l'ambiguïté d'un récit très romantique, récit de voyage très euro-centriste, mais qui prépare déjà les futures réflexions de la Paria, en particulier sur le sort des femmes. La découverte du Pérou, la déception que constitue le fait que son oncle ne la reconnaît pas comme héritière à part entière, forgera sans doute cette nouvelle personnalité ;

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 187, «Hacia un feminismo cristiano».

<sup>3</sup> Cf. le chapitre intitulé «Cambiar los paradigmas» in Sara Beatriz Guardia, *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia*, Lima, Minerva, 1985. Même si au Pérou le féminisme apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est seulement dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'apparaîtront des mouvements féministes qui de façon radicale tenteront de remettre en question l'ordre patriarcal si bien installé.

<sup>4</sup> Cf. Flora Tristan, *L'Union ouvrière*, chapitre III « Pourquoi je mentionne les femmes », 1843.

l'expérience du voyage sera donc décisive. Le récit qu'elle fait de ce jeune pays indépendant depuis un peu plus de dix ans seulement, est le récit d'une femme qui a l'expérience toute récente des Trois Glorieuses en France, de la Révolution de 1830 qui a chassé Charles X et qui aspire à plus de démocratie et de liberté. Elle porte donc un regard sévère sur le Pérou ; elle est choquée par une société encore bien coloniale, l'esclavage la révolte, comme la révolte le rôle toujours prépondérant de l'église dont elle fustige les processions et autres cérémonies qui ne sont que des mascarades burlesques qui abêtissent le peuple ; elle souligne la corruption des politiciens, la couardise des hommes. Elle est scandalisée par les courses de taureaux si appréciées. Mais ce récit de voyage est un récit apologétique, qui fonctionne comme un miroir d'elle même ; elle sera tout particulièrement sensible à la situation des femmes dans une sorte d'empathie, reconnaissant dans le sort misérable des femmes péruviennes un peu le sien : « Ce n'est donc pas sur moi personnellement que j'ai voulu attirer l'attention, mais bien sur toutes les femmes qui se trouvent dans la même position, et dont le nombre augmente journellement »<sup>5</sup> ; elle admire l'audace de celle qui s'enfuit du couvent, de celle qui supporte un mari tyrannique, elle prend pour modèle l'intelligente et très politique Mariscala, et conclut que « le premier malheur des femmes vient de l'institution du mariage »<sup>6</sup> qui en fait des êtres dépendants, assujettis, le divorce n'existant pas ; et elle ne peut que constater « la supériorité des femmes dans l'enfance des peuples<sup>7</sup>. » Le récit de voyage dont l'origine serait le journal intime, un journal de bord, publié en 1837 à Paris, sera réélabore, pour devenir le premier petit manifeste personnel affirmant la spécificité de son être de paria, d'entre deux, dont la première caractéristique serait la solitude : « Vers cinq heures on leva l'ancre, tout le monde se retira ; et je restai seule entièrement seule entre deux immensités l'eau et le ciel »<sup>8</sup> telle la dernière phrase d'un récit de voyage infructueux, mais déclencheur d'un destin au service des prolétaires.

Celle qui aurait pu être une courtisane, régner dans les salons grâce à son esprit et à sa beauté, choisira une autre voie, qui en fera une femme scandaleuse, une socialiste utopiste, seule dans un monde masculin, dans le monde ouvrier où comme elle le déplorera, bien peu de femmes seront avec elle, trop radicale avant l'heure.

---

<sup>5</sup> Flora Tristan, *op. cit.*, tome 1, p. 14.

<sup>6</sup> « Les femmes ci pensais-je, sont donc par le mariage, aussi malheureuses qu'en France, elles rencontrent également l'oppression dans ce lien, et l'intelligence dont Dieu les a douées reste inerte et stérile », *op. cit.*, p. 171 Tome 1.

<sup>7</sup> Flora Tristan, *Les pérégrinations d'une paria* (1837) Tome 2, Paris, Indigo & Côté femmes 2000 p. 57.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Si Flora milite pour le divorce, contre l'indissolubilité du mariage, Clorinda militera pour le célibat des prêtres, mais elle sera elle aussi très préoccupée du sort des femmes<sup>9</sup> tout particulièrement de leur instruction et surtout du sort des Indiens, de ceux qu'elle appelle ses frères comme on peut lire dans la préface de *Aves sin nido*. Son maître à penser sera le très radical Manuel González Prada (1848-1918) qui après défaite de 1883 émettra sur le Pérou un diagnostic très féroce ; le Pérou a perdu la guerre car il n'a pas intégré ses masses indiennes ; il vilipende les élites péruviennes. González Prada aura de nombreuses disciples parmi lesquelles Clorinda qui suivra ses préceptes littéraires : faire une littérature de propagande et d'attaque. *Aves sin nido* son premier roman, fait l'effet d'un brûlot car elle prend la défense des plus humbles et attaque ces notables de province, grand propriétaire, gouverneur, sous-préfet et curé corrompu, qui assujettissent et avilissent l'indien ; rien a changé en fait depuis l'Indépendance, sauf le nom de ces notables qui ne s'appellent plus *corregidor*, mais sous-préfet par exemple. Selon une conception de la littérature d'un jeune pays à la recherche de son identité, le roman se doit d'être un outil de propagande et de connaissance et donc pointer les maux du pays. Clorinda milite pour le mariage des prêtres (thème déjà romancé dans le premier roman péruvien en 1848 par Narciso Aréstegui *El padre Horan*), thème qu'elle continuera de développer malgré les anathèmes que l'on lancera sur elle dans son roman *Índole* (1891) où le confessionnal est un véritable lieu de perdition, où le prêtre peu scrupuleux tend une véritable guet-apens à ses paroissiennes. Les curés oublient souvent leur charge ecclésiastique, leur vœu de chasteté, multipliant les enfants illégitimes, soutirant aux Indiens de l'argent pour la moindre messe. Nombreuses sont les femmes au XIX<sup>e</sup> siècle qui prennent la défense des sujets les plus faibles et les plus exploités ; elles vont assurer dans la société un rôle éthique, remettant en question l'esclavage ; on connaît le succès de *La case de l'oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe (1851), citons *Sab*, le roman antiesclavagiste de la cubaine Gertrudis Gómez de Avellaneda (1841) ; il y a donc en effet chez Matto de Turner toute une ambiguïté idéologique ; positiviste, elle, pour qui les curés sont la bête noire, n'est cependant pas antireligieuse ; et c'est aux *criollos* d'éduquer l'Indien, en le « civilisant », en lui imposant le modèle blanc (*Herencia*, 1895) tout en défendant l'idée d'une nation métisse. Ainsi dans *Aves sin nido*, les Marín, couple de blancs éclairés de Cuzco, (sans doute à l'image du couple que Clorinda formait avec son époux anglais), les sauveurs des deux petites indiennes devenues orphelines (« Oiseaux sans nid »), préfèrent à la bière, la *chicha* (bière de maïs). Clorinda est une femme irréductible, engagée pendant la guerre contre le Chili, militant pour l'éducation des femmes, romancière, elle écrira de nombreux romans, elle fonde des journaux, voyage. *Viajes de*

---

<sup>9</sup> Cf. L'un de ses premiers écrits s'intitule *Elementos de literatura según el reglamento de instrucción pública para el uso del bello sexo*, Arequipa, Imprenta La Bolsa, 1884.

*recreo* publié à titre posthume, est le récit du voyage qu'elle réalise en Europe, en 1908 ; le livre est comme une sorte de Baedeker personnel ; on la voit pleine d'enthousiasme et curieuse de découvrir tout ce que Flora a fui ; d'ailleurs on pourrait comparer la dernière phase de son récit à celle de Flora, seule face l'océan ; Clorinda, le 4 décembre 1908 à bord du *Savoia*, le bateau qui la ramène à Buenos Aires, ne voit que « un bleu pur et rieur qui s'interpose entre la grisaille de mes mélancolies et l'éclat de mes souvenirs Amérique ! Terre promise ! Terre de liberté !<sup>10</sup> ? »

### Les conséquences

La société péruvienne du XIX<sup>e</sup> siècle à peine sortie de l'Indépendance ou traumatisée par la défaite de la guerre contre le Chili (1883), se montrera particulièrement intolérantes à l'égard de ces deux femmes qui prennent cause et fait pour les Indiens, les femmes, les ouvriers, soit des catégories sociales potentiellement dangereuses ; elles seront vilipendées, agressées physiquement.

Arequipa sera scandalisée par *Pérégrinations d'une Paria* dont on brûlera des exemplaires ; l'oncle de Flora lui coupera les vivres, ajoutons aussi de retour en France le procès contre son mari, son récit ne jouera pas en sa faveur ; Chazal tentera de la tuer. Clorinda en s'attaquant au curé dans une société péruvienne toujours pleine de tabous, sera excommuniée, son effigie sera brûlée, *Aves sin nido* mis à l'index, Clorinda gêne, on se moque d'elle, de son accent cuzquénien, elle sera l'objet de satires grossières de la part de ses homologues masculins<sup>11</sup> ; partisane de Cáceres militaire populiste et andin, elle se retrouvera du mauvais côté quand en 1895 Nicolás de Piérola renverse Cáceres. On incendiera à Arequipa sa maison d'édition *La Equitativa*. Elle partira en exil, mais loin d'être découragée par tant d'infortunes, elle continuera son œuvre de journaliste, d'éducatrice, d'écrivain. En mourra en exil. On ne reconnaîtra que tardivement le rôle de Clorinda.

Ma grand-mère était une drôle de bonne femme. Elle se nommait Flora Tristan. Proud'hon disait qu'elle avait du génie. N'en sachant rien je me fie à Proud'hon... Elle inventa un tas d'histoires socialistes, entre autres, l'Union ouvrière. Les ouvriers reconnaissants lui firent dans le cimetière de Bordeaux un monument... Il est probable qu'elle ne sut pas faire la

---

<sup>10</sup> «un azul puro y risueño se interpone entre el grisáceo de mis melancolías y el bronceado de mis evocaciones. América! Tierra de promisión, Tierra de Libertad!» Clorinda Matto de Turner, *Viaje de recreo*, Valencia, F. Sempere y Compañía editores, 1908, p. 321.

<sup>11</sup> Signalons que Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) autre femme éclairée, auteur de nombreux romans, qui milite pour l'éducation des femmes, combat la corruption des politiciens, et publie l'essai *La novela moderna*, subira les mêmes humiliations ; elle terminera ses jours dans un asile d'aliénés.



cuisine. Un bas-bleu socialiste, anarchiste. On lui attribue d'accord avec le Père Enfantin le compagnonnage, la fondation d'une certaine religion, etc. Entre la vérité et la fable je ne saurai rien démêler et je vous donne tout cela pour ce que cela vaut.

écrivira Paul Gauguin son petit-fils<sup>12</sup>. Flora sera longtemps bannie, ignorée à dessein au Pérou ; c'est à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle quelle commencera à être reconnue et tout particulièrement grâce à la militante aprise Magda Portal (1900-1989) qui publie en 1945 *Flora Tristan la precursora*, dans une sorte d'empathie tant intellectuelle que personnelle. *Pérégrinations d'une paria* sera traduit en espagnol seulement en 1946. Suivront d'autres essais comme celui de Luis Alberto Sánchez *Una mujer sola contra el mundo Flora Tristan* (1957)<sup>13</sup>, d'autres fictions sur sa vie comme la pièce de Sebastián Salazar Bondy *Flora Tristan* jouée à Lima en 1959<sup>14</sup>.

Aujourd'hui au Pérou et sans doute grâce aussi à la réception que le livre de Flora Tristan trouve dans la France post soixante-huitarde, celle-ci a donné son nom à un centre consacré aux femmes (Centro de la mujer peruana Flora Tristan) créé en 1979 qui défend et rend hommage aux femmes péruviennes.

En 2012 on rendra hommage à la mémoire de María Elena Moyano, (1958-1992) dont le destin est inséparable de l'histoire du bidonville liménien Villa El Salvador. Dès les années quatre vingt quand commence la crise de la *década perdida*, des organisations populaires féminines verront le jour, appuyées d'abord par le maire de gauche Alfonso Barrantes, elles deviendront ensuite autogérées à l'initiative des femmes du bidonville qui imagineront des solutions alternatives, cantines populaires, distribution du verre de lait<sup>15</sup>. Il faut dire que le bidonville Villa El Salvador, construit sur le désert de sable côtier en 1971 qui fait partie maintenant de la Gran Lima, est le symbole de la démocratie participative dès le début de sa création. María Elena a 9 ans quand avec sa mère et ses sept frères, elle va vivre avec des centaines d'autres *pobladores* dans le désert de Pamplona dans des cabanes *d'estera* (jonc tressé selon la technique des cultures préhispaniques), sans eau, ni électricité. Elle aimait rappeler ce que veut dire manger de la soupe de sable. Elle réussira à étudier dans des collèges nationaux ; elle travaille ensuite comme animatrice sociale prenant de plus en plus de responsabilité à Villa el Salvador (cofondatrice du Verre de lait, présidente

---

<sup>12</sup> Cité par Fernando Carvallo, «Flora Tristan. Exil et pérégrinations », *Hermès* n°10, 1991, <http://hdl.handle.net/2042/15399>.

<sup>13</sup> Luis Alberto Sánchez, *Una mujer sola contra el mundo. Flora Tristan*, (1957) Lima, Cofide. ILAS, Fondo Editorial UNMSM, 2004.

<sup>14</sup> Sebastián Salazar Bondy, *Piezas dramáticas*, Lima, Moncloa editores, Tomo II, 1967.

<sup>15</sup> Nicole Fourtané, « Le réalisme populaire au quotidien. Vers l'émergence d'un nouveau modèle de société au Pérou », *América. Les cahiers du CRICCA*, n°25, Paris, PSN, 2000, p.19-27.

de la Federación popular de mujeres de Villa El Salvador (FEPOMUVES), Prix Príncipe de Asturias. Le mouvement terroriste de Sentier Lumineux (à rapprocher idéologiquement des Khmers rouges de Pol Pot) qui depuis 1980 a déclenché la guerre populaire d'abord dans les Andes, commence à étendre son rayon d'action à Lima (il faut affamer la capitale pour la faire tomber), et tout particulièrement dans les bidonvilles liméniens. Il cherche à déstabiliser les organisations associatives « ennemies du peuple » selon lui. Sentier Lumineux ne fait pas de quartier ; une première victime sera Dordiza Díaz du Comité du verre de lait. María Elena Moyano, adjointe au maire décidera de résister, de ne pas se laisser intimider, de ne pas respecter par exemple le « paro armado » (La grève armée) du 14 février 1992. María Elena est menacée depuis longtemps ; elle doit changer de domicile pour dormir, elle a même un garde du corps. Mais Sentier lumineux aura raison d'elle : elle sera abattue le 15 février par deux sentiéristes, puis son corps sera dynamité, car selon un *modus operandi* bien connu de cette guerre interne, que ce soit du côté des forces antisubversives (le charnier, la fosse commune ) ou des forces subversives, il faut éliminer radicalement celui qu'on vient de tuer, lui nier toute identité même *post mortem*, qu'il ne soit plus reconnaissable, qu'il ne reste rien de sa dépouille. Aujourd'hui María Elena Moyano est par sa mort violente considérée comme une sorte de martyre ; *Mère courage* est le titre d'une video qui lui est consacrée.

Mais avant d'être reconnue comme c'est le cas aujourd'hui de Flora, Clorinda, ces femmes rebelles et tout particulièrement celles qui au XIX<sup>e</sup> siècle, affrontent l'ordre moral et social, sont des proscrites, des bannies, des hors la loi. Si l'on utilise les théories postcoloniales, ce sont des subalternes qui paradoxalement ont osé parler. Le mot subalterne et paria étant d'une certaine façon synonyme, car renvoyant à cette catégorie d'êtres discriminés par leur appartenance à un genre, à une classe sociale, à une ethnie, ou pour leur identité sexuelle. Elles sont paratopiques, dans un entre deux glissant, intenable. Leur rébellion est-elle semblable à celle de leurs homologues masculins, lesquels empoignent en général les armes de la violence ? Rappelons qu'au Pérou, les jeunes filles enrôlées par Sentier lumineux trouvaient dans des actions violentes (tuant à l'arme blanche de sang froid les ennemis du peuple sans frémir<sup>16</sup>) le pouvoir et la toute puissance qu'elles n'avaient pas connus dans les rôles que leur vie antérieure leur avait réservés.

Tel n'est pas le cas de Flora, Clorinda ni de María Elena, car elles ont choisi une autre sorte de stratégie où domine résistance d'abord, imagination, invention et courage ; elles ont opté pour la paix alors que tout les menaçait ;

---

<sup>16</sup> Rocío Silva Santisteban, « La participation des femmes dans le conflit interne armé au Pérou durant la période 1980-2000 » Droit et culture, <http://droitculturess.revues.org/2702>

*Trois femmes puissantes*

elles ont en effet combattu avec des mots, des images, des actes et des convictions politiques, la violence, même si un jour celle-ci les a rattrapées.

Trois femmes puissantes donc, car pouvoir et violence ne sont pas synonymes :

Le pouvoir peut toujours être détruit par la violence ; l'ordre le plus efficace est celui que vient appuyer le canon du fusil, qui impose l'obéissance immédiate. Mais il ne peut jamais être la source du pouvoir<sup>17</sup>

**Françoise AUBÈS**

**CRIIA 369- Université de Paris Ouest Nanterre La Défense**

---

<sup>17</sup> Hannah Arendt, « Du mensonge à la violence » cité dans Hélène Frappat, *La violence*, Paris, Flammarion, 2000, p. 155.



## L'écriture comme attribut de la rébellion dans les écrits personnels des « modernes de Madrid »

**L**ES INTELLECTUELLES ESPAGNOLES des années 1920, quand elles ont été étudiées dans leur rapport à l'écriture, l'ont souvent été au regard de leur trajectoire postérieure à la Guerre d'Espagne (1936-1939)<sup>1</sup>. Or, afin de contribuer à cette réflexion collective sur les figures du rebelle, il convient, selon nous, d'aborder cette question en se posant en amont, soit en prenant pour objet d'étude les origines du lien à l'écrit de ces femmes nées au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, issues de milieux aisés et qui se sont distinguées à partir des années 1920 en tant que femmes de lettres. Dans leurs écrits autobiographiques des années 1970-1990, elles se rejoignent en effet autour d'une vision commune de l'écriture comme attribut essentiel d'une rébellion alors engagée contre les conventions sociales et de genre en vigueur dans la société espagnole de leur temps.

La portée revendicative dont elles investissent leur passage à l'acte d'écrire dans un discours produit *a posteriori* invite selon nous à s'interroger sur la figure de rebelle à la plume dont toutes dressent le portrait et qu'elles affirment avoir alors incarnée. Quelles en étaient, selon elles, les caractéristiques ? Contre quelle autorité entendaient-elles réellement se révolter ? Dans la mesure où une période historique déterminée doit être

---

<sup>1</sup> Voir MARTÍNEZ GUTIÉRREZ Josebe, *Las Intelectuales. De la Segunda República al exilio*, Madrid, Centro Asesor de la Mujer. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2002; RODRIGO Antonina, *Mujer y exilio 1939*, Madrid, Compañía Literaria, 1999 ou encore GÓMEZ BLESA Mercedes, *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

interprétée « à la lumière des expériences, du vécu de ses acteurs<sup>2</sup> », en quoi cette figure vient-elle éclairer le contexte dans lequel elle se serait enracinée ? Et, au contraire, ne pouvons-nous pas distinguer dans ce contexte spécifique une série de facteurs ayant favorisé son apparition ?

Afin de répondre à ces questions, nous adopterons une approche comparative et mettrons en regard les trajectoires et les souvenirs de trois membres majeurs de cette tendance : Concha Méndez Cuesta (1898-1986) et ses *Memorias habladas, memorias armadas*<sup>3</sup> (1990), Ernestina de Champourcin (1905-1999) et son autobiographie *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*<sup>4</sup> de 1981 et enfin, Carmen Conde (1907-1996) dont l'autobiographie en deux volumes, *Por el camino, viendo sus orillas*<sup>5</sup>, a été publiée en 1986.

### **La rebelle à la plume : une vision fantasma**

Si nous considérons avec Philippe Lejeune qu'une autobiographie est « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>6</sup> », il est frappant d'observer la place centrale qu'occupe l'écriture dans celles d'Ernestina de Champourcin, Carmen Conde et Concha Méndez Cuesta. Dans leurs souvenirs, l'écriture – que nous entendrons ici dans son acception dynamique, soit comme acte d'écrire – constitue un thème récurrent et particulièrement présent dans les pages consacrées aux années 1920. Or, toutes trois sont nées au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle – entre 1898 et 1907 –, ce qui signifie que, dans leur esprit, cette pratique n'est pas associée à leurs années de formation mais bien à une décennie gouvernée, pour chacune, par un désir de transgression de l'ordre établi et par une soif d'affirmation personnelle.

Pour en prendre la pleine mesure, il convient de replacer leurs trajectoires dans leur contexte, soit une société espagnole articulée selon un modèle patriarcal traditionnel et des conventions de genre profondément

---

<sup>2</sup> « [...] a la luz de las experiencias, de las vivencias de sus actores »: FOLGUERA Pilar, « Voces del feminismo » in *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Vol IV. *Del siglo XX a los umbrales del XXI*, MORANT Isabel, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008, p. 433.

<sup>3</sup> ULACIA ALTOLAGUIRRE Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

<sup>4</sup> CHAMPOURCIN Ernestina de, *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1997 (2<sup>a</sup> edición ampliada).

<sup>5</sup> CONDE Carmen, *Por el camino, viendo sus orillas* (vol 1 & 2), Barcelona, Plaza & Janes Editoriales, 1986.

<sup>6</sup> LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 14.

enracinées<sup>7</sup>. Les femmes issues des milieux aisés voient leur existence conditionnée par un « modèle traditionnel de “féminité” développé tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle sur la base des propositions idéologiques de la bourgeoisie comme classe hégémonique et lié à [...] l'idéal de la “prêtresse du foyer”<sup>8</sup> ». Selon le discours de la domesticité et la division sexuée des tâches, des rôles et des responsabilités, la femme est définie par des fonctions d'épouse et de mère qui lui assignent un unique champ d'action : la sphère privée. Ses prérogatives s'y limitent, l'espace public étant, lui, réservé à un homme envisagé comme « citoyen, travailleur, chef de famille [et] unique sujet politique<sup>9</sup> » ayant par ailleurs, et conformément à une vision naturaliste du féminin et du masculin, l'apanage de la réflexion et de la création<sup>10</sup>.

Du fait de leur appartenance à des classes privilégiées, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde et Concha Méndez Cuesta auraient dû embrasser ce modèle. Or, comme elles se plaisent à le souligner dans leurs autobiographies, elles ne tardent pas à le rejeter et érigent l'écriture en principal instrument de cette résistance. Nous faut-il pour autant comprendre que ce désir d'aller à l'encontre des conventions sociales alors en vigueur est né chez elles avec le passage à l'acte d'écrire ? De nombreux éléments portent à croire que non, à commencer par l'anecdote maintes fois reprise de l'échange entre Concha Méndez Cuesta et un ami de ses parents. Comme elle l'explique, alors qu'elle n'est encore qu'une petite fille, elle déclare à ce dernier vouloir devenir « capitaine de navire » et se voit répondre que « [l]es petites-filles ne sont rien<sup>11</sup>. » Cette réplique représentative des préjugés de genre de l'époque ne la décourage en rien. Elle agit au contraire sur elle comme un électrochoc, l'amène à « penser<sup>12</sup> » et à prendre conscience qu'elle ne peut ni ne veut se conformer à la vision d'une respectabilité féminine synonyme de domesticité et de maternité. Comme Ernestina de Champourcin et Carmen Conde dans leurs autobiographies, elle met donc en scène une rébellion latente et réfléchie contre un environnement familial et des

---

<sup>7</sup> YUSTA Mercedes « La Segunda República : significado para las mujeres » in *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Vol IV. *Del siglo XX a los umbrales del XXI*, op. cit., p. 103.

<sup>8</sup> « [...] modelo tradicional de 'feminidad' desarrollado a lo largo del siglo XIX desde las propuestas ideológicas de la burguesía como clase hegemónica y vinculado [al] ideal del 'ángel del hogar' »: AGUADO Ana et RAMOS Dolores, *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, p. 205.

<sup>9</sup> « [...] ciudadano, trabajador y cabeza de familia, único proveedor de la economía familiar y único sujeto político »: NASH Mary, « Mujeres, conciencia de género y movilizaciones sociales » in *Cien años trabajando por la igualdad*, CAPEL MARTÍNEZ Rosa María (dir.), Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero - UGT - Unión de la mujer, 2008, p. 118.

<sup>10</sup> MORANT Isabel, *Historia de las mujeres en España y América Latina*, op. cit., p. 172.

<sup>11</sup> « [...] capitán de barco [...].Las niñas no son nada »: ULACIA ALTOLAGUIRRE Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, op. cit., p. 26.

<sup>12</sup> « [...] empecé a pensar »: *Ibid.*

patrons de conduite vécus comme un obstacle et que, selon elle, seule l'écriture lui a véritablement permis d'exprimer et d'assumer.

Nous remarquerons dans ce sens que toutes trois entretiennent un certain mystère autour de leurs premiers pas en écriture. Il n'est jamais question de l'origine de cette pratique, tant d'un point de vue chronologique que du point de vue des circonstances qui l'ont entourée. Carmen Conde dit ignorer pourquoi elle écrit « depuis tant d'années<sup>13</sup> » et affirme même être « convaincue de ne pas avoir appris à écrire<sup>14</sup>. » Cette dernière remarque peut surprendre dans la mesure où, tout comme ceux d'Ernestina de Champourcin et Concha Méndez Cuesta, son parcours de formation peut être retracé avec précision. Cette omission n'en est que plus éloquente et confère à la relation des trois avec l'écriture une charge revendicative. En dissociant l'acquisition de l'écrit de l'éducation reçue, elles signifient leur insatisfaction face aux enseignements proposés aux jeunes Espagnoles de leur condition et leur anticonformisme face aux conventions de leur temps et aux restrictions que celles-ci supposaient pour les femmes. Si, d'un point de vue méthodologique, ces libertés prises avec la réalité prouvent que les informations contenues dans ces récits éminemment subjectifs doivent être maniées avec précaution, elles viennent plus significativement encore mettre en évidence que c'est une vision fantasmée de leur pratique de l'écriture que nous livrent Ernestina de Champourcin, Carmen Conde et Concha Méndez Cuesta.

Toutes trois vont en effet au-delà de cet oubli et érigent l'écriture en besoin, un besoin irrépressible auquel elles affirment ne pas pouvoir résister. À la différence de ce qui se produit dans bon nombre de leurs écrits personnels des années 1920, il ne s'agit jamais, dans le processus de reconstruction *a posteriori* que constituent leurs autobiographies, de « vocation<sup>15</sup>. » Toutes trois veillent à y investir leur rapport à l'écrit d'une dimension concrète, sensible et charnelle. Quand elle décrit son état au moment de prendre la plume, Concha Méndez Cuesta se compare à « un sac qui commence à se remplir et soudain, explose<sup>16</sup> » tandis que Carmen Conde évoque, elle, un

---

<sup>13</sup> « [...] desde hace tantos años »: CONDE Carmen, *Por el camino, viendo sus orillas* (vol. 2), *op. cit.*, p. 186.

<sup>14</sup> « [...] convencida de que no he aprendido a escribir »: *Ibid.*

<sup>15</sup> VALENDER James, *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, poetas e impresores*, Madrid-Málaga, Residencia de Estudiantes-Centro Cultural de la Generación del 27, 2001, p. 43.

<sup>16</sup> « Es que soy como si fuera un saco que empieza a llenarse y de repente revienta; entonces la poesía sale por los dedos, se coge la pluma y sale »: ULACIA ALTOLAGUIRRE Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, *op. cit.*, p. 53.



besoin « assujettissant<sup>17</sup> » de « s'arracher les entrailles [...] pour les faire émerger à travers les mots<sup>18</sup>. »

Outre la violence et la douleur, nous voyons apparaître au gré de ces métaphores une des caractéristiques essentielles de la rébellion que constitua pour elles l'acte d'écrire : la dialectique intime/public. L'écriture qu'elles défendent dans leurs autobiographies relève certes d'une pratique solitaire mais elle est clairement conçue dans l'optique d'une diffusion. À travers elle, c'est un besoin de s'exprimer et de le faire publiquement qu'elles affichent. Nous en tenons pour preuve un autre oubli, à notre sens significatif : aucune ne fait allusion à ce que nous qualifierions avec Marie-Claire HOOK-DEMARLE de « formes premières d'expression<sup>19</sup> », soient leurs journaux intimes et autres correspondances. L'existence de tels documents a été prouvée, de même que leur rôle majeur dans l'établissement de liens d'amitié entre les trois<sup>20</sup>. Néanmoins, dans leurs souvenirs, elles ne mettent jamais en lumière ces formes d'« écrit intime<sup>21</sup> », tolérées pour les femmes à l'époque car elles ne constituaient, aux yeux de la société, qu'une écriture de la distraction. D'emblée, c'est au contraire au genre poétique que toutes s'identifient, soit à un genre littéraire soumis à des règles exigeantes et, surtout, propice à la publication.

C'est au milieu des années 1920 que se produit leur intégration à l'espace public sous la forme de leur entrée sur la scène littéraire. En 1926, Ernestina de Champourcin et Concha Méndez Cuesta publient leurs premiers recueils de poèmes, *En silencio* et *Inquietudes* respectivement, suivies, trois ans plus tard, par Carmen Conde et son recueil *Brocal*. Cette concentration temporelle et ce point de convergence dans les trajectoires des trois ne sont pas mentionnés dans leurs autobiographies. Ernestina de Champourcin se contente de remarquer, à ce sujet, que ses premiers écrits et ceux de Carmen Conde « ont été jumeaux, toujours<sup>22</sup>. » Il s'agit donc pour elles de défendre une conception ambivalente de l'écriture, aux confins de l'individuel et du collectif dans le sens où elles y associent une pratique auréolée de solitude et une réalisation véritable dans la diffusion. C'est là

---

17 « avasalladora »: CONDE Carmen, *Por el camino, viendo sus orillas* (vol 1), *op. cit.*, p. 87.

18 « [...] arrancarme las entrañas [...] para emergerlas por medio de palabras »: CONDE Carmen, *Por el camino, viendo sus orillas*(Vol 2), *op. cit.*, p. 186

19 HOOK-DEMARLE Marie-Claire, « Lire et écrire en Allemagne » in *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX<sup>ème</sup> siècle*, DUBY Georges et PERROT Michelle (dirs.), Paris, Perrin, 2002, p. 197.

20 Voir notamment FERNANDEZ URTASUN Rosa (éd.), *CHAMPOURCIN, Ernestina de - CONDE, Carmen, Epistolario*, Madrid, Castalia-Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, 2007.

21 HOOK-DEMARLE Marie-Claire, « Lire et écrire en Allemagne » in *Histoire des femmes en Occident IV. Le XX<sup>ème</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 197.

22 « [...]han sido gemelos, siempre »: FERNÁNDEZ URTASUN Rosa (éd) *CHAMPOURCIN, Ernestina de - CONDE, Carmen, Epistolario, op.cit.*, p. 265.

l'écriture authentique à leurs yeux et c'est à elle seule qu'elles affirment avoir été prédestinées. Quand Ernestina de Champourcin la qualifie d'« instrument naturel<sup>23</sup> » et quand Concha Méndez Cuesta déclare qu'il lui suffit de prendre la plume pour que « la poésie coule de ses doigts<sup>24</sup> », une étape supplémentaire est franchie dans la recreation<sup>25</sup> à laquelle elles se livrent. L'écriture n'est plus uniquement revendiquée comme une nécessité permettant l'assouvissement de facultés innées. Elle est également élevée au rang de vecteur d'expression personnelle et de dispositif visant à la visibilité dans une société espagnole en pleine mutation.

### **La rebelle à la plume : fille de son temps ?**

Face à ce discours à l'unisson et étant donné la délicatesse de la « vérité biographique<sup>26</sup> » qu'il prétend exposer, nous ne pouvons que nous interroger. Qu'en est-il réellement de cette figure de rebelle à la plume qu'Ernestina de Champourcin, Carmen Conde et Concha Méndez Cuesta dessinent sans pour autant jamais la nommer ? Quel est le bien-fondé de cette tendance partagée à faire de l'écriture l'attribut spontané de leur opposition aux carcans sociaux et de genre dans les années 1920 ? Certains facteurs n'ont-ils pas favorisé, dans leurs trajectoires antérieures, ce recours commun à l'écrit ? Et surtout, celui-ci suffit-il à accréditer la rébellion que toutes trois disent avoir alors incarnée ?

Un premier élément de réponse réside selon nous dans leur origine sociale. Toutes trois sont issues, comme nous le soulignons, de milieux privilégiés et traditionalistes<sup>27</sup>. Cette appartenance de classe, associée à leur condition de femme, les rive dès l'enfance à une « norme<sup>28</sup> » qui fait peser sur elles les conventions en vigueur dans un environnement réticent à voir ses jeunes membres féminins s'exprimer. Mais cette extraction leur vaut

---

<sup>23</sup> « [...] mi instrumento natural »: AGUN/ Fonds Ernestina de Champourcin/147/3 Entretien Ernestina de Champourcin – Elena Aub du 27/11/1979, p. 6.

<sup>24</sup> « Es que soy como si fuera un saco que empieza a llenarse y de repente revienta; entonces la poesía sale por los dedos, se coge la pluma y sale »: ULACIA ALTOLAGUIRRE Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas, op. cit.*, p. 53.

<sup>25</sup> Voir MARTÍNEZ GUTIÉRREZ Josebe, *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria*, Madrid, Montesinos, 2007, p. 29.

<sup>26</sup> Voir HERNÁNDEZ SANDOICA Elena, *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*, Madrid, Akal, 2004, p. 403.

<sup>27</sup> Voir LANDEIRA Joy, *Ernestina de Champourcin. Vida y literatura*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2005, p. 23; LUIS Leopoldo de, *Carmen Conde*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de promoción del libro y la cinematografía, 1982, p. 6; VALENDER James, *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, poetas e impresores, op. cit.*, p. 43.

<sup>28</sup> DUBY Georges et PERROT Michelle (dirs.), *Histoire des femmes en Occident. V. Le XX<sup>ème</sup> siècle, op. cit.*, 65.

également de bénéficier d'une certaine éducation, traditionnellement morale, jugée utile et particulièrement convenable pour les filles lorsqu'elle était confiée à une institution religieuse<sup>29</sup>. Ce fut le cas pour Ernestina de Champourcin et Concha Méndez Cuesta qui fréquentèrent respectivement le *Colegio del Sagrado Corazón* et le *Colegio francés Santa Genoveva* de Madrid. Si, dans leurs souvenirs, les enseignements reçus ne sont source que de frustration et d'amertume, ils n'en constituèrent pas moins la « solide base culturelle<sup>30</sup> » qu'elles eurent rapidement à cœur de développer. Le pan essentiel de cette soif de connaissance – commune aux deux et à Carmen Conde qui, en revanche, ne fut plus en mesure, à partir du milieu des années 1910, de « se consacrer posément aux études<sup>31</sup> » – fut sans conteste la lecture. Aptitude élémentaire garantie par l'alphabétisation, elle constitua selon nous l'antécédent direct du passage de chacune à l'acte d'écrire. Ernestina de Champourcin ne crée-t-elle pas une connexion évidente entre les deux activités quand, dans un entretien de 1982, elle explique « [avoir] lu toute [s]a vie<sup>32</sup> » et se refuse là encore significativement à fixer les origines exactes de cette pratique ? Par ailleurs, on note chez toutes un même usage de la lecture comme échappatoire face à une ambiance familiale jugée insatisfaisante et oppressante. Entre leurs mains, le livre se fait d'abord objet de convoitise, puis objet de passion et enfin objet d'un défi lancé aux conventions dans le sens où elles l'érigent en sésame vers une sphère littéraire traditionnellement réservée aux hommes. Nous en tenons pour preuve le lien particulier qu'elles nouèrent avec la poésie, genre dont elles firent leur « genre de lecture favori<sup>33</sup> » avant de le choisir pour investir la scène littéraire dans la seconde moitié des années 1920. Cette continuité entre lectures et premières publications invalide la vision défendue par toutes d'une inclination pour l'écriture poétique née *ex nihilo*. Celle-ci est, au contraire, indissociable de leur itinéraire antérieur de « lectrices<sup>34</sup> » et n'est en définitive qu'une seconde étape dans leurs trajectoires.

---

<sup>29</sup> Voir HIBBS-LISSORGUES Solange, « Tous les chemins mènent à Dieu: l'Église et les femmes dans le deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle » in *Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, BARRACHINA Marie-Aline, BUSSY GENEVOIS Danièle et YUSTA Mercedes (dirs.), Nantes, Éditions du Temps, 2007, p. 43-59.

<sup>30</sup> « [...] sólida base cultural »: ENA BORDONADA Ángela, *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia, 1990, p. 19-20.

<sup>31</sup> « [...] entregarse al estudio reposadamente »: CONDE Carmen, *Por el camino, viendo sus orillas* (vol 2), *op.cit.*, p. 186.

<sup>32</sup> « [...] he leído toda mi vida »: CDMH, 39 FI, Entretien n°3 : Ernestina de Champourcin, 1982, p. 3-4.

<sup>33</sup> « [...] mi género de lectura predilecto »: AGUN/ Fonds Ernestina de Champourcin/ 147/3 entretien Ernestina de Champourcin – Elena Aub du 27/11/1979, p. 4.

<sup>34</sup> Voir MARINA José Antonio et RODRÍGUEZ DE CASTRO María Teresa, *La conspiración de las lectoras*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.

Cette rébellion peut ensuite être remise en question au vu des circonstances historiques dans lesquelles elle se produisit. Lorsqu'elles prennent la plume, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez Cuesta et Carmen Conde ne sont en rien des pionnières en Espagne. Des femmes ont, au siècle précédent, osé effectuer cette démarche, à commencer par Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Carolina Coronado (1811-1921) ou encore Blanca de los Ríos (1862-1856)<sup>35</sup>. L'incorporation de ces dernières au monde des lettres espagnoles peut être considérée comme l'un des « symptômes de la modernité<sup>36</sup> » européenne, terme que nous entendons ici avec Susan Kirkpatrick comme une « étiquette englobante pour une période historique et une vision du monde définie en opposition à la tradition et au passé<sup>37</sup>. » Envisagée dans son versant culturel, cette lutte entre perpétuation des canons établis et volonté de changement<sup>38</sup> se concrétise en un élargissement de l'éventail des moyens d'expression qui donne aux femmes l'occasion de faire entendre leurs voix. La portée esthétique du mouvement ne tarde pas à se doubler d'une portée sociale et on assiste peu à peu à la transformation d'une identité féminine que les trois femmes qui nous intéressent ici contribuent en réalité à consolider. Le silence qu'elles adoptent dans leurs autobiographies quant à ces prédécesseurs n'en est que plus révélateur.

A la différence d'une María Teresa León (1903-1988) prompt à saluer les grandes figures féminines de sa jeunesse<sup>39</sup>, elles préfèrent taire les avancées antérieures en matière d'intégration des femmes à la sphère littéraire pour donner de leur propre naissance à la poésie une vision toute en radicalité et en transgression. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une relecture orientée que la mise en regard de leurs autobiographies et de certaines de leurs déclarations de la fin des années 1920 ne fait qu'éclairer. Nous pensons notamment ici aux propos tenus par Concha Méndez Cuesta lors d'un entretien à un journal argentin au tournant des années 1930 :

En cuanto a la mujer en España [...], puedo decirles que ha despertado, y de un modo brillante, a una vida activa, tanto en el orden social como en el intelectual [...] Actualmente, contamos con un grupo de

---

<sup>35</sup> Voir BOTREL Jean-François, *Emilia Pardo Bazán y las escritoras del siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012 et BIEDER Maryellen, « Emilia Pardo Bazán y las 'literatas' » in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Vol. 2, VILANOVA antonio (coord), Barcelona, PPU, 1992, p. 1203-1212.

<sup>36</sup> « uno de los síntomas de la modernidad » :GÓMEZ BLESÁ Mercedes, *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2009, p. 63.

<sup>37</sup> « [...] etiqueta totalizadora para un periodo histórico y una visión del mundo definidos por oposición a la tradición y al pasado »: KIRKPATRICK Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 13.

<sup>38</sup> MAINER José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 11.

<sup>39</sup> LEÓN María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998, p. 513-514.

jóvenes poetas y escritoras como Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, [...] que comienzan brillantemente su carrera artística<sup>40</sup>

Nous sommes ici bien loin de la rébellion solitaire et singulière qui imprègne les souvenirs des trois. C'est au contraire comme éléments d'un ensemble qu'Ernestina de Champourcin, Concha Méndez Cuesta et Carmen Conde nous apparaissent, l'écriture s'accompagnant pour chacune d'un style de vie et de pratiques collectives<sup>41</sup> représentatives du désir qui les animaient alors de « conquérir la place qui [leur] reven[ait] dans la société<sup>42</sup>. »

Nous apporterons enfin une dernière nuance à ce portrait de rebelle à la plume en nous fondant cette fois sur les réactions provoquées par leur intégration au monde des lettres dans la seconde moitié des années 1920. Le rebelle se caractérisant, par définition, par son insoumission à une autorité, il semblerait en effet qu'il n'acquière véritablement son statut que par la réception de son action.

Or, l'accueil réservé à l'entrée sur la scène littéraire d'Ernestina de Champourcin, Carmen Conde et Concha Méndez Cuesta constitue avant tout un précieux indicateur des mentalités de l'époque et met en évidence les réticences opposées, jusque dans les milieux intellectuels les plus progressistes, à ces ambitions littéraires féminines jugées socialement transgressives et moralement condamnables. Dans *La ardilla y la rosa*, Ernestina de Champourcin se souvient ainsi que la publication de *En silencio* coïncida avec celle de *Sembrad* de Cristina de Arteaga (1902-1984) et de *Poesías* de María Teresa Roca de Togores (1905-1989). Et elle s'empresse de préciser que cette avalanche de voix féminines suscita une méfiance certaine parmi les cercles masculins pour qui « ces livres ne pouvaient pas être [d'elles] » puisqu'elles étaient « des femmes<sup>43</sup>. » Le rejet pur et simple se mue ici en une défiance qui confère aux ouvrages en question une valeur telle qu'ils sont élevés au rang de menace par les contemporains de leurs auteures. Or, une analyse de la *Gaceta Literaria*, organe d'expression avant-gardiste majeur fondé en 1927 sous l'impulsion de Ernesto Giménez Caballero<sup>44</sup>, permet de nuancer – voire de remettre en question – cette réaction.

---

<sup>40</sup> Cité dans VALENDER James, *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, poetas e impresores*, op. cit., p. 47

<sup>41</sup> Voir GÓMEZ Blesa Mercedes, *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*, op. cit., 2009.

<sup>42</sup> « [conquistar] el puesto que [les] correspond[ía] » : lettre d'Ernestina de Champourcin à Carmen Conde de l'été 1929 dans FERNÁNDEZ URTASUN Rosa (éd.), *CHAMPOURCIN, Ernestina de - CONDE, Carmen, Epistolario*, op.cit., p. 313.

<sup>43</sup> « [...] aquellos libros no podían ser [suyos]: [eran] mujeres » : CHAMPOURCIN Ernestina de, *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*, op.cit., p. 23.

<sup>44</sup> Voir GARCÍA DE LA CONCHA Victor, *Poetas del 27. La generación y su entorno, antología comentada*, Madrid, Espasa, 1998, p. 30-39.

A sa sortie, *Brocal* fut par exemple accueilli par une critique du romancier et poète César M. Arconada bien paradoxale si on pense que Carmen Conde est aujourd'hui considérée comme l'une des figures les plus productives de l'histoire de la poésie féminine espagnole, à savoir : « Le débit poétique de Carmen Conde [n'] arroserait pas un potager, mais arrose bien quelques pots de fleurs<sup>45</sup>. » Pour filer une métaphore à notre sens bien significative, nous soulignerons d'autre part qu'à sa publication en 1928, *Surtidor*, le second recueil de poèmes de Concha Méndez Cuesta, fut, lui, comparé par l'essayiste Francisco Ayala à un ensemble de « floraisons spontanées d'un tempérament peu discipliné<sup>46</sup>. » Dans un commentaire comme dans l'autre, les considérations esthétiques se mêlent à des considérations de genre, ce qui montre combien, jusque dans les sphères intellectuelles les plus élevées, la présence des femmes demeurait délicate et conflictuelle. Dans les trois cas qui nous intéressent ici, cette réticence n'a, alors, été vaincue qu'une seule fois, en 1934, avec l'intégration d'Ernestina de Champourcin à la seconde édition de l'anthologie *Poesía española contemporánea (1901-1934)* de Gerardo Diego. À leur détermination commune à faire de l'écriture l'instrument premier de leur révolte s'est opposée la tendance de bien de leurs contemporains à les maintenir à distance de la scène littéraire, une attitude qui, à long terme, permet selon nous d'expliquer en partie leur lente et laborieuse prise en compte par l'historiographie et la critique littéraire<sup>47</sup>.

## Conclusion

Au terme de cette analyse, nous pouvons affirmer que c'est une vision fantasmée d'elles-mêmes comme rebelles à la plume dans les années 1920 que nous livrent, dans leurs souvenirs, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde et Concha Méndez Cuesta. De nombreux facteurs – historiques, sociaux, personnels – se sont en réalité conjugués pour aboutir à leur passage à l'acte d'écrire et à leur entrée sur la scène littéraire au milieu de cette décennie.

La subjectivité de leurs propos ne saurait néanmoins nous faire perdre de vue le caractère transgressif de leur incursion dans le monde des lettres dans le sens où elle s'inscrit, historiquement, dans l'ensemble des signes et des enjeux de la modernité européenne. L'histoire de ces itinéraires,

---

<sup>45</sup> « El caudal poético de Carmen Conde [n]o regaría una huerta, pero riega bien unas cuantas macetas de flores »: ARCONADA César M, « Información bibliográfica », in *La Gaceta Literaria*, 01/09/1929, p. 424.

<sup>46</sup> « floraciones espontáneas de un temperamento poco disciplinado »: AYALA Francisco, « CONCHA MENDEZ CUESTA: *Surtidos*, poesía, 1928 », in *La Gaceta Literaria*, 01/03/1928, p. 179.

<sup>47</sup> Voir récemment LÓPEZ NAVAJAS Ana, « Escritoras silenciadas en clase de literatura », in *El País.com*, 30.05/2013.

depuis les années de formation de ces trois femmes jusqu'à la publication de leurs premiers recueils de poèmes, constitue dans ce sens une parabole de l'histoire sociale de l'Espagne du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle.

L'approche biographique se révèle par conséquent opérante pour traiter de la délicate figure du rebelle dont nous n'avons ici éclairé qu'une des multiples variantes. Elle nous a, d'une part, permis de revenir sur les modalités spécifiques de la révolte de celles que nous présenterons avec Shirley Mangini comme les « modernes de Madrid<sup>48</sup> » contre les conventions de genre propres au modèle patriarcal traditionnel. D'autre part, elle nous a donné l'opportunité de mettre au jour une facette à notre sens essentielle de leur personnalité et, plus largement encore, de leur trajectoire. S'il est sans cesse question, dans les pages de leurs autobiographies consacrées à leur entrée en écriture, de rébellion, celle-ci n'est jamais explicitement nommée. Il n'en est nul besoin : par un habile jeu de mise en abyme, la mise en mots de leurs souvenirs en réactive les mécanismes et projette, dans la réalité parallèle du texte, la figure de rebelle qu'elles affirment avoir incarnées dans la réalité des faits.

**Allison TAILLOT**

**EA 369 Études Romanes-Université Paris Ouest Nanterre La Défense**

---

<sup>48</sup> Nous nous référons ici à MANGINI GONZÁLEZ Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.





# La rébellion contre le fascisme des « frondistes de gauche » dans leurs ouvrages autobiographiques (1944-1946)

**L**E FASCISME ITALIEN a été un phénomène très complexe car, étant resté au pouvoir pendant plus de 20 ans (de 1922 jusqu'en 1943), il s'est inévitablement transformé au fil du temps. Cette complexité est aussi liée au projet, que le fascisme a élaboré, de créer un État totalitaire ; ce dernier est « fondé sur l'affirmation de la *primauté du politique* et sur la coïncidence entre la *sphère privée* et la *sphère publique*<sup>1</sup> .» Or, puisque pendant le *ventennio*<sup>2</sup> s'impose en Italie un État fasciste et puisque la société, l'économie et la culture sont contrôlées et « enrégimentées » par un pareil État, dont les dirigeants ne veulent qu'aucun aspect de la vie publique et privée des Italiens ne se déroule en dehors de ce dernier, on comprend bien que le fascisme encadre et absorbe des tendances et des sensibilités politico-culturelles très hétérogènes, des réactionnaires et conservatrices jusqu'aux révolutionnaires. Autrement dit, puisque le fascisme occupe tous les espaces, ou presque, de la vie des citoyens, il devient le cadre à la fois incontournable et étouffant, à l'intérieur duquel se développent des tendances politiques et idéologiques très différentes.

Cette hétérogénéité est d'ailleurs une caractéristique du fascisme dès ses origines. Comme le souligne l'historien Gaetano Salvemini, « Il est tout à fait inutile de tenter de trouver une cohérence quelconque au milieu de la

---

<sup>1</sup> GENTILE Emilio, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 11 (italiques de l'auteur).

<sup>2</sup> Il s'agit du mot couramment utilisé en italien pour indiquer les 20 ans du régime fasciste.

confusion intellectuelle qui domine Mussolini pendant cette période hystérique », celle de la fondation du fascisme. La preuve en est que, à cette époque, la fin des années 1910, Mussolini se montre, à la fois, ultra-révolutionnaire, ultra-nationaliste et ultra-démocratique<sup>3</sup>.

Parmi ces différentes tendances politico-idéologiques, les spécialistes du fascisme ont mis en évidence l'existence, au sein même du régime fondé par Benito Mussolini, d'un courant que l'on pourrait qualifier de « rebelle », connu sous le nom de « frondisme de gauche ». Pourquoi cette appellation ? « Frondisme » car, pendant les années 1930 et jusqu'au début des années 1940, des militants fascistes se rebellent non pas contre l'idéal fasciste, mais contre la réalité du fascisme, c'est-à-dire contre les choix politiques concrets faits par les dirigeants du régime mussolinien. Même s'ils ont une attitude rebelle, ces militants ne rompent pas tout de suite avec le fascisme et, des années durant, ils se révoltent contre la pratique du pouvoir fasciste, mais veillent toujours à ne pas franchir le cap de l'antifascisme. « De gauche » car cette tendance est la manifestation d'une rébellion qui prône des valeurs telles que l'anticapitalisme et la justice sociale, et donc des valeurs couramment définies comme étant « de gauche ». Cette rébellion est à la fois politique, générationnelle et morale :

1) la rébellion politique. Les partisans du « frondisme de gauche » accusent les « hiérarques » fascistes d'avoir trahi les origines du mouvement et revendiquent l'application du programme élaboré en 1919 (en italien, « millenovecentodiciannove »), quand les Faisceaux de combat, qui constituent le noyau du futur PNF (Parti national fasciste), sont fondés sur la place San Sepolcro à Milan<sup>4</sup>. Cette volonté de renouer avec la phase « diciannovista » du fascisme est évidente, si l'on considère les principales caractéristiques idéologiques du « frondisme de gauche » : une forte hostilité envers la bourgeoisie et le capitalisme ; « un sens bien ancré de la socialité », dont témoignent le « culte de la communauté » et l'« attention à l'égard des classes les plus pauvres et des problématiques sociales » ; l'exaltation de la révolution, qui vise à renverser, avant tout, les valeurs bourgeoises ; le refus de la démocratie libérale<sup>5</sup>.

2) La rébellion générationnelle. Parmi les partisans du « frondisme de gauche », les jeunes sont très nombreux. L'historien Renzo De Felice parle à ce sujet d'un « nouveau fascisme » qui, se développant à partir de 1936, se caractérise par son élan révolutionnaire ainsi que par sa volonté de rejeter

---

<sup>3</sup> SALVEMINI Gaetano, *Le origini del fascismo in Italia. « Lezioni di Harvard »*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 130.

<sup>4</sup> Pour le « programme de San Sepolcro », cf. TASCA Angelo, *Nascita e avvento del fascismo. L'Italia dal 1918 al 1922*, Bari, Laterza, 1967, 2 volumes, p. 53-54.

<sup>5</sup> PARLATO Giuseppe, *La sinistra fascista. Storia di un progetto mancato*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 17-18.

en bloc et de dépasser la réalité de l'Italie préfasciste<sup>6</sup>. Cette rébellion générationnelle exprime également la volonté des jeunes de se battre pour conquérir le pouvoir politique. C'est pourquoi dans les revues de la jeunesse universitaire fasciste le thème du « Largo ai giovani » (« Place aux jeunes ») est si récurrent<sup>7</sup>.

3) La rébellion morale. Les « frondistes de gauche » accusent le régime fasciste d'avoir permis à des profiteurs et à des corrompus d'occuper des positions prestigieuses et influentes. Ces accusations, qui deviennent encore plus dures pendant la seconde guerre mondiale, ciblent tous ceux qui, n'ayant pas d'idéaux et étant guidés exclusivement par la volonté de faire une belle carrière, étouffent, avec leur opportunisme et leur individualisme, la révolution fasciste. Pour remédier à cette situation, il faut que les jeunes, dont la foi dans le fascisme et en Mussolini est sincère et inébranlable, aient enfin des responsabilités et qu'ils puissent remplacer les dirigeants malhonnêtes et incompetents. Ce sont les nouvelles générations qui, grâce à leur enthousiasme désintéressé et à leur générosité, éviteront à la flamme qui animait les origines du fascisme de s'éteindre ; c'est donc grâce à elles que le programme « diciannovista » sera appliqué<sup>8</sup>.

Or, si les historiens ont analysé en profondeur cette tendance rebelle en se fondant sur les articles de presse et les livres que ses membres ont publiés pendant le *ventennio*<sup>9</sup>, l'attention qu'ils ont consacrée aux ouvrages autobiographiques où les « frondistes de la gauche fasciste » réfléchissent rétrospectivement sur les raisons et les modalités de leur « soutien rebelle » au régime a été très limitée<sup>10</sup>. C'est sur ces écrits autobiographiques que nous allons nous pencher avec pour objectif de répondre aux questions suivantes : quel est le regard que ces fascistes « de gauche » portent *a posteriori* sur les rapports qu'ils ont entretenus avec le régime ? Comment peut-on expliquer et interpréter ce regard ? Pourquoi décident-ils de publier des ouvrages où ils parlent de leur adhésion au fascisme ? En d'autres termes, pourquoi écrivent-ils des articles et des livres qui contribuent à « médiatiser » cette étape « honteuse et erronée » de leur parcours politique ? Étape qui, par ailleurs, leur a été reprochée dans l'Italie républicaine et antifasciste née des cendres de la seconde guerre mondiale<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> DE FELICE Renzo, *Mussolini il duce. II. Lo Stato totalitario 1936-1940*, Torino, Einaudi, 1981, p. 242-245.

<sup>7</sup> DURANTI Simone, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, Roma, Donzelli, 2008, p. 81-92.

<sup>8</sup> DE FELICE Renzo, *Mussolini l'alleato 1940-1945. I. L'Italia in guerra 1940-1943. 2. Crisi e agonia del regime*, Torino, Einaudi, 1990, p. 870-873.

<sup>9</sup> L'ouvrage de référence est PARLATO Giuseppe, *La sinistra fascista*, *op. cit.*

<sup>10</sup> L'un des rares exemples est DURANTI Simone, *Lo spirito gregario*, *op. cit.*, p. 5-27.

<sup>11</sup> ALFASSIO GRIMALDI Ugoberto et ADDIS SABA Marina, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 9-10.

Le choix même d'en parler, reconnaissant ainsi avoir été fasciste, n'est pas un choix obligé ni forcément facile à assumer. Parmi les jeunes appartenant à ce courant, on peut citer Mario Alicata qui, après avoir milité dans les rangs du « frondisme de gauche », s'éloigne du fascisme et, en 1940, entre dans l'organisation clandestine du PCI (Parti communiste italien). Non seulement Alicata n'expliquera jamais les raisons de son adhésion au fascisme, mais il réagira avec une grande virulence verbale chaque fois que des journalistes ou des adversaires politiques évoqueront son soutien au régime mussolinien, qu'il niera toujours<sup>12</sup>.

Pour répondre aux questions que nous venons de poser, nous prendrons en compte des ouvrages autobiographiques publiés entre 1944 et 1946 par trois anciens partisans du « frondisme de gauche » : Elio Vittorini, Fidia Gambetti et Davide Lajolo, qui ont un parcours similaire. Sous le fascisme, ils sont de jeunes intellectuels<sup>13</sup> ; ils ont une attitude critique à l'égard du régime mussolinien, mais ils ne rompent avec celui-ci qu'après plusieurs années de militantisme au sein du fascisme ; après s'en être éloignés, ils deviennent communistes. Notre *corpus* comprend les ouvrages suivants : l'article de Vittorini « Fascisti i giovani ? » (« Les jeunes sont-ils fascistes ? »), publié dans la revue *Il Politecnico* en 1946<sup>14</sup> ; 18 contributions dont Gambetti est l'auteur, qui paraissent en 1944 et 1945 dans la revue *L'Alba*, sous le titre « Pagine di un diario segreto » (« Pages d'un journal intime secret »)<sup>15</sup> ; le livre de Lajolo *Classe 1912*, publié en 1945<sup>16</sup> (le titre fait référence à l'année de naissance de son auteur, 1912).

Les résultats de l'analyse de ces écrits autobiographiques sont plutôt surprenants. On aurait pu s'attendre à ce que leurs auteurs insistent beaucoup sur leur rôle de rebelles pendant le *ventennio* ; le fait d'avoir critiqué, parfois très sévèrement, le régime fasciste au nom d'idéaux tels que l'anti-bourgeoisisme, l'anticapitalisme et la justice sociale aurait pu être présenté comme un mérite par ces jeunes intellectuels. Autrement dit, on aurait pu imaginer que, dans un souci de clarification et de justification de leurs choix mais aussi d'autolégitimation, ces auteurs soulignent surtout deux éléments : le courage dont ils ont fait preuve en se rebellant contre un

---

<sup>12</sup> AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 195.

<sup>13</sup> Vittorini naquit en 1908, Gambetti en 1911 et Lajolo en 1912.

<sup>14</sup> VITTORINI Elio, « Fascisti i giovani? », in *Il Politecnico*, n° 15, 5 janvier 1946, p. 1 et 4. Cet article est maintenant publié dans ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008, p. 263-271.

<sup>15</sup> GAMBETTI Fidia, « Pagine di un diario segreto », in *L'Alba*. Ces interventions sont publiées entre le 28 février 1944 et le 24 mars 1945 et figurent toutes à la page 4 de cette revue.

<sup>16</sup> LAJOLO Davide, *Classe 1912*, Asti, Arethusa, 1945. Ce livre a été réimprimé en 1995 avec un nouveau titre : ID., *A conquistare la rossa primavera*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1995. C'est de cette dernière édition que sont tirées les citations ici utilisées.

régime qui n'était certainement pas tendre avec ceux qui le critiquaient ; et le fait d'avoir prôné sous le fascisme des valeurs qui étaient encore d'actualité en Italie entre 1944 et 1946 – l'époque où ils ont publié les ouvrages autobiographiques ici considérés – car elles étaient soutenues par d'importants partis politiques antifascistes et, notamment, par ceux de la gauche socialo-communiste.

En réalité, Vittorini, Gambetti et Lajolo n'insistent pas sur le caractère frondiste et rebelle de leur adhésion au fascisme, qui est un aspect accessoire de leur récit, mais sur trois autres éléments : l'exemplarité de leur expérience ; la tromperie dont ils ont été victimes pendant le *ventennio* ; l'« antifascisme » de leur fascisme.

En ce qui concerne le premier élément, ces auteurs ne présentent pas leur itinéraire politique (leur rapport avec le fascisme et, ensuite, leur rupture avec celui-ci) comme unique ou exceptionnel. Au contraire, ils affirment que c'est le parcours qu'ont fait tous les jeunes qui sont nés à la même époque qu'eux. Ils attribuent, donc, à leur expérience un caractère de modèle, écrivant que ce qu'ils racontent ne concerne pas seulement eux, mais bien aussi une génération tout entière.

Cette caractéristique est très évidente chez Gambetti, qui dit explicitement que les pages de son « journal intime » racontent l'histoire de toute une génération, la « génération ratée<sup>17</sup>. » Cette dernière expression, par ailleurs, figure dans le sous-titre ou dans le faux titre de chacune de ses 18 interventions, ce qui confirme que Gambetti ne s'exprime pas seulement en son nom, mais bien au nom de tous.

Vittorini, quant à lui, n'hésite pas à « retoucher » son parcours dans le but de rendre exemplaire son expérience personnelle : il affirme en effet que, en 1936, il a été « expulsé » par le Parti fasciste pour avoir écrit un article où il critiquait le gouvernement présidé par Mussolini<sup>18</sup>. Or des preuves documentaires ont été fournies démontrant que Vittorini n'a jamais été expulsé du PNF. En réalité, il en a démissionné, mais il préfère ne pas le dire car la démission, « en tant que prise de conscience d'un seul individu », pourrait être difficilement généralisable, alors que l'« expulsion pour avoir écrit, en tant que fasciste, ce que beaucoup de jeunes (fondamentalement, tous les jeunes) écrivaient ou pensaient », se prête bien davantage à être généralisée<sup>19</sup>.

Lajolo, pour sa part, affirme avoir écrit *Classe 1912* car l'un des dirigeants les plus importants du communisme italien, Luigi Longo, le lui avait explicitement demandé. Pourquoi ? Voici l'explication que, selon Lajolo, Longo avait donnée : « Tu es l'un des nombreux fascistes qui se sont

---

<sup>17</sup> GAMBETTI Fidia, « Pagine di un diario segreto », in *L'Alba*, n° 43, 28 février 1944, p. 4.

<sup>18</sup> VITTORINI Elio, « Fascisti i giovani ? », *op. cit.*, p. 267.

<sup>19</sup> Pour les citations, cf. le contenu de la note 4, rédigée par Raffaella RODONDI, de l'article de VITTORINI, « Fascisti i giovani ? », *op. cit.*, p. 272 (italique de Raffaella Rodondi).

régénérés dans la Résistance. Avec le sort que tu as eu, tu peux être un exemple<sup>20</sup>. » *Classe 1912* naît donc comme « autobiographie exemplaire » car c'est le souhait d'un haut dirigeant du PCI, parti dont Lajolo est membre quand il écrit ce livre.

Concernant le deuxième élément, la tromperie du fascisme, l'analyse des ouvrages étudiés révèle que leurs auteurs sont persuadés que le régime mussolinien les a manipulés, instrumentalisés, trahis et leurrés car il leur a caché son vrai visage<sup>21</sup>. Selon eux, le fascisme a transmis une fausse image de lui, qui a amené de nombreux jeunes à donner leur soutien à un régime qui n'existait pas dans la réalité, mais seulement dans leurs rêves. Cette image, tout en étant trompeuse, était si convaincante que beaucoup de jeunes étaient sûrs que celle-ci reflétait la vraie nature du fascisme. Vittorini, en particulier, souligne que cette image reposait sur une propagande virulente et mensongère ; celle-ci se servait de « slogans démagogiques » et de mots d'ordre « flatteurs » exprimant la volonté du fascisme de se présenter comme un mouvement avec un « programme socialement révolutionnaire » et qui voulait le « progrès » et « une meilleure "justice sociale"<sup>22</sup>. »

Quant au troisième élément sur lequel insistent ces trois auteurs, il consiste à avancer une thèse, que l'on pourrait qualifier de paradoxale : celle de « l'antifascisme du fascisme ». Ces jeunes intellectuels disent, ou laissent clairement entendre que, tout en croyant être fascistes, ils ont en réalité été antifascistes même à l'époque où ils militaient dans les rangs du PNF. Dans l'article de Vittorini, cette thèse apparaît de façon explicite<sup>23</sup>. Dans les ouvrages de Gambetti et Lajolo, en revanche, elle découle de la thèse de la tromperie fasciste, dont elle est un corollaire : puisque le fascisme a leurré les jeunes en les empêchant de connaître sa vraie nature et puisque il s'est présenté indûment comme un mouvement qui voulait faire la révolution pour réaliser la justice sociale<sup>24</sup>, les jeunes ayant accordé leur soutien au régime mussolinien ont été d'authentiques antifascistes même s'ils étaient persuadés d'être fascistes. En effet, d'une part, ils ont adhéré à quelque chose qui n'était pas le vrai fascisme et, d'autre part, comme le souligne Vittorini, les valeurs de la révolution, de la justice sociale et du progrès,

---

<sup>20</sup> LAJOLO Davide, *Ventiquattro anni. Storia spregiudicata di un uomo fortunato*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 40.

<sup>21</sup> VITTORINI Elio, « Fascisti i giovani ? », *op. cit.*, p. 266 ; GAMBETTI, « Pagine di un diario segreto », *op. cit.*, p. 4 et ID., « Pagine di un diario segreto », in *L'Alba*, n° 6, 10 février 1945, p. 4 ; LAJOLO Davide, *A conquistare la rossa primavera*, *op. cit.*, p. 195, 125 et 15.

<sup>22</sup> VITTORINI Elio, « Fascisti i giovani ? », *op. cit.*, p. 266.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>24</sup> GAMBETTI Fidia, « Pagine di un diario segreto », *op. cit.*, p. 4 ; LAJOLO Davide, *A conquistare la rossa primavera*, *op. cit.*, p. 123.

auxquelles ils ont cru de façon sincère et honnête, sont incontestablement et essentiellement antifascistes<sup>25</sup>.

L'analyse que nous venons de présenter nous permet déjà d'esquisser des réponses aux questions que nous nous sommes posées au début de cet article. Ces réponses, nous pouvons les trouver en tenant compte du fait que, quand ils écrivent ces ouvrages, les trois auteurs sont déjà communistes ou, dans le cas de Gambetti, en train de passer au communisme. Ce sont, donc, le rôle et l'influence du PCI qui peuvent nous aider à expliquer pourquoi ces jeunes intellectuels parlent publiquement du rapport qu'ils ont entretenu avec le fascisme et pourquoi ils le font dans les termes que nous venons de voir.

Un premier élément utile pour comprendre le rôle du PCI est lié au fait que, comme nous l'avons vu, un haut dirigeant de ce parti, Longo, demande à un jeune auteur, Lajolo, de rédiger un ouvrage autobiographique qui pourrait encourager d'autres jeunes à suivre l'exemple de quelqu'un qui est déjà passé du fascisme au communisme. Le deuxième élément sur lequel nous pouvons nous appuyer est de nature différente, mais il est tout aussi décisif pour saisir la façon dont le PCI a influencé le contenu des autobiographies étudiées. En réalité, même si nous n'avons pas de preuve directe du fait que le Parti communiste ait imposé un contenu précis aux auteurs de ces ouvrages autobiographiques, nous pouvons estimer, en raison de la spécificité des circonstances de leur publication, que le PCI a au moins inspiré ce contenu. Autrement dit, le fait que l'article de Vittorini soit publié en 1946 dans *Il Politecnico* et le fait que le « journal intime » de Gambetti soit publié en 1944 et 1945 dans *L'Alba* apparaissent comme des éléments exerçant une influence décisive sur leur contenu, dont le PCI est l'inspirateur mais aussi, comme nous le verrons par la suite, le principal bénéficiaire.

Concernant *Il Politecnico*, il est utile de considérer que le projet de cette revue naît au sein du Parti communiste italien ; et c'est l'équipe dirigeante du PCI qui, en accord avec la maison d'édition Einaudi, désigne Vittorini comme directeur<sup>26</sup>. De plus, Vittorini lui-même écrit en 1945 une lettre adressée à l'éditeur de la revue, Giulio Einaudi, où il affirme : « Il faut que la maison d'édition Einaudi se fasse connaître comme maison d'édition liée au P.[arti] C.[ommuniste], que *Il Politecnico* soit reconnu comme hebdomadaire culturel lié au P.C<sup>27</sup>. »

Les liens entre *Il Politecnico* et le Parti communiste italien étaient donc, en 1946, très étroits, au point que sur un sujet aussi sensible et décisif

---

<sup>25</sup> VITTORINI Elio, « Fascisti i giovani ? », *op. cit.*, p. 265.

<sup>26</sup> PANICALI Anna, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 205.

<sup>27</sup> VITTORINI Elio, « Lettera a Giulio Einaudi », Milano, 6 juillet 1945. Cette lettre est maintenant publiée dans ID., *Gli anni del « Politecnico ». Lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977, p. 11.

comme l'attitude à avoir à l'égard des jeunes ayant adhéré au fascisme, le directeur de la revue, Vittorini, n'aurait jamais pu exprimer publiquement un avis qui ne correspondrait pas à la volonté et à la convenance du PCI et, en particulier, de son secrétaire général et leader charismatique, Palmiro Togliatti.

La réflexion que nous venons de mener est *a fortiori* valable pour *L'Alba*. Cette revue est fondée pour diffuser une propagande philo-communiste et philo-soviétique auprès des prisonniers de guerre italiens en Union soviétique pendant le second conflit mondial. La rédaction de *L'Alba* est dirigée par Togliatti lui-même qui, avec ses collaborateurs, en définit la ligne éditoriale et décide quels sont les articles et interventions à publier. C'est, donc, la rédaction dirigée par Togliatti qui décide, en 1943, de solliciter la collaboration des prisonniers<sup>28</sup>, dont Gambetti, qui publie ainsi son journal intime.

Un autre élément apparaît décisif pour corroborer notre hypothèse, celle de l'influence que le PCI exerce sur le contenu des ouvrages autobiographiques où Vittorini, Gambetti et Lajolo analysent leur passé « en chemise noire ». L'une des idées phares exprimées dans ces ouvrages, celle de la manipulation et de la tromperie fascistes dont les jeunes ont été victimes, on la trouve également dans un éditorial de Togliatti, publié en 1944 dans *La Rinascita*, la revue politico-culturelle du PCI<sup>29</sup>. Le chef du Parti communiste se sert de cette revue, dont il est le fondateur et le directeur, pour fixer une ligne politique qui doit être rigoureusement respectée par tous les dirigeants et les militants du PCI. On peut donc considérer que cette même ligne est appliquée dans *L'Alba*, dans *Classe 1912* et dans *Il Politecnico*.

Il reste maintenant à expliquer pourquoi le Parti communiste soutient la thèse de la manipulation des jeunes pendant le *ventennio*. Le fait que Togliatti défende publiquement ce point de vue est lié à l'exigence de protéger les intérêts de son parti, qui est engagé dans une lutte très dure pour la conquête du pouvoir en Italie et qui a besoin de la collaboration et des voix des ex-fascistes pour gagner cette compétition.

C'est donc le réalisme politique qui persuade le PCI de la nécessité de mettre en œuvre, pendant la Seconde Guerre mondiale et dans les premières années de l'après-guerre, une stratégie visant à attirer les jeunes intellectuels qui sont encore fascistes ou qui viennent de quitter le fascisme, stratégie qui est mise en œuvre par le biais, entre autres, des autobiographies des ex-fascistes rebelles. Pourquoi cette stratégie ? Avec la chute du régime mussolinien, les dirigeants du PCI prennent acte de la réalité et comprennent qu'il est impossible de reconstruire l'Italie en comptant exclusivement sur les

---

<sup>28</sup> GIUSTI Maria Teresa, *I prigionieri italiani in Russia*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 137-142.

<sup>29</sup> ANONYME [Palmiro Togliatti], « Ai giovani », in *La Rinascita*, n° 2, juillet 1944, p. 1-2.



quelques milliers de personnes qui se sont toujours opposées au fascisme<sup>30</sup>. En d'autres termes, le PCI a besoin de former une nouvelle classe dirigeante pour le parti lui-même et, en perspective, pour l'Italie<sup>31</sup>. Et le choix tombe, tout naturellement, sur la jeunesse intellectuelle restée dans la Péninsule pendant le *ventennio* et qui a été, en grande partie, fasciste.

Le PCI veut ainsi se servir de ces « autobiographies exemplaires » pour convaincre les jeunes qui ont adhéré au fascisme de s'engager dans les rangs du communisme italien. Ce parti confie aux jeunes intellectuels ayant appartenu au « frondisme fasciste de gauche » la tâche d'attirer au communisme d'autres jeunes qui pourraient se sentir libérés de toute culpabilité liée à leur passé « en chemise noire » grâce à la lecture de ces ouvrages, où ils sont présentés comme des victimes du leurre fasciste et comme des antifascistes depuis toujours.

Il apparaît maintenant clair que les autobiographies que nous avons analysées ont été profondément influencées par le contexte politique et culturel de l'époque à laquelle elles ont été rédigées et, plus précisément, par le rôle joué et l'action déployée par la nouvelle « maison politique » de leurs auteurs, le PCI.

Vittorini, Gambetti et Lajolo ont, donc, été des fascistes rebelles et, après s'être battus vainement pour changer le régime mussolinien, ils ont rompu avec le fascisme et sont passés à l'antifascisme communiste. Quels ont été leur comportement et leur attitude à l'égard du PCI à l'époque où ils étaient membres de ce parti ? Vittorini s'est rapidement rebellé contre celui-ci : dès 1946 et 1947, il échange des lettres ouvertes avec Togliatti sur la question des rapports entre politique et culture<sup>32</sup> ; cette polémique opposant l'écrivain et le secrétaire général du PCI marque déjà un refroidissement des relations entre le Parti communiste et Vittorini. Et en 1951, ce dernier écrit un article dans le quotidien *La nuova Stampa*, où il rend publiques les raisons de son abandon du PCI<sup>33</sup>.

Le cas de Gambetti et Lajolo est différent. Après la fin de la seconde guerre mondiale, leur activité professionnelle et politique se déroule entièrement au sein du PCI. Gambetti est journaliste : il collabore à des journaux communistes ou para-communistes, tels que *l'Unità*, *Vie nuove* et *Paese sera*. Lajolo, quant à lui, est nommé directeur du quotidien du PCI, *l'Unità*, et, ensuite, de l'hebdomadaire *Giorni-Vie nuove* ; en 1958, il est

---

<sup>30</sup> AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI*, op. cit., p. 88.

<sup>31</sup> DURANTI Simone, *Lo spirito gregario*, op. cit., p. 17.

<sup>32</sup> TOGLIATTI Palmiro, « Lettera a Elio Vittorini », in *La Rinascita*, n° 10, octobre 1946, p. 284-285 ; VITTORINI Elio, « Politica e cultura. Lettera a Togliatti », in *Il Politecnico*, n° 35, janvier-mars 1947, p. 2-5 et 105-106. Ces lettres sont maintenant publiées dans VITTORINI Elio, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, op. cit., respectivement p. 1132-1136 et 394-419.

<sup>33</sup> VITTORINI Elio, « Le vie degli ex-comunisti », in *La nuova Stampa*, 6 septembre 1951, p. 3. Cet article est maintenant publié *ibid.*, p. 612-621.

même élu député communiste à la Chambre des députés<sup>34</sup>. Mais de nombreux dirigeants du PCI auront toujours de la méfiance, voire de l'aversion à l'égard de Gambetti et Lajolo. Ceux-ci continueront à être considérés comme des ex-fascistes, c'est-à-dire comme des personnes marquées de façon indélébile par leur passé. C'est pourquoi l'historien Simone Durante affirme que, quand ils rejoignent le PCI, ces auteurs sont conscients que ce qui les attend est « un long et peut-être infini purgatoire »<sup>35</sup> ; autrement dit, ils savent qu'ils ne pourront jamais expier entièrement leur faute et qu'il n'arriveront jamais à se laver de leur « péché originel ».

Et quand Gambetti et Lajolo seront confrontés à des événements historiques qui les bouleverseront et par rapport auxquels le Parti communiste italien a une responsabilité morale et politique indéniable, ils n'auront pas la force de se rebeller publiquement contre le PCI. Il s'agit notamment des événements de l'année 1956, celle de la dénonciation des crimes de Staline et de l'intervention militaire soviétique pour réprimer la révolution hongroise, qui suscitent de grandes divisions dans l'univers communiste<sup>36</sup>. Voici ce que Lajolo écrit dans son journal intime après la répression par les chars soviétiques de l'insurrection de Budapest, répression que le quotidien du PCI, *l'Unità*, qu'il dirige, n'a pas condamnée : « Je voudrais être le premier à écrire que j'ai été trompé : dans les pays du paradis terrestre on découvre l'enfer<sup>37</sup>. » La réaction de Gambetti ne diffère pas de celle de Lajolo : « Nous, désignés durant toute notre vie comme des ex [fascistes], qui ne saurons jamais comment sortir de cette nouvelle escroquerie de l'histoire et comment sauver la face, sans changer de métier et de planète<sup>38</sup>. »

Ces auteurs, à qui pourtant le PCI a permis de retrouver une crédibilité politique dans l'Italie postfasciste, ont payé un prix très élevé. Tout d'abord, la méfiance permanente à leur égard. En deuxième lieu, la nécessité de supporter, sans pouvoir l'exprimer publiquement, la déception, voire le désespoir, éprouvés face à la découverte de la vraie nature du pouvoir soviétique. En réalité, on peut considérer Gambetti et Lajolo presque comme des « victimes sacrificielles » du PCI. Celui-ci se sert d'eux pour attirer d'autres jeunes ex-fascistes, en les amenant à écrire des

---

<sup>34</sup> Pour ces informations, KAREN HASSAN Margherita, « Lajolo, Davide », in *Dizionario biografico degli italiani*, volume n° 63, 2004. Cet article est désormais consultable à l'adresse : [http://www.treccani.it/enciclopedia/davide-lajolo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/davide-lajolo_%28Dizionario-Biografico%29/) (la page a été consultée le 27 juin 2013).

<sup>35</sup> DURANTE Simone, *Lo spirito gregario*, op. cit., p. 17.

<sup>36</sup> Pour la crise qui éclate en 1956 au sein du PCI, cf. COLARIZI Simona, *Storia dei partiti nell'Italia repubblicana*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 206-209.

<sup>37</sup> LAJOLO Davide, *Ventiquattro anni*, op. cit., p. 255.

<sup>38</sup> GAMBETTI Fidia, *Comunista perché come. Dalla morte di Stalin alla morte di Togliatti l'anello mancante di una storia autobiografica*, Manziana, Vecchiarelli, 1992, p. 83.

« autobiographies exemplaires », dont il influence fortement le contenu. Mais Gambetti et Lajolo ne seront jamais considérés comme des communistes à part entière, contrairement à d'autres jeunes ex-fascistes qui passent au communisme mais sans que le Parti ne leur demande de rédiger des « autobiographies exemplaires ». Les deux cas les plus connus sont ceux d'Alicata et de Pietro Ingrao, qui attendra 1990 – et, donc, la fin de la guerre froide – pour se pencher dans un livre autobiographique sur son passé fasciste<sup>39</sup>.

Pourquoi Gambetti et Lajolo, qui avaient été des rebelles pendant le *ventennio*, ne se rebellent pas contre le Parti communiste ? Pour répondre à cette question, nous pouvons formuler différentes hypothèses, qui nous paraissent toutes aptes à expliquer leur prudence : la maturité acquise au fil du temps (en 1956, Gambetti et Lajolo ont environ 45 ans) ; la pression qu'exerce sur eux le PCI, qui est non seulement leur parti politique, mais aussi, directement ou indirectement, leur employeur ; la difficulté d'assumer publiquement une nouvelle « escroquerie de l'histoire » ; la volonté de ne pas « trahir » le parti qui leur a permis de s'insérer dans la vie politique et professionnelle se déroulant dans l'Italie républicaine et antifasciste, et ce malgré leur passé fasciste.

La parabole existentielle et politique de Gambetti et Lajolo est donc très singulière : pendant leur jeunesse et dans un Etat qui n'est pas démocratique, ils se rebellent contre le fascisme ; pendant leur maturité et dans un Etat démocratique, où le droit de critique est reconnu, ils ont une attitude très docile, voire soumise, vis-à-vis du PCI. Comment expliquer ce changement ? Si l'on se penche sur leur parcours, on ne peut pas tenir compte du fait qu'ils ont traversé le vingtième siècle, qui a été une époque très cruelle. C'est le siècle que l'historien Eric Hobsbawm a appelé *L'Âge des extrêmes*<sup>40</sup>, celui de la « guerre totale », des totalitarismes et des idéologies ; un siècle qui commence avec le massacre épouvantable qu'a été la Première Guerre mondiale et se termine avec l'implosion de l'Union soviétique, en passant par la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. Il faut donc, à notre avis, éviter toute attitude moralisante à l'égard de ces auteurs et tenir toujours compte du poids que ce contexte si lourd et dramatique exerce sur les membres de celle que l'on appelé « la génération des années difficiles<sup>41</sup>. » Ce contexte bouleversant et tragique a puissamment influencé les choix de Gambetti et Lajolo ; et il est indispensable de le prendre en

---

<sup>39</sup> INGRAO Pietro, *Le cose impossibili. Un'autobiografia raccontata e discussa con Nicola Tranfaglia*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

<sup>40</sup> HOBBSAWM Eric J., *L'Âge des extrêmes. Le court vingtième siècle 1914-1991*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994.

<sup>41</sup> ALBERTONI Ettore Adalberto, ANTONINI Ezio et PALMIERI Renato (dir.), *La generazione degli anni difficili*, Bari, Laterza, 1962.

*Pierpaolo Naccarella*

considération quand on analyse et qu'on essaie de comprendre leur parcours, du point de départ, celui de jeunes fascistes rebelles, au point d'arrivée, celui de communistes déçus, meurtris même, mais incapables de se rebeller contre le parti qui les avait accueillis, en leur donnant l'impression de pouvoir les libérer de leur passé fasciste.

***Pierpaolo NACCARELLA***  
***Université Paris-Est Créteil (CREER/IMAGER)***

## *Altazor* de Vicente Huidobro ou la rébellion du langage poétique

VICENTE HUIDOBRO (1893-1948), qu'Octavio Paz présente dans *El arco y la lira* comme le pionnier de la poésie d'avant-garde de langue espagnole<sup>1</sup>, publie en 1931 le poème en sept chants intitulé *Altazor o el viaje en paracaídas*. Le fondateur du créationnisme se détache rapidement de la toile de fond littéraire chilienne du début du XX<sup>e</sup> siècle. Reprochant à ses compatriotes leur conformisme artistique, il quitte sa terre natale en 1916 pour venir s'installer à Paris, où il s'intègre aux milieux culturels les plus novateurs de la capitale. Il achève d'y mettre au point la poétique créationniste dont on trouve l'ébauche dans le texte théorique *Pasando y pasando* et dans la conférence « *Non serviam* », qui datent tous deux de 1914. Le désir d'émancipation du jeune poète s'y révèle déjà puisqu'il y entre en rébellion contre le conformisme social et les traditions littéraires en répudiant tout ce qui porte la marque du passé :

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.  
Odio las momias y los subterráneos de museo.  
Odio los fósiles literarios.  
Odio todos los ruidos de cadenas que atan.  
Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado<sup>2</sup>.

« *Non serviam* » constitue le premier manifeste créationniste avant la lettre puisque Huidobro y proclame la « declaración de su independencia frente

---

<sup>1</sup> PAZ Octavio, *El Arco y la lira* (1956), México, Fondo de Cultura Económica, « Lengua y Estudios Literarios », 1967 : Vicente Huidobro « nos [abre] las puertas de la poesía contemporánea ».

<sup>2</sup> HUIDOBRO Vicente, *Pasando y pasando, Obras completas*, t. I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 658.

a la Naturaleza<sup>3</sup> ». Refusant de continuer à pratiquer plus longtemps un art d'imitation, il lance pour la première fois le mot d'ordre créationniste ; la vocation de l'artiste, sa seule raison d'être est de créer : « *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo<sup>4</sup>. » Huidobro reprend ces postulats dans les *Manifestes* de 1925 :

Faites la poésie, mais ne la mettez pas autour des choses. Inventez-là.  
Le poète ne doit plus être un instrument de la nature, mais il fera de la nature son instrument. C'est toute la différence avec les vieilles écoles<sup>5</sup>.

Après avoir indiqué quelles influences littéraires guident Huidobro sur la voie de la rupture avec la tradition poétique, nous analyserons le processus de création du personnage d'Altazor, emblématique de la figure du rebelle, en engageant une étude comparée avec le personnage éponyme des *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Nous démontrerons que le principal acte de rébellion en œuvre dans *Altazor* concerne l'essence même du langage, jusqu'aux frontières de la destruction absolue. Pour ce faire, nous étudierons le fonctionnement des multiples jeux linguistiques qui transgressent la norme grammaticale, en avançant toujours plus loin dans la désintégration/recréation du langage. Nous procéderons à la caractérisation des transformations phonétiques, morphologiques et syntaxiques qui donnent son pouvoir de subversion à la poésie créationniste, avec une gradation tout au long des sept chants.

Huidobro commence à rédiger en 1919 un long poème intitulé « Viaje en paracaídas », qui n'est autre que le projet initial d'*Altazor*, qui dans l'une de ses toutes premières versions s'intitulait *Altazur*, en hommage au symbolisme et au modernisme. Le jeune poète chilien trouve dans *Crise de vers* de Stéphane Mallarmé les sources de l'art de création qui sera le sien. Ces deux vers de « *Arte poética* » :

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema<sup>6</sup>;

trouvent leur origine dans l'évocation mallarméenne de la fleur poétique, « l'absente de tous bouquets<sup>7</sup>. » Par ailleurs, Huidobro n'a pu que se souvenir d'*Un coup de dés* (1897) en concevant le Chant VI d'*Altazor*. Les deux poèmes présentent la même ambiguïté : faut-il y voir une constellation de

---

<sup>3</sup> HUIDOBRO Vicente, « *Non serviam* », *ibid.*, p. 715.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> HUIDOBRO Vicente, « Manifeste peut-être », in DE CORTANZE Gérard, *Manifestes, Altazor. Transformation.s*, Paris, Projectoires/Champ libre, 1976, p. 196.

<sup>6</sup> HUIDOBRO Vicente, *El Espejo de agua, Obras completas, op. cit.*, p. 219.

<sup>7</sup> MALLARME Stéphane, *Crise de vers, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 368.

mots encore reconnaissables ou un naufrage du langage ? L'un et l'autre, sans doute, indissociablement. Textes à la fois visuels et sonores, où la syntaxe se brise, où des îlots de sens surgissent du néant, ils sont l'aboutissement pour Mallarmé, le commencement pour Huidobro, d'une réflexion sur la poésie, qu'il faut mener à sa plus pure expression, même si, pour atteindre cet objectif, la forme doit éclater.

L'œuvre d'Arthur Rimbaud, pour qui le poète est « *un multiplicateur de progrès*<sup>8</sup> », guide aussi Huidobro sur la voie d'un art de création libéré du joug de la nature. Ce poète voyant, qui ne se satisfait pas de la réalité du monde empirique mais « arrive à l'inconnu<sup>9</sup> » et « est vraiment voleur de feu<sup>10</sup> », incarne pour Huidobro le créateur par excellence. En annonçant « Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence une nouvelle harmonie<sup>11</sup> », Rimbaud éveille en Huidobro un désir poétique qui trouve sa réalisation dans les deux derniers chants d'*Altazor*. Les harmonies sonores inaugurées dans ces chants exaucent aussi le vœu exprimé par Guillaume Apollinaire dans le poème « La victoire » (1918) : « On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons<sup>12</sup>. » Le démembrement de la syntaxe à laquelle procède Huidobro dans *Altazor* réalise également la prophétie d'Apollinaire dans « La victoire » :

[...] l'homme est à la recherche d'un nouveau langage  
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire<sup>13</sup>

Huidobro a lu très jeune *Les peintres cubistes* (1913) où les termes de « réalité conçue » et de « réalité créée » sont déjà employés<sup>14</sup>, et cette phrase d'Apollinaire, prononcée lors de la conférence du Théâtre du Vieux Colombier (26 novembre 1917), résonne comme la plus exacte formulation de son idéal poétique : « C'est que poésie et création ne sont qu'une seule chose ; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer<sup>15</sup>. » On trouve également chez Pierre Reverdy, proche de Huidobro à l'époque de la revue *Nord-Sud* (mars 1917-octobre 1918), avant

---

<sup>8</sup> RIMBAUD Arthur, « Lettre à Paul Demeny », 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 252.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>11</sup> RIMBAUD Arthur, « À une raison », *Illuminations*, *ibid.*, p. 130.

<sup>12</sup> APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 310.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> APOLLINAIRE Guillaume, *Les peintres cubistes*, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 24.

<sup>15</sup> APOLLINAIRE Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 907.

leur brouille retentissante à propos de la paternité de la théorie de l'image poétique, cette exigence d'un art de création :

Il faut préférer un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui à l'aide de ces éléments et de moyens purement artistiques, arrive en ne copiant rien, à créer une œuvre pour elle-même<sup>16</sup>.

D'autre part, la révolte absolue du dadaïsme, qui veut en finir avec les valeurs établies, éclabousse aussi de sa rage nihiliste la poésie créationniste en dénonçant le langage comme « la pire des conventions<sup>17</sup>. » Dans la première et la seconde *Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916-1920), qui ne sont pas sans rappeler le voyage en parachute d'*Altazor*, Tristan Tzara décompose le langage dans un dialogue sans cohérence, multipliant les ruptures de syntaxe et renforçant l'armature sonore du texte. Les moyens employés font songer à *Altazor*, par exemple lorsque Tzara fait subir des transformations en chaîne au mot crocodile :

Crocrocrocrocrocrodri  
Crocrocrocrocrocrodrel  
Crocrocrocrocrocrocrodrol  
Crocrocrocrocrocrocrodral<sup>18</sup>

ou mêle les onomatopées (« dzĩn aha dzĩn aha bobobo Tyao oahiii hii hii heboom iéha iého<sup>19</sup> ») aux sonorités africaines (« Toundi-a-voua/Soco Bgaĩ Affahou<sup>20</sup> ») et aux cris d'animaux (« oua aah oua aah oua aah<sup>21</sup> ») pour créer une véritable cacophonie. Néanmoins, Huidobro, s'il reconnaît que les manifestes dada « sont venus remplir un rôle absolument nécessaire et bienfaisant à un moment donné où il fallait démolir et déblayer le terrain<sup>22</sup> », ne se laisse jamais assimiler au dadaïsme. Les expériences tentées par le poète créationniste dans *Altazor* sont loin d'être gratuites, alors que Tzara cultive l'arbitraire pour l'arbitraire. Lorsque Huidobro considère la syllabe centrale du mot « rossignol » comme une note de musique et lui substitue tour à tour les autres notes de la gamme :

---

<sup>16</sup> REVERDY Pierre, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4/5, juin-juillet 1917, p. 6.

<sup>17</sup> BRETON André, « Deux manifestes dada », *Les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, « Soleil », 1969, p. 63.

<sup>18</sup> TZARA Tristan, *Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 1975, p. 79.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>22</sup> HUIDOBRO Vicente, « Manifeste, manifestes », in DE CORTANZE Gérard, *Manifestes, Altazor. Transformation.s, op. cit.*, p. 137.



Pero el cielo prefiere el rodoñol  
Su niño querido el rorreñol  
Su flor de alegría el romiñol  
Su piel de lágrima el rofañol  
Su garganta nocturna el rosolñol  
El rolañol  
El rosiñol<sup>23</sup>

il exalte les qualités de chanteur de cet oiseau, procédant à une construction phonétique et sémantique. Loin d'être cacophoniques, les Chants VI et VII d'*Altazor* correspondent à une expérience musicale où les éléments de la chaîne sonore entrent en harmonie par le biais des assonances et allitérations :

Montesur en lasurido  
Montesol  
Lusponsoredo solinario<sup>24</sup>

Enfin, l'influence exercée par *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont sur la conception d'*Altazor* s'impose comme une évidence. Les sept chants d'*Altazor* font écho aux six *Chants de Maldoror*. L'effet de résonance entre les noms des deux créatures poétiques, loin d'être fortuite, fait ressortir leur lien de parenté. La chute sanglante d'*Altazor* à travers le cosmos<sup>25</sup> évoque la trajectoire de Maldoror, parcourant « comme une comète effrayante, l'espace ensanglanté<sup>26</sup>. » Comme Maldoror, Altazor est un ange déchu, qui « descend vers les abîmes vertigineux du mal<sup>27</sup> » :

Eres tú tú el ángel caído  
La caída eterna sobre la muerte  
La caída sin fin de muerte en muerte<sup>28</sup>  
  
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana  
En vuestras plantaciones de preceptos<sup>29</sup>

Dans leur refus de toute autorité, ces deux rebelles injurient et défient le Créateur, ironisant sur son existence :

---

<sup>23</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo* (1931), Madrid, Cátedra, 1983, p. 106.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 59 : « Vamos cayendo, cayendo de nuestro zenit a nuestro nadir y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo. »

<sup>26</sup> DUCASSE Isidore, le Comte de LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror, Poésie I et II*, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 118.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>28</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 70.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 73.

Tu me feras plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments.  
Maniant les ironies terribles, d'une main ferme et froide, je t'avertis  
que mon cœur en contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi,  
jusqu'à la fin de mon existence. Je frapperai ta carcasse creuse<sup>30</sup> ;

Dios pútrido

Lejano y cerca

Dios amasado en mi congoja<sup>31</sup>

Flor de contradicciones bailando un fox-trot

Sobre el sepulcro de Dios

Sobre el bien y el mal

Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra<sup>32</sup>

Altazor se répand, à l'instar de Maldoror, en invectives contre le genre  
humain, qui ne s'attire que son mépris :

Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme,  
cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une  
telle vermine<sup>33</sup>.

¿Qué has hecho de esta bestia universal

De este animal errante?

Esta rata en delirio que trepa las montañas<sup>34</sup>

Les deux personnages insoumis se caractérisent par leur insatiable  
soif d'infini qui alimente leur intarissable rébellion. L'image du chien qui  
aspire à l'infini est un point commun entre les deux œuvres :

Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je  
ne puis contenter ce besoin<sup>35</sup> !

Yo estoy aquí de pie entre vosotros

Se me caen las ansias al vacío

Se me caen los gritos a la nada

Se me caen al caos las blasfemias

Perro del infinito trotando entre astros muertos

Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella

Perro lamiendo tumbas

---

<sup>30</sup> LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror, Poésie I et II, op. cit.*, p. 140.

<sup>31</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 66.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>33</sup> LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror, Poésie I et II, op. cit.*, p. 143.

<sup>34</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 69.

<sup>35</sup> LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror, Poésie I et II, op. cit.*, p. 109.

Quiero la eternidad como una paloma entre mis manos [...]

Dadme el infinito como una flor para mis manos<sup>36</sup>

Altazor aspire à l'éclatement des limites intrinsèques à la condition humaine dans son élan vers l'immensité cosmique, élan métaphorisé par le mot valise qui compose son nom et que Fernand Verhesen traduit par « Altaigle<sup>37</sup> » :

Romper las ligaduras de las venas

Los lazos de la respiración y las cadenas [...]

Cadenas de miradas nos atan a la tierra

Romped romped tantas cadenas<sup>38</sup>

Le prisonnier clame son désir de se libérer de lui-même pour échapper à sa propre finitude :

Liberación, ¡Oh! sí liberación de todo

De la propia memoria que nos posee

De las profundas vísceras que saben lo que saben

A causas de estas heridas que nos atan al fondo

Y nos quiebran los gritos de las alas<sup>39</sup>

Le premier chant d'*Altazor*, scandé par des négations qui clament le refus de la condition humaine (« No/no puede ser<sup>40</sup> » ; « Seguir/no/basta ya<sup>41</sup> » ; « Seguir/no<sup>42</sup> ») est un cri de révolte où la protestation est indissociable de la souffrance dans l'expression de l'angoisse existentielle qui taraude le personnage :

Sufro me revuelco en la angustia

Sufro desde que era nebulosa

Y traigo desde entonces este dolor primordial en las células<sup>43</sup>

Soy protesta y arañeo el infinito con mis garras

Y grito y gimo con miserables gritos oceánicos

El eco de mi voz hace tronar el caos<sup>44</sup>

---

<sup>36</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 68-69.

<sup>37</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altaigle ou l'aventure de la planète*, traduction de Fernand VERHESEN, Bruxelles, G. Houyoux, 1957. N'oublions pas que Maldoror se transforme en aigle pour combattre le dragon Espérance (cf. LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror, Poésie I et II, op. cit.*, p. 200-202).

<sup>38</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 93.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 66 et 67.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 72.

Hablo porque soy protesta insulto y mueca de dolor<sup>45</sup>

Altazor, dissocié par de multiples contradictions, éclaté entre la première, la deuxième et la troisième personne du singulier sans parvenir à établir l'unité de son être protéiforme, partage avec Maldoror<sup>46</sup> son pouvoir de métamorphose :

Y he aquí que ahora me diluyo en múltiples cosas.  
Soy luciérnaga y voy a iluminar las ramas de la selva  
Sin embargo, cuando vuelo guardo mis modos de andar  
Y no sólo soy luciérnaga  
Sino también el aire en que vuela [...]  
Y luego soy árbol  
Y en cuanto a árbol conservo mis modos de luciérnaga  
Y mis modos de cielo  
Y mi andar de hombre mi triste andar [...]  
Y ahora soy mar  
Pero guardo algo de mis modos de volcán  
de mis modos de árbol de mis modos de luciérnaga  
De mis modos de pájaro de hombre y de rosal<sup>47</sup>

Par ailleurs, Huidobro trouve le fondement de sa poétique dans l'œuvre d'Isidore Ducasse. La pensée logique dont le poète créationniste s'efforce d'abolir la prééminence reçoit chez Lautréamont le premier coup fatal. L'auteur des *Chants de Maldoror* veut en effet « inventer une poésie tout à fait en dehors de la marche ordinaire de la nature, et dont le souffle pernicieux semble bouleverser même les vérités absolues<sup>48</sup>. » La série des « beaux comme » bouleverse les lois de l'analogie puisque l'adéquation du signifié et du signifiant y est ostensiblement rompue :

Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris [...] ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>46</sup> Les métamorphoses du héros des *Chants de Maldoror* (poulpe, aigle, grillon, cygne noir), où le sujet de l'énonciation est également variable, frappent davantage d'horreur que celles d'Altazor.

<sup>47</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo*, op. cit., p. 125-126.

<sup>48</sup> LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror, Poésie I et II*, op. cit., p. 312.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 289. Voir aussi p. 257 et 300.

Huidobro s'en inspire dans *Altazor* pour se gausser, dans une irrévérencieuse comparaison, de la figure honnie de Dieu : « Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo<sup>50</sup>. » Il présente dans le Chant IV sa propre série de comparaisons arbitraires, construites sur le modèle de celles des *Chants de Maldoror* :

Todo esto es hermoso como mirar el amor de los gorriones  
Tres horas después del atentado celeste  
O como oír dos pájaros anónimos que cantan a la misma azucena  
O como la cabeza de la serpiente donde sueña el opio  
O como el rubí nacido de los deseos de una mujer  
Y como el mar que no se sabe si ríe o llora  
Y como la mina de oro de las abejas<sup>51</sup>

Huidobro répudie « el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario<sup>52</sup>. » Il veut délivrer les mots de leur fonction utilitaire afin de leur faire recouvrir toutes leurs potentialités imaginaires :

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa [...] en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada<sup>53</sup>.

Huidobro postule que « el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla<sup>54</sup>. » Les infractions à la logique cartésienne ne manquent pas dans *Altazor*, où certaines images arbitraires correspondent à celles dont Breton précise les caractéristiques dans le *Manifeste du surréalisme* (1924). La provocante assertion d'Altazor « Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte<sup>55</sup> », qui pervertit les règles de la numération en même temps qu'elle bouleverse l'ordre du monde, entre ainsi dans la catégorie d'image surréaliste qui « recèle une dose énorme de contradiction apparente<sup>56</sup>. » Le vers « Un caballo que se va

---

<sup>50</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 56. Huidobro fait une allusion intertextuelle à la plus célèbre des comparaisons de la série des « beaux comme » dans *Temblor de cielo* : « Entonces yo me inclinaba sobre ti como en una mesa de disección, hundía en ti mis labios y te miraba; » (*ibid.*, p. 150).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>52</sup> HUIDOBRO Vicente, « La poesía », *Manifestos, Obras completas, op. cit.*, p. 716.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 57.

<sup>56</sup> BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1988, p. 50.

agrandando a medida que se aleja<sup>57</sup> », qui inverse les lois de la perspective, correspond au type d'image qui « implique la négation de quelque propriété physique élémentaire<sup>58</sup>. »

Au fil des sept chants d'*Altazor*, Huidobro multiplie les jeux linguistiques à tous les niveaux structurels, allant toujours plus loin sur la voie de la dégrammaticalisation. Il bouleverse le lexique et la syntaxe pour explorer les potentialités sonores du langage. Dans le Chant V, il invente le langage des rosiers grâce à un jeu d'assonances et d'allitérations basé sur un système de répétition, de dissociation et d'agglutination de mots et de syllabes, créant ainsi de ludiques effets incantatoires :

Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal  
Y digo  
Sal rosa rorosalía  
Sal rosa al día  
Salía al sol rosa sario  
Fueguisa mía sonrodería rososoro oro<sup>59</sup>

Huidobro fait également un usage humoristique de la paronomase, qu'il emploie de façon systématique quelques vers durant, laissant la matière sonore guider arbitrairement le sens de la coulée verbale. La multiplication des jeux d'homophonie met en évidence le mécanisme de création poétique, ironisant ainsi sur son artificialité, tout en explorant les affinités phoniques des vocables :

¿En dónde está el arquero de los meteoros?  
El arquero arcaico  
Bajo la arcada eterna el arquero del arcano con su violín violeta con  
su violín violáceo con su violín violado  
Arco-iris arco de las cejas en mi cielo arqueológico  
Bajo el área del arco se esconde el arca de tesoros preciosos<sup>60</sup>

Les expériences phonétiques parviennent à leur apogée dans le Chant VII, où la poésie se transforme en « música de espíritu<sup>61</sup> », dans un enchaînement de séquences sonores, réminiscence des mots clés des cinq premiers chants, qui s'achève sur une pure vocalisation :

Infilero e infinauta zurrosía  
Jaurinario ururayú

---

<sup>57</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 107.

<sup>58</sup> BRETON André, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 50.

<sup>59</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo, op. cit.*, p. 126.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 81.

Montañendo oraranía  
Arorasía ululacente  
Semperiva  
                  ivarisa tarirá  
Campanudio lalalí  
                          Auriciente auronida  
Lalalí  
          io ia  
i i i o  
Ai a i ai a i i i o ia<sup>62</sup>

C'est aussi grâce à la multiplication des transformations morphologiques que Huidobro mène à bien le projet poétique annoncé dans la préface d'*Altazor* : « Se debe escribir en una lengua que no sea materna<sup>63</sup>. » Le poète créationniste réinvente les lois de la composition et de la dérivation pour créer de nouveaux signifiants, donnant ainsi naissance à de nouveaux signifiés. Il expérimente dans le Chant IV un procédé de création lexicale qui conserve intacte la première moitié du mot « golondrina » et substitue à la seconde moitié de ce substantif des adjectifs (« golonfina », « golonchina »), des formes verbales (« golontrina », « golongira », « golonchilla ») et des substantifs (« golonrima », « goloniña », « golonlira », « golonbrisa<sup>64</sup> »). Huidobro innove ainsi un procédé métaphorique particulièrement synthétique où les sèmes des deux mots mis en présence s'ajoutent et fusionnent, créant un être hybride.

Si, dans ces premiers jeux morphologiques, les règles de fabrication des néologismes sont évidentes, par exemple la double métathèse (« Al horitaña de la montazonte / La violondrina y el goloncelo<sup>65</sup> »), les mécanismes de formation deviennent plus complexes dans le Chant V lorsque Huidobro crée le langage de l'océan :

De la firmeza hasta el horicielo  
Soy todo montalas en la azulaya  
Bailo en las volaguas con espurinas  
Una corriela tras de la otra  
Ondola en olañas mi rugazuelo  
Las verdondilas bajo la luna del selviflujo  
Van en montonda hasta el infidondo  
Y cuando bramuran los hurafones

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>65</sup> *Ibid.*

Y la ondaja lanza a las playas sus laziolas  
Hay un naufundo que grita pidiendo auxilio<sup>66</sup>

Magdalena García Pinto nomme « collage linguistique<sup>67</sup> » ce procédé qui consiste à juxtaposer des fragments de mots pour en forger de nouveaux. « Hurafones » est ainsi formé à partir de « huracán » et de « tifones » ; « bramurar » à partir de « bramar » et « murmurar » ; « verdilondas » à partir de « verde », « ondas » y « olas »... Cependant, l'origine des néologismes n'est pas toujours aussi aisément décelable. Ceux-ci peuvent en effet être le fruit de diverses associations, sans qu'il soit possible de se déterminer logiquement pour l'une ou l'autre. Nicholas Hey s'interroge<sup>68</sup> : « naufundo » provient-il de l'assemblage de « náufrago » et de « moribundo » ou « profundo », avec, peut-être, l'influence du verbe « hundir » ? « Espurinas » résulte-t-il de la fusion de « espuma » et de « bailarinas » ou « aspirinas » ? Sans doute ne faut-il privilégier aucun de ces sens en particulier, le néologisme pouvant les faire coexister en vertu de la polysémie qui le caractérise.

Ces expériences morphologiques mettent en valeur le pouvoir de création infini du langage poétique dans sa rébellion contre la norme linguistique. Huidobro ressent par ailleurs la syntaxe comme une contrainte dont il tente de se libérer dans *Altazor* pour échapper à « una gramática dolorosa y brutal<sup>69</sup>. » Le processus de rupture syntaxique s'accroît progressivement du Chant IV au Chant VII. Dans le Chant IV, Huidobro joue avec la syntaxe. Il expérimente son pouvoir de création au cours d'une séquence de « poèmes giratoires<sup>70</sup> » : deux poèmes construits à partir de la permutation des mêmes vocables se font immédiatement suite<sup>71</sup>. La redistribution syntaxique permet d'écrire deux textes différents en créant de nouveaux rapports entre les mots. Le bouleversement de la syntaxe passe, dans le Chant V, par une inversion du genre des substantifs (« La montaña y el montaña / con su luno y con su luna<sup>72</sup> ») puis par la transformation de substantifs en verbes :

La cascada que cabellera sobre la noche  
Mientras la noche se cama a descansar

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>67</sup> GARCÍA PINTO Magdalena, « El bilingüismo como factor creativo en *Altazor* », in *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n° 106/107 (« Vicente Huidobro y la vanguardia »), enero-junio de 1979, p. 121.

<sup>68</sup> HEY Nicholas, « Nonsense en *Altazor* », in *Revista Iberoamericana*, *op. cit.*, p. 150. Nicholas Hey parle de « mots porte-manteau ».

<sup>69</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>70</sup> HUIDOBRO Vicente, « Poemas giratorios », *Ver y palpar, Obras completas*, *op. cit.*, p. 472.

<sup>71</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo*, *op. cit.*, p. 102-103.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 114.



Con su luna que almohada al cielo  
Yo ojo el paisaje cansado  
Que se ruta hacia el horizonte<sup>73</sup>

C'est dans le Chant VI que la syntaxe se désagrège. Les verbes se raréfient de même que les liens grammaticaux. Les mots se juxtaposent et s'échelonnent sur la page blanche, dépourvue de ponctuation. Ne subsistent que des ébauches de phases, aussitôt interrompues :

Alhaja apoteosis y molusco  
Anudado  
    noche  
        nudo  
El corazón  
Esa entonces dirección  
                    nudo temblando  
Flexible corazón la apoteosis  
un dos tres  
    cuatro  
lágrima  
    mi lámpara  
                    y molusco<sup>74</sup>

La langue retrouve « su rol acuático y puramente acariciador »<sup>75</sup> grâce aux allitérations de liquides, dans une suite paronomastique où l'air se mêle à l'eau :

Ala ola ole ala Aladino  
El ladino Aladino Ah ladino dino la [...]  
    ala ola  
Ola ola el ladino si ladino<sup>76</sup>

Le processus de dégrammaticalisation arrive à son terme dans le Chant VII, où subsiste ce que Huidobro nomme « rumor aliento de frase sin palabra<sup>77</sup>. » Seules quatre conjonctions de coordination (« Montresol y mandotrina [...] mareciente y eternauta [...] Sensorida e infimento [...] Infilero e infinauta<sup>78</sup> ») et une préposition (« Montesur en lasurido<sup>79</sup> ») rappellent le souvenir de la syntaxe, les autres néologismes étant juxtaposés ou

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 137.

agglutinés. La vocalisation qui clôt le Chant VII et le poème entier consacre l'abolition de la syntaxe.

Les influences littéraires qui président à la genèse d'*Altazor* mettent cette œuvre sous le signe du renouveau poétique qui est la marque distinctive de l'avant-garde littéraire. Le vent de rébellion qui souffle sur les sept chants de ce long poème ébranle non seulement les bases de la poésie traditionnelle, mais celles du langage même. Huidobro fait subir à ce dernier un traitement de choc qui tend à le libérer des contraintes grammaticales qui pèsent sur lui, contraintes ressenties comme une limite à ses potentialités créatrices. Il multiplie les expériences poétiques pour mieux démonter les rouages du langage et lui insuffler une vie nouvelle. George Yúdice jette un éclairage pertinent sur les stratégies littéraires expérimentées par Huidobro dans *Altazor* lorsqu'il affirme : « La palabra altazoriana es a la vez muerta y resurrección del lenguaje<sup>80</sup>. » Destruction et création vont de pair dans *Altazor*, où les bouleversements phonétiques, morphologiques et syntaxiques sont l'instrument d'un processus de régénération du langage dont l'enjeu est formulé dans le Chant III :

Hay que resucitar las lenguas  
Con sonoras risas  
Con vagones de carcajadas  
Con cortacircuitos en las frases  
Y cataclismos en la gramática  
Levántate y anda  
Estira las piernas anquilosadas salta  
Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío  
Gimnasia astral para las lenguas entumecidas<sup>81</sup>

Les jeux linguistiques d'*Altazor* vont bien au-delà du simple divertissement. Ils sont le vecteur même de la rébellion poétique, grâce à la portée transgressive du rire et sa charge vitale, capables d'éveiller « Una bella locura en la vida de la palabra / Una bella locura en la zona del lenguaje<sup>82</sup>. »

**Béatrice MENARD**  
**EA 369- CRIIA- Université de Paris Ouest Nanterre La Défense**

---

<sup>80</sup> YÚDICE George, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1978, p. 211.

<sup>81</sup> HUIDOBRO Vicente, *Altazor, Temblor de cielo*, op. cit., p. 97.

<sup>82</sup> *Ibid.*

## « La rebeldía cabal » : éthique et poétique du rebelle dans l'œuvre de Tomás Segovia

**I**L EST UNE IMAGE qui pourrait sans doute rendre compte de la pluralité des canaux qui nourrissent la vie de Tomás Segovia : c'est celle du rhizome. Empruntée à Deleuze et Guattari, l'identité « rhizome » est fondamentalement nomade, car elle n'admet ni un seul lieu d'origine, ni un pôle d'influence unique : elle naît des relations qu'elle crée. Le rhizome permet de fuir les hiérarchies, les schémas préétablis, les despotismes ; il permet l'éclatement de tout ce qui enferme et assigne à résidence. Fait d'entrelacements, de rebroussements et de nœuds, il semble dire le refus de la racine unique, univoque et tyrannique. « Mis raíces – explique Tomás Segovia – prefiero que estén al viento y que se puedan hundir en cualquier tierra<sup>1</sup>. » Tomás Segovia (Valencia 1927, México 2011), poète hispano-mexicain, enfant de l'exil républicain, chemine dès les genèses de son parcours vers un nomadisme clairement réfractaire. C'est un écrivain qui pense son siècle et explore le monde avec un esprit insoumis et en toute « inopportunité<sup>2</sup>. » À l'hégémonie, il répond par le nomadisme ; au centre, il oppose la périphérie ; à la filiation, il préfère la rencontre aléatoire. Et face à la docilité, il invite à la rébellion et à la dissidence. Tomás Segovia a fait du nomadisme sa marque de fabrique. Son écriture hisse pavillon rebelle et il y souffle un véritable vent d'insoumission. C'est peut-être d'ailleurs pour cela que la figure du nomade dérange, car elle est impossible à soumettre et à ancrer : « [...] le nomade inquiète les pouvoirs, il devient l'incontrôlable, l'électron libre

---

<sup>1</sup> DELGADO Fernando G., « Tomás Segovia: un poeta sin patria », in *Ínsula*, n° 363, febrero 1977, p. 4.

<sup>2</sup> SEGOVIA Tomás, *Cuaderno inoportuno*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987.

impossible à suivre, donc à fixer, à assigner<sup>3</sup>. » Quand le panoptique guette, le nomadisme devient l'une des solutions : l'abscisse du lieu occupé et l'ordonnée du moment de la journée dessinent alors irrémédiablement une ligne courbe aux nombreux arcs d'hélices.

Voilà sans doute pourquoi son œuvre, elle aussi, semble échapper aux classifications arbitraires et aux nomenclatures restrictives. Elle est faite de strates, de territorialités diverses et elle présente de très nombreuses lignes de fuite. Dans les archipels de son œuvre, la poésie occupe une place importante, mais aussi les essais et, dans une moindre mesure, le théâtre. Mais, dans toutes les ramifications de son œuvre, on retrouvera cette voix qui appelle à une réflexion et à une dissidence qui soit capable d'action. Les titres de quelques-uns de ses essais sont à cet égard assez éloquentes, par exemple *Resistencia, ensayos y notas*. On pense aussi aux différentes sections de la compilation d'essais *Actitudes y Contracorrientes* : « a contrapelo », « a contratiempo », « a contraluz », « a contracifra » ou « a contramano ». Nous voudrions donc ici interroger un corpus où se mêlent la poésie, les essais et le théâtre. En effet, en mettant son écriture au service de la révolte, Tomás Segovia dessine, dans les différentes facettes de son œuvre, un portrait du rebelle en nomade : « Toda la rebeldía desemboca en errancia<sup>4</sup>. » Le rebelle, c'est cette voix poétique qui pense l'homme et sa place. C'est par exemple le pirate informatique, le « modesto piratita » de ses *Cartas cabales*. C'est également celui qui « cabalmente » lutte contre les diktats de l'économie libérale, les idéologies dominantes ou la manipulation des médias. Le rebelle, c'est aussi sans doute le régicide tel qu'il apparaît dans l'œuvre de théâtre *Zamora bajo los astros*. Toutes les assises de son œuvre sont autant de lieux de micro-résistances qui nourrissent cette école des révoltes.

Dans *Resistencia, ensayos y notas*, il formule, en préambule, ce qui pourrait être lu comme une déclaration d'intention, une devise presque : « En el pensamiento, en efecto, no hay una posible oposición, lo único posible fuera de la sumisión es la resistencia<sup>5</sup>. » Il renoue dans cet ouvrage avec la lignée des subversifs et des destructeurs d'idoles. Si au fronton de l'Académie platonicienne était inscrit le poncif « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », Tomás Segovia semble ici nous proposer un tout autre frontispice : « Que nul n'entre ici s'il n'est subversif », imposant ainsi un droit d'entrée tacite :

Aun así, debo advertir honradamente al posible lector que si espera encontrar en estas páginas la más mínima ayuda para ponerse al día

---

<sup>3</sup> ONFRAY Michel, *Théorie du voyage, poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2007, p. 11.

<sup>4</sup> SEGOVIA Tomás, *Poesía (1943-1997)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 532.

<sup>5</sup> SEGOVIA Tomás, *Resistencia. Ensayos y notas, 1997-2000*, México D.F., Ediciones Sin Nombre, UNAM, 2000, p. 11.

« *La rebeldía cabal* »: éthique et poétique du rebelle dans l'œuvre de Tomás Segovia

con las ideas más prestigiosas y menos discutidas en los medios “entendidos” de nuestros días, hará bien en quitarse de inmediato esa ilusión.<sup>6</sup>

Ses *Cartas cabales* sont aussi le lieu où l'on enseigne à pratiquer la pensée. Il s'agit à l'origine de colonnes journalistiques publiées dans le supplément culturel mexicain *La Jornada Semanal* en 1995, offertes par la suite dans cette agora moderne qu'est le net par le biais de son blog personnel et, enfin, réunies dans différentes compilations d'essais<sup>7</sup>. Ces tribunes renvoient au genre épistolaire puisqu'elles se présentent sous la forme de lettres adressées à un certain Matías Vegoso qui n'est autre que son *alter ego* anagrammatique. Ce sont des textes placés sous le signe de la justesse, de l'intégrité et de la droiture. C'est du moins ce que semble sous-entendre cet adjectif « cabal ». De fait, l'expression « a carta cabal » renvoie aussi à ce qui est irréprochable, impeccable, irréfutable. Ce sont des interrogations raisonnables, des luttes légitimes. Ce travail « cabal » de tous les jours dans ces textes qui sont au plus près de l'actualité permet de raviver continuellement une exigence de résistance. Quelques-uns de ces fronts de résistances sont, par exemple, ceux qui permettent de dénoncer le cloisonnement du périmètre idéologique des médias, leur présence en tant que prescripteurs d'opinions, les gémissements des élites politiques face au capitalisme de dérégulation financière, le prêt-à-penser imposé par les lois du marché, la mémoire historique confisquée, les politiques éducatives à la solde des entreprises privées, etc. Il construit aussi une réflexion sur la violence, la corruption du pouvoir, la corruption des gouvernements. Son regard est porté tout à la fois sur l'Espagne, le Mexique et la France.

L'invite à la rébellion prend forme et force d'abord dans sa poésie. *Cantata a solas* est l'exemple d'un recueil qui appelle notamment à réfléchir et à penser les liens de servitude. La première étape avant l'action positive est sans doute celle de ne plus servir, de ne plus soutenir. Et le fragment « 20. Leído » donne à voir la nudité du roi :

El sentenciado es libre de creer que otros han levantado su prisión o que allí estaba desde siempre. Esto no lo sacará de ella. En realidad todo autor de esos multiplicados tabiques era un relevo en una interminable jerarquía. Por supuesto, no hay jefe responsable. Ni guarda alguna: el sentenciado puede en cualquier momento, con un chasquido de dedos, borrar el ilusorio laberinto.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> SEGOVIA Tomás, *Alegatorio*, México D.F., Ediciones Sin Nombre, 1996. SEGOVIA Tomás, *Resistencia. Ensayos y notas, 1997-2000*, *op. cit.* SEGOVIA Tomás, *Cartas cabales 2008-2010*, México D.F., Ediciones Sin Nombre, 2010.

Tomás Segovia semble inscrire, dans cette pièce poétique en prose entre parabole et conte philosophique, l'impératif de La Boétie dans son *Discours de la servitude volontaire* : « Soyez donc résolu à ne plus servir et vous serez libres<sup>8</sup>. » Pour qu'il y ait servitude, nous dit Tomás Segovia, il faut le consentement des asservis. Or, une prise de conscience, un simple claquement de doigts, et la domination cesserait. Ce n'est pas tant la terreur des dictatures qui est remise ici en cause que les peurs des assujettis et l'acceptation docile de la domination. « Le roi est nu » et il n'y a pas de différence d'essence entre ceux qui nous gouvernent sur le plan politique ou économique et ceux qui constituent le dernier maillon de la chaîne de servitude. Cette prise de conscience d'une « soumission volontaire » suffirait sans doute à fournir le combustible d'un incendie de résistances. Toutes ces révoltes individuelles agirait comme autant de grains de sable dans les rouages d'une machine dévastatrice : des micro-résistances, des énergies qui, additionnées, permettraient le sabotage. Donner à voir et à comprendre l'illusion du labyrinthe, c'est déjà participer, sans doute, à une prise de liberté.

Dans ses essais, Tomás Segovia remet en cause le culte rendu à l'Avoir au détriment de l'Être. Il oppose, d'une part, l'élan du vouloir, du posséder, du consommer et, d'autre part, l'élan du désir. Cette phrase d'une jeune fille âgée d'à peine quatorze ans résume parfaitement cette opposition. Il s'agit de Juliette dans le drame de Shakespeare, qui affirme ne désirer que ce qu'elle possède déjà : « Et pourtant je ne souhaite que ce que j'ai [...] plus je te donne / Plus j'en ai<sup>9</sup> », « Porque cuanto más te doy más tengo, cuánto más me quitas más quiero darte<sup>10</sup>. » Les stratégies de marché ont pour objectif de déclencher des comportements d'achat mais Tomás Segovia nous rappelle ici qu'il existe des valeurs qui ne sont pas « monétarisables ». Inversant la logique mathématique, il met en place une arithmétique rebelle : plus la beauté est partagée, plus elle s'accroît en amour comme en art, plus l'autre jouit, plus je jouis. Il s'agit ainsi de lutter contre une société où même le bonheur s'achète : « El Hombre Nuevo es el homo consummens<sup>11</sup>. » Cet objectif de bonheur est celui qui nous est présenté en guise d'horizon chimérique : nous pourrions l'atteindre en consommant sans modération,

---

<sup>8</sup> « Soyez donc résolu à ne plus servir et vous serez libres. Je ne veux pas que vous le heurtiez ni que vous l'ébranliez, mais seulement ne le soutenez plus, et vous le verrez, comme un grand colosse dont on dérobe la base, tomber de son propre poids et se briser », DE LA BOÉTIE Étienne, *Le discours de la servitude volontaire*, Paris, Payot, 1976, p. 202-203.

<sup>9</sup> SHAKESPEARE William, *Tragédies (I), Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard, 2002, p. 277.

<sup>10</sup> VÁZQUEZ MARTÍN Eduardo, « Tomás Segovia: un poeta contra el capitalismo », in *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, n° 64, 2004, p. 120.

<sup>11</sup> « El Tiempo en los brazos, 2008 », disponible sur le blog <http://www.tomassegovia2.blogspot.com>, rubrique « agua pasada » (consultation septembre 2012).

assurant au passage le fonctionnement à plein régime de la machine libérale qui génère insatiablement des envies de dépenser. « Para nuestra ideología neoliberal – affirme Tomás Segovia – la riqueza es el consumo y el consumo es la felicidad. La cual por supuesto es el único Bien<sup>12</sup>. » Refuser d'abdiquer de sa liberté et de son autonomie, voilà sans doute l'enseignement et l'invitation de Tomás Segovia dans certaines pages de ses essais et de ses cahiers.

Dans le recueil *Salir con vida*, la section *Recalcitrancias* donne à lire, en poésie, cette éthique de l'insoumis et du rebelle. Le poème « Moral<sup>13</sup> » invite ainsi par exemple à inscrire l'art de jouir dans sa morale :

Gózate cuanto quieras  
Esa gloria con nadie compartida  
Nada nos quita  
                                  pone su alto premio  
Donde sea de todos sin ser de ninguno  
Donde pueda tan sólo gozarlo cada uno  
Si renuncia a tenerlo  
Y se goza de verlo y no tenerlo

« Gózate cuanto puedas », voilà sans doute un mot d'ordre qui rappelle ce « jouir sans entraves » qui portait le séisme il y a quarante-cinq ans. Mais, plus particulièrement encore, il est fait ici l'éloge de la jouissance qui est renoncement à la possession et à l'appropriation. Car – nous dit Tomás Segovia – de même que je peux désirer ce que j'ai déjà, je peux aussi jouir de ce que je ne possède pas. La résolution du désir en plaisir se fait aussi par cet affranchissement jubilatoire qui invite à ignorer tout sentiment de propriété individuelle : « Donde sea de todos sin ser de ninguno ». Ainsi, dans ce poème, cette jouissance d'une lumière automnale ne consomme pas, n'anéantit pas, ne supprime pas. D'ailleurs, un néologisme fait sens dans l'écriture de Tomás Segovia, c'est le mot « inconsumible », néologisme limpide par l'adjonction du préfixe privatif. Or, « La palabra inconsumible – précise le Diccionario de la Real Academia Española, dictionnaire qui porte la parole normative, institutionnelle et toute puissante – no está registrada en el Diccionario. La que se muestra a continuación tiene formas con una escritura cercana<sup>14</sup>. » Et c'est le mot « consumible » que l'on nous propose. Alors, pour le dire plus simplement, ce poème montre que l'acquisition de biens consommables ne constitue pas l'horizon indépassable de notre bonheur et que le droit de jouissance n'est ni volonté de puissance, ni volonté de possession. On avait d'ailleurs déjà, dans l'ouverture du poème

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> SEGOVIA Tomás, *Salir con vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 60.

<sup>14</sup> <http://lema.rae.es/drae/>, entrée « inconsumible ».

en prose « Hora nativa » du recueil *Partición*, une déclaration de ce droit à l'improductivité : « Purísima esta hora que no paga por nada en el mundo ni es por nada pagada, ni consume ni enriquece, como los dioses inservible<sup>15</sup>. » Cette résistance à une société marchande faisant vivre à contre-courant de la vie, vient dire qu'il existe des instants, des événements qui ignorent les ordres, les lois, les mesures.

Être hors-la-loi, c'est aussi l'invitation que fait Tomás Segovia quand il s'agit de lire son œuvre. Il fait ainsi l'éloge du pirate informatique, mais le « modesto piratita<sup>16</sup> », celui qui n'aspire qu'à lire et non à faire commerce de la création artistique. On peut d'ailleurs lire sur son blog : « Amigos : Si leerme sin pagar es piratería, vivan los piratas<sup>17</sup>. » N'en déplaise donc à Milton Friedman et à ses épigones, il existe des artistes qui encouragent la piraterie, qui dénoncent la mise en place de droits d'auteurs ne protégeant pas la création mais bien les intermédiaires et qui affirment sans ambages une volonté de mise à l'index des grandes industries éditoriales et culturelles<sup>18</sup>. Tomás Segovia justifie notamment cette position dans différentes *cartas cabales* et dans la section « La musa y el notario » de *Páginas de ida y vuelta*. Le *copyright* libre qu'il appose aux ouvrages sortis de sa maison d'édition artisanale, c'est-à-dire son imprimante, en dit long :

Este libro no se cobra, como no se cobra una palabra dicha a alguien o a todos. Puede citarse, copiarse, usarse y prestarse libremente siempre que no se cobre a su vez por ello, sin más limitación que el respeto a

---

15 SEGOVIA Tomás, *Poesía (1943-1997)*, op. cit., p. 532.

16 « [...] un modesto y dulce piratita que no está haciendo un buen negocio, legal o ilegal, sino que quiere escuchar una canción que obviamente está hecha (o debería estar hecha) para ser escuchada, o leer un gran poema que obviamente está hecho para ser leído —y obviamente no para enriquecer al autor (cosa que no es tan clara referida a una canción) », « Piratas dulces y amargos », SEGOVIA Tomás, *Cartas cabales 2008-2010*, op. cit., p. 44.

17 <http://www.tomassegovia2.blogspot.com> (consultation septembre 2012).

18 « Tomás ha escrito y publicado una crítica muy severa de la industria editorial, diciendo de ella que ha venido a ser tan funesta para el escritor como para el lector, dice que hay escritores (y cada vez más) que ya “no escriben para la lectura, sino para la edición, ni para el lector sino para el editor”; ocurre cada vez más que el “productor” (o sea el editor) “no produce para el adquiridor, sino para el distribuidor”, de manera que, cada vez más, los lectores “no leen lo que desean, como tampoco el comprador compra lo que desea, sino lo que le adoctrinan que desee”. Y continúa: “Creo que es el deber no sólo de un escritor, sino también de un amante de la lectura, resistir esa *barbarie*. Si un día la lectura se vuelve de veras y del todo consumo de libros, si un día todo el deseo del hombre se confunde con el deseo de consumo, habrá desaparecido lo que hace que valga la pena vivir”. Así las cosas, añade, “lo mejor que el escritor *por lo menos* puede hacer (en cursivas: *por lo menos*) es intentar restituir el contacto entre el lector y el escritor mismo por debajo o al margen de la gran industria editorial y de los ecos que ramifican su poder, desde la política cultural hasta la crítica periodística, pasando por las instituciones académicas” », ALATORRE Antonio, « La alegría de la luz », in *Boletín Editorial (El Colegio de México)*, n° 119, enero-febrero 2006, p. 12-13.



« *La rebeldía cabal* »: éthique et poétique du rebelle dans l'œuvre de Tomás Segovia

la dignidad del autor, de su nombre, de su personalidad y de sus ideas.  
Derechos reivindicados. Copyright libre.

Il pourfend donc ainsi ce qu'il appelle le « zapatisme intellectuel<sup>19</sup> » dont la conviction est que les idées appartiennent exclusivement à ceux qui les travaillent.

Le poème « Epistemología<sup>20</sup> » de la même section « Recalcitrancias » donne une leçon de sagesse. Et si l'on fait une lecture politique du poème, on lira certainement en filigrane une réflexion sur la docilité des corps sociaux dans une société dévolue à la rentabilité, à l'efficacité, au résultat :

#### EPISTEMOLOGÍA

La verdad  
    dijo el pobre latoso impertinente  
Es que os importa un comino la gente  
Nos tenéis imbuido en la mollera  
Que Dios creó al hombre para que consumiera  
Porque el fin de la vida es el negocio  
Y no hay otra política ni hay otro sacerdocio  
Eso nos embutís y es la verdad  
Que habéis entontecido así a la humanidad  
De acuerdo  
    dijo el responsable  
Pongamos que es verdad pero ¿es rentable? »

Un dialogue surréaliste s'établit entre, d'une part, l'impertinent qui déroge aux impératifs de subordination et docilité (il est ici doublement qualifié : « pobre latoso impertinente ») et, d'autre part, le garant de l'aliénation dans la société marchande. Le premier, l'inopportun (on se rappellera que Tomás Segovia est l'auteur du recueil d'essais *Cuaderno inoportuno*) éclaire de son accusation cette situation d'exploitation : les trépanés du capitalisme ont le cerveau rempli d'une propagande qui fait abdiquer toute raison ; déshumanisés, ils sont « entontecido[s] », « imbuido[s] », et il y a sans doute quelque chose de déshumanisant et de crétinisant dans ce « embutís ». La rime entre « responsable » et « rentable » témoigne du mépris, de l'autosuffisance, de l'obnubilation, de l'aveuglement de ces nouveaux dieux assoiffés de rentabilité. Le cynisme de ce grand argentier prêt à sacrifier la vérité sur l'autel de la rentabilité montre quelle est l'éthique de ceux pour qui l'argent domine tout, détermine tout, décide de tout.

---

<sup>19</sup> SEGOVIA Tomás, *Alegatorio*, op. cit., p. 268.

<sup>20</sup> SEGOVIA Tomás, *Salir con vida*, op. cit., p. 61.

C'est une voix subversive et récalcitrante qui se fait entendre dans ce recueil, celle qui dénonce le peu de moralité des gouvernants et leur incompétence :

Si en verdad si en verdad  
Va a ser ya para siempre irreversible  
El deshonor de los que mandan<sup>21</sup>

Con la estulticia de los poderosos  
De los boquiabertos ante los poderosos<sup>22</sup>

C'est une voix qui met en scène le triomphalisme de sous-puissants, ces mandarins auto-satisfaits mais au service des maîtres intouchables de l'hyperfinance :

Después de ver jactarse en la pantalla  
La gran sonrisa satisfecha  
Del jefe más lacayo  
Recogiendo mendrugos de su amo<sup>23</sup>

Tel est alors inévitablement le constat qui, entre incrédulité, écœurement et désillusion, conclut le poème « Aprendizaje »<sup>24</sup> :

Sigo sin entender lo que quieren decirnos  
Cuando nos dicen que subió la bolsa.

Dans *Salir con vida*, la vie, c'est aussi l'ensemble des forces qui renaissent, qui résistent, qui se rebellent, qui se lèvent contre les injustices. La Vie, avec une majuscule, se doit d'être posée au dessus de tout. *Salir con vida* dit l'assaut à la vie et le renouveau de la rébellion. Et la section « Recalcitrancias » peut se lire comme un traité poétique du réapprendre à vivre.

Ces préoccupations « récalcitrantes » sont distillées au fil de ses recueils. On retrouve, par exemple, dans son dernier travail *Rastros y otros poemas*, cette distinction déjà commentée entre le désir et la cupidité. Il oppose aussi les mots du dialogue aux mots d'ordre, ceux qui ne sont que consignes et injonctions :

Por una vez podré decir  
Sin que haya nadie que me contradiga  
Que no es lo mismo el que desea  
Que el que codicia algo

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 69.

« *La rebeldía cabal* »: éthique et poétique du rebelle dans l'œuvre de Tomás Segovia

Como no son las mismas las palabras  
Dichas para escuchadas  
Que dichas para obedecidas  
Ni tampoco es el mismo el que me habla  
Para decirme algo  
Que el que me habla para que me calle<sup>25</sup>

On identifie ici un discours sur l'autorité, la contrainte, la soumission. Rien d'étonnant sans doute à ce que ces vers aient été mis en exergue d'un communiqué de l'*Ejército Zapatista de Liberación Nacional* le 6 février 2013<sup>26</sup>. Si la poésie est une façon de délivrer des idées (et délivrer, c'est aussi faire sortir des livres), voilà un exemple d'une mise en pratique radicale de rébellion. Cet exergue ségovien est l'occasion de réfléchir sur le regard porté sur le monde et de mettre en avant la lutte des sans-grade, des sans-nom et des sans-terre contre les hégémonies.

Les écrits de Tomás Segovia ont alimenté en d'autres occasions une flamme révolutionnaire. En 2011, après son décès, des textes écrits en 1994 ont été repris dans les communiqués de l'armée insurgée du Chiapas :

Ahora, con la muerte del maestro Tomás Segovia, lo nombramos a él, lo llamamos y lo traemos a sentarse con nosotros para, juntos, releer algunos de sus textos. No sus poemas, sino sus reflexiones críticas sobre y frente al Poder. Pocos, muy pocos, fueron y son los intelectuales que se han empeñado en entender, que no en juzgar, este accidentado andar que es el nuestro y al que llamamos "zapatismo" (o "neozapatismo" para algunos). En la raquílica cuenta aparecen, entre otros, Don Pablo González Casanova, Adolfo Gilly, Tomás Segovia y usted Don Luis<sup>27</sup>.

Sa réflexion a donc sans conteste nourri des espaces de rébellion. Ses prises de position ont été reçues comme un appui incontestable : « También y sobre todo, porque más que el poeta de las dos orillas, es el pensador que abrió una tercera puerta hacia el movimiento indígena zapatista. Mirando, viendo, oyendo y escuchando, Don Tomás Segovia cruzó esa puerta<sup>28</sup>. » D'ailleurs, dans le texte « *Apostilla sin copyright*<sup>29</sup> », Tomás Segovia fait l'éloge de cette figure rebelle qu'est le *subcomandante*. Faisant l'exégèse d'une de

---

<sup>25</sup> SEGOVIA Tomás, *Rastros y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos, 2012, p. 23-24.

<sup>26</sup> « Ellos y nosotros. VI », « Las miradas. Parte 1 : mirar para imponer o mirar para escuchar », <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/02/06/ellos-y-nosotros-vi-las-miradas/> (consultation février 2013).

<sup>27</sup> « Una muerte... o una vida (Carta cuarta a Don Luis Villoro en el intercambio sobre Ética y Política) », <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/12/07/sci-marcos-una-muerte-o-una-vida-carta-cuarta-a-don-luis-villoro-en-el-intercambio-sobre-etica-y-politica/> (consultation février 2013).

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> SEGOVIA Tomás, *Alegatorio*, *op. cit.*, p. 267-269.

ses lettres adressée à Carlos Monsiváis, il commente la supériorité morale d'un chef militaire insurgé qui reconnaît les limites inhérentes à son combat :

Para mí lo decisivo y absolutamente único es que un jefe militar, y además sublevado contra la injusticia diga "la moral superior no es la nuestra, es la de los otros". [...] un jefe rebelde, por primera vez en la historia, no sólo dijo que no quiere el poder ni para él ni para su grupo, sino que nos exhortó a no seguir su moral<sup>30</sup>.

Le plus haut degré de l'éthique rebelle est ainsi celui de la reconnaissance de la dignité de l'autre, quel que soit cet autre : étranger, ennemi ou opposant. Voilà sans doute le signe incontestable de la grandeur de cette lutte.

Tomás Segovia fonde dans son œuvre une éthique de la rébellion. Cette révolte qui sous-tend son œuvre semble résulter d'un élan libertaire. Il a d'ailleurs fait état, à plusieurs occasions, d'une affinité de regard avec certains des positionnements de l'anarchisme :

P: Muchos lo definen como anarquista...

R: Si estuviera seguro de que pudiera haber una sociedad humana sin poder, sería anarquista sin dudarlo. Pero como dudo de que se pueda eliminar totalmente el poder, entonces hay que luchar por limitarlo y, a veces, es necesario resistir. Cuando se nos quiere imponer la banalización de la sexualidad, hay que salvar la vieja sabiduría carnal, ese conocimiento de los cuerpos que nos avisa que hay en ellos algo oscuro, algo sagrado, misterioso<sup>31</sup>.

L'éthique au service de la rébellion, il la place au-dessus du politique : « [...] la política es el opio de los pueblos, porque la política enmascara. Por cursi que parezca, la ética está por encima de la política<sup>32</sup>. » Ses essais, ses chroniques épistolaires et sa poésie dressent une cartographie du monde où

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 267-268.

<sup>31</sup> ROJO José Andrés, « Tomás Segovia, poeta: "No hay identidades; lo que hay son lealtades" », *El País*, 5/12/2005, p. 31. Un an auparavant il avait déjà insisté sur ce point: « Si uno pudiera estar seguro de que es posible una sociedad sin poder constituido, seguro que yo sería anarquista, lo que pasa es que no puedo confiar en que la abolición de un poder no provoque la inmediata sustitución por otro », VÁZQUEZ MARTÍN Eduardo, « Tomás Segovia: un poeta contra el capitalismo », in *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, n° 64, 2004, p. 114.

<sup>32</sup> VÁZQUEZ MARTÍN Eduardo, « Tomás Segovia: un poeta contra el capitalismo », in *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, n° 64, 2004, p. 114. Voilà sans doute qui rappelle aussi la phrase de Camus : « Nous sommes décidés à supprimer la politique pour la remplacer par la morale. C'est ce que nous appelons une révolution », CAMUS Albert, « Morale et politique », in *Ceuvres complètes II (1944-1948)*, Paris, Gallimard, 2006, p. 526.

la figure du rebelle est essentielle : le pirate informatique, le chef militaire insurgé, le régicide, le nomade, le marginal, tous sont rebelles à leur manière. Cette figure contient une formidable puissance de trouble, une puissance de liberté, une indignation critique qui fonde la dignité. Dans l'œuvre de Tomás Segovia, nombreux sont les fronts de résistance : résistance au consumérisme, résistance au déni de l'histoire, résistance face à l'aliénation au modèle libéral... Il prône une citoyenneté révolutionnaire qui nourrit des consciences réfractaires au renoncement à la raison. Les différentes strates de son terrain d'écriture présentent une grande cohérence : dans ses essais, il dénonce les abus de pouvoir amoindrissant les libertés et l'un des impératifs de sa poésie est celui de se créer une liberté ; c'est une invitation à la sagesse et à la construction de soi. La rébellion est sans doute une option de vie exigée par une éthique hédoniste qui place en son centre l'impératif de liberté : « No tengo tiempo para no ser libre<sup>33</sup>. » Ce vers résume à lui seul son impératif éthique. Sa poésie donne à respirer, elle ouvre de nouvelles possibilités d'existence. Elle invite à jouir du spectacle du monde sans en avoir la propriété. Production, consommation, possession, voilà trois termes bannis du lexique ségovien. Alors, sans doute, la poésie distille plus facilement cet antidote à l'immonde moderne où les sociétés de contrôle, composées par ces « profesionales del poder, del prestigio, del privilegio<sup>34</sup> » modèlent les âmes et les chairs. Le support poétique qui affranchit des carcans de la langue permet de lutter contre l'apathie de nos consciences, contre l'indifférence et la résignation. L'hommage posthume rendu à Tomás Segovia par Eduardo Vázquez Martín rappelle que son œuvre est une invitation à raviver éternellement et inlassablement une exigence éthique de résistance : « La muerte no detiene al nómada / ni rinde al que resiste / no arriá la bandera blanca / su única bandera / en el campamento del rebelde<sup>35</sup>. »

**Judite RODRIGUES**  
**EA 369-Etudes Romanes**

---

<sup>33</sup> SEGOVIA Tomás, *Estuario*, Valencia, Pre-Textos, 2011, p. 90.

<sup>34</sup> SEGOVIA Tomás, *Alegatorio*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>35</sup> VÁZQUEZ MARTÍN Eduardo, « Adiós al nómada », in *Letras libres*, México, 12/2011, p. 78.

## Bibliographie

- ALATORRE Antonio, « La alegría de la luz », in *Boletín Editorial (El Colegio de México)*, n° 119, enero-febrero 2006.
- CAMUS Albert, « Morale et politique », in *Œuvres complètes II (1944-1948)*, Paris, Gallimard, 2006.
- DE LA BOÉTIE Étienne, *Le discours de la servitude volontaire*, Paris, Payot, 1976.
- DELGADO FERNANDO G., « Tomás Segovia: un poeta sin patria », in *Ínsula*, n° 363, febrero 1977.
- ONFRAY Michel, *Théorie du voyage, poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2007.
- ROJO José Andrés, « Tomás Segovia, poeta: “No hay identidades; lo que hay son lealtades” », in *El País*, 5/12/2005.
- SEGOVIA Tomás, *Cuaderno inoportuno*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987.
- *Alegatorio*, México D. F., Ediciones Sin Nombre, 1996.
  - *Poesía (1943-1997)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.
  - *Resistencia. Ensayos y notas, 1997-2000*, México D. F., Ediciones Sin Nombre, UNAM, 2000.
  - *Salir con vida*, Valencia, Pre-Textos, 2003.
  - *Cartas cabales 2008-2010*, México D.F., Ediciones Sin Nombre, 2010.
  - *Estuario*, Valencia, Pre-Textos, 2011.
  - *Rastros y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- SHAKESPEARE William, *Tragédies (I), Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard, 2002.
- VÁZQUEZ MARTÍN Eduardo, « Tomás Segovia: un poeta contra el capitalismo », in *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, n° 64, 2004.
- « Adiós al nómada », in *Letras libres*, México, 12/2011.

Être ou ne pas être rebelle :  
*L'encrier* de Carlos Muñiz  
par le Teatro Moderno de Lisboa  
au Théâtre des Nations en 1962

**Mesurer l'inacceptable**

**Q**U'EST-CE QU'UN HOMME RÉVOLTÉ ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce « non » ? Il signifie, par exemple, « les choses ont trop duré [...], vous allez trop loin » [...]. En somme, ce non affirme l'existence d'une frontière<sup>1</sup>.

Ce questionnement et le début de réponse apportée émanent d'un auteur dont la commémoration provoque encore malgré lui la polémique, lui dont l'œuvre universelle n'a cessé de parler du sort difficile de l'individu au-delà des communautés. Si *L'Homme révolté* d'Albert Camus date de 1951, l'essence de son message est atemporelle. Révolte et rébellion expriment ici un même choix, celui du refus qui jouxte la dissidence et qui caractérise l'individu qui n'obéit pas, ne cède pas alors qu'on veut le soumettre. Dans son propos, l'auteur de *La Peste* souligne le double appel de ce mouvement : celui d'une opposition à l'avilissement et qui préfigure le second mouvement, celui de l'alternative : « [...] s'il refuse, il ne renonce pas ».

Un autre questionnement, désespéré cette fois, exprime l'attente de toute une population maintenue sous le boisseau depuis plus de 40 ans, en cette année 1969, alors qu'António de Oliveira Salazar, le dictateur portugais,

---

<sup>1</sup> CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 27.

physiquement au pouvoir depuis 1928 s'est vu obligé de le quitter pour raisons de santé. Son remplaçant Marcello Caetano, dont on attendait un assouplissement qu'on voulait appeler « printemps caetaniste », ne fit rien d'autre que nommer autrement les structures coercitives existantes, pâle maquillage qui ne pouvait satisfaire la soif de changement mêlée d'immense lassitude. Il faudra encore attendre 6 ans pour que la délivrance survienne, effectivement au printemps 1974, avec des œillets qui viendront éclabousser la grisaille ambiante<sup>2</sup>.

Car notre prose est déjà modelée de façon à essayer de passer entre les fourches caudines qui conditionnent notre vie intellectuelle. [...] nous devons toujours penser à ce qu'on va nous laisser passer et à la façon dont on pourra nous le laisser dire... Et parfois on ne nous laisse rien ! [...] Mais quand surgira-t-il ce printemps, avec des prés et des fleurs et divers procédés et opinions en rien monocordes ? Quand viendra-t-il le jour où nous nous considérerons tous Portugais, quelle que soit notre pensée<sup>3</sup> ?

C'est le constat angoissé d'un manque de liberté dans tous les domaines, qui conditionne comportements et mentalités, qui supprime toute forme de spontanéité. Les corps et les esprits ont été habilement et patiemment entravés, jusqu'à ce qu'ils s'auto disciplinent par eux-mêmes devenant leur propre censeur avant même que le pouvoir ait à interdire ou à réprimer. Car le pouvoir salazarien s'est doté d'un système de contrôle qui s'est introduit progressivement dans tous les interstices de la vie des Portugais, pénétrant l'individu au plus intime. L'objectif essentiel étant précisément de tuer dans l'œuf toute aspiration à une quelconque rébellion. Pour cela, l'Etat Nouveau de Salazar s'est doté de structures qui alternaient entre surveillance, interdit et propagande. C'est une construction mise au point puis peu à peu précisée et adaptée, tel un étau progressivement resserré. La « prose modelée » avec pour conséquence le « ton monocorde » ici évoqués ne citent pas seulement un modèle pour l'opinion ou la pensée. Il s'agit d'un moule global imposé dont le but est de conformer le pays à son image.

---

<sup>2</sup> Nous ne développons pas ici la périodisation du pouvoir salazariste dont nous avons traité ailleurs et qui est évoquée dans de nombreux ouvrages d'histoire sur la dictature portugaise, et que Salazar a nommée État Nouveau. Parmi les publications en langue française, citons par exemple : LEONARD Yves, *Salazarisme & fascisme*, Paris, Chandeigne, 1996.

<sup>3</sup> È que a nossa prosa é modelada já de forma a tentar passagem nas forcas caudinas que condicionam a nossa vida intelectual. [...] temos sempre de pensar naquilo que nos deixarão passar e da forma como o podem deixar dizer... E às vezes não deixam mesmo ! [...] Mas quando surgirá ela, essa primavera, com prados e flores e variedade de processos e opiniões, nada monocórdica ? Quando virá o dia em que todos nos consideremos portugueses, qualquer que seja o nosso pensar ? REGO, Raúl, *Horizontes fechados (páginas de política)*, Lisboa, Edição do Autor, 1969, p. 11. Nous réalisons toutes les traductions.



## Inventer de nouveaux horizons

Particulièrement surveillée, la scène portugaise a utilisé chaque brèche, chaque interstice de lumière pour inventer de nouveaux horizons, chacune de ces initiatives devenant des formes d'insoumission plus ou moins visible... La recherche d'échange avec l'étranger, individuelle ou en groupe (tournées, festivals...) étaient de véritables « sorties de secours <sup>4</sup> » dans un univers clos. Ils permettaient au théâtre portugais de se montrer sans le regard du censeur ; les compagnies se ressourçaient à l'étranger. Au contact des productions étrangères elles étaient comme revigorées et actualisaient leur esthétique. Ce dialogue avec les scènes internationales était aussi le constat des effets néfastes de la dictature sur les spectacles portugais : anachronisme et décalage provoquaient des hiatus et ce qui était novateur au Portugal était ailleurs déjà dépassé. La France (considérée comme le pays de l'idéal démocratique) et sa capitale (ville lumière au sens propre et figuré pour une Lisbonne sous le boisseau) étaient des destinations particulièrement prisées ; les compagnies qui parvenaient à s'extraire épisodiquement de l'univers clos salazarien revenaient enrichies de l'aura de la culture française, modèle mythique et sempiternelle référence pour les artistes et pour les intellectuels portugais d'avant la Révolution des œillets. Nous évoquerons une de ces évasions temporaires, celle du *Teatro Moderno de Lisboa* / Théâtre Moderne de Lisbonne (TML) et sa participation au festival du Théâtre des Nations à Paris en avril 1962. Ces immersions hors les murs de « la forteresse de la peur »<sup>5</sup> de l'État Nouveau seront le reflet tant d'une forme de contestation de la situation subie au Portugal comme celle d'une légitimation lors du retour des compagnies auréolées de leur immersion française.

## L'évasion physique pour seule issue

Le « non » évoqué par Camus était conditionné par une frontière à ne pas dépasser, celle du moment où l'oppression atteint le cap de l'insupportable et où le sujet devenu esclave n'accepte plus de l'être, il dépasse la peur et ses conditionnements et ose vouloir briser ses chaînes. Au Portugal cette explosion n'opérera globalement qu'après 48 ans de dictature. Mais auparavant

---

<sup>4</sup> Nous avons évoqué ces situations (« Issues de secours : quand le théâtre portugais s'expatrie pour être vu du public. Le théâtre empêché et ses déplacements obligés durant l'État Nouveau de Salazar, 1933-1974 »), lors du colloque international *Censure et déplacements : stratégies d'appropriation, d'évitement et de détournement*, Université François-Rabelais, CIREMIA - U.F.R. Lettres et Langues, 4 et 5 juin 2010, publication sous presse.

<sup>5</sup> Propos tenus par le Cavaleiro de Oliveira, intellectuel qui, dans la pièce *O judeu* (*Le juif*, 1966) de Bernardo Santareno, a dû fuir le Portugal du XVIII<sup>e</sup> siècle écrasé par la sainte Inquisition. L'interdiction de cette pièce ne sera levée qu'après la Révolution d'avril 1974, dite « Des œillets » mais celle-ci ne sera créée au Portugal qu'en 1981 (Teatro Nacional D. Maria II, mise en scène Rogério Paulo).

des soubresauts ont eu lieu, des résistances ont été organisées et qui ont aussi reculé la frontière de l'inacceptable.

Bouger physiquement, sortir du lot, se faire remarquer, ne pas correspondre au modèle blafard imposé par la devise de l'Etat Nouveau (« Dieu Patrie Famille »), vouloir changer son lieu de vie, changer de milieu contrevenaient à l'ordre établi. Tout mouvement était suspect, toute prétention à une opinion personnelle différente de celle de l'autorité dûment hiérarchisée du professeur à l'école, du prêtre à l'église, du père de famille, du chef de l'Etat et de celle de Dieu était passible de sanctions. Dans un tel cadre idéologique, l'individu disparaissait au profit de la Nation unie (Union nationale, nom du parti unique) et de l'Etat nouveau corporatiste et ne devait pas sortir du rang et surtout pas de la condition dont il avait hérité à la naissance. La censure et la police politique veillaient au respect des règles imposées et à l'accomplissement de la mise en scène où la population ne devait jouer que le rôle que l'Etat nouveau lui avait décerné et pour lequel dès le plus jeune âge elle était conditionnée par un système de suggestion et de surveillance très abouti. C'est bien d'une forme d'asservissement de toute une population qu'il s'est agi, l'idéal absolu de la dictature : réduire la population à l'esclavage cité par Camus.

En opposition, le départ fut une stratégie comportementale massive durant les années soixante non seulement pour les intellectuels portugais, mais aussi pour de jeunes réfractaires fuyant la guerre coloniale, et plus massivement pour des hommes et des femmes qui se sont expatriés pour une vie plus digne, flots d'êtres qui bien souvent ont traversé les frontières à pied, dans un exode désespéré qui les a menés le plus souvent jusqu'en France.

### **Le TML catalyseur des aspirations au changement du théâtre portugais**

En 1969, ceux qui aspiraient à un printemps pour le théâtre portugais étaient forcés de constater que le Portugal était une contrée où le pourcentage des pièces nationales montées chaque saison était l'un des plus bas du monde<sup>6</sup>. C'est pour remédier à cette carence qu'un groupe d'acteurs (Fernando Gusmão, Carmen Dolores, Armando Cortez, Rogério Paulo et Armando Caldas), fondent une société qu'ils nomment Théâtre Moderne de Lisbonne (Teatro Moderno de Lisboa, plus connu sous TML) dont ils donnent les motivations humaines et esthétiques en précisant que « Le nom du Théâtre Moderne de Lisbonne correspond à un programme » et que, « théâtre moderne signifie ici un théâtre actuel, vivant, avec des textes pas nécessairement contemporains, mais toujours intéressants pour l'homme d'aujourd'hui et

---

<sup>6</sup> REBELLO Luiz Francisco, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977.

réalisé selon une esthétique actualisée<sup>7</sup>. » D'emblée c'est le répertoire qui est au centre de la réflexion, mais les quatre années d'existence de la compagnie (1961-1965) ne furent rien d'autre qu'une bataille perpétuelle avec les services de censure qui interdisaient beaucoup de leurs premiers choix de pièces<sup>8</sup> qu'ils voulaient en phase avec le public. Lancer leur première saison (1-10-1961 à 31-05-1962) avec une pièce espagnole (*L'encrier* de Carlos Muñiz, *O Tinteiro*)<sup>9</sup> est une façon de détourner le regard du censeur particulièrement vigilant pour les dramaturgies portugaises. N'oublions pas cependant que l'Espagne et le Portugal, bien qu'avec des pouvoirs autoritaires aux caractéristiques spécifiques subissaient pareillement une situation dictatoriale et nous verrons plus loin combien cette pièce est avant tout ibérique et revendiquée comme telle par son auteur et par son metteur en scène. Aujourd'hui qualifié comme relevant d'un « monde bureaucratique kafkaïen [...] et d'un néo-réalisme traversé d'expressionnisme »<sup>10</sup>, le texte était vu à l'époque à Lisbonne comme « une pièce qui nous fait penser à l'absurde de notre existence quotidienne<sup>11</sup>. » Comment en effet ne pas reconnaître en Crock, petit employé de bureau sans cesse surveillé par un directeur s'appuyant sur une vigilance à plusieurs niveaux (du chef du personnel aux collègues de travail), les Portugais de l'Etat Nouveau de Salazar. C'est un triste héros souffreteux qui a du mal à respirer au sens propre et figuré et auquel on interdit de rire ou d'avoir des fleurs sur son bureau ou même d'aimer le printemps. Il se débat cependant et son refus de soumission transforme son suicide final en un acte de rébellion extrême, alors que parler du suicide était interdit dans le Portugal de Salazar. Il est d'ailleurs étonnant que cette fin de la pièce, soumise à la commission de censure avant la première, n'ait pas été modifiée. Après son passage par le crayon bleu du censeur, le texte subit peu de coupes, visibles sur quinze pages.

### **Du succès à Lisbonne au périple parisien**

La critique portugaise de l'époque, qui classe la pièce dans la rubrique théâtre d'avant-garde ou de l'absurde, est très élogieuse. Elle vante en

---

<sup>7</sup> GUSMÃO, Fernando, *A fala da memória*, Lisboa, Escritor, 1993, P. 151.

<sup>8</sup> De 1961 à 1965, le TML présenta *L'encrier* de Carlos Muñiz, *Mesure pour mesure* de Shakespeare (dans une adaptation de L.F. Rebello et une mise en scène d'A. Pedro), *Les trois hauts de forme* de M. Mihura, *Humiliés et offensés* de Dostoïevski, *Des souris et des hommes* de Steinbeck, *Le professeur Taranne* de Adamov et *La reddition des héros* de J. Cardoso Pires.

<sup>9</sup> MUÑIZ, Carlos, traduction de FORJAZ, António José, *O Tinteiro*, Lisboa, Teatro Moderno de Lisboa, s.d., 48 p.

<sup>10</sup> GILLE, Bernard, « Espagne, Censure, déshérence et résurgence des auteurs », in CORVIN, Michel, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales et CNDP, 2007, p. 106.

<sup>11</sup> LÍVIO, Tito, *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1968) Um marco na história do teatro português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009, p. 257.

particulier les qualités de l'acteur Armando Cortez dont on dit qu'il « a bien compris et a bien senti » Crock et lui « a donné âme et vie<sup>12</sup>. » « Lisbonne, grâce au TML, a désormais à son affiche peu variée du point de vue dramatique un magnifique exemplaire de théâtre moderne [...]»<sup>13</sup> », dit encore la presse. Même les plumes affiliées au régime font l'éloge de la mise en scène de Rogério Paulo :

La mise en scène fut soignée et précise [...]. Des décors simples, fonctionnels, intelligemment suggestifs [...]»<sup>14</sup> ». Tous les articles soulignent le mérite de la compagnie qui sans aucun soutien financier crée un spectacle que le public a applaudi debout durant 15 minutes. « Ce fut une des plus enthousiastes et émouvantes ovations avec laquelle le public lisboète aura acclamé ces dernières années un spectacle et ses artistes<sup>15</sup>

Le succès permit au spectacle d'être programmé au festival du Théâtre des Nations en avril 1962. Le 12 février 1962, Rogério Paulo évoque avant son départ ce qui fut un véritable périple. « Nous serons programmés » dit-il « dans le cycle « recherche » destiné aux jeunes compagnies en soulignant qu'il se sent investi d'une grande responsabilité car le passage du TML par Paris allait influencer l'idée qu'on se faisait du théâtre au Portugal. Il précise les conditions de cette participation : « Nous partons grâce à l'aide du Directeur du *Jornal de Letras* qui paie toutes les dépenses inhérentes à notre déplacement et il précise « les autorités officielles n'ont émis aucune objection à notre départ et le théâtre portugais sera pour la 2<sup>e</sup> fois présent dans un festival international<sup>16</sup>. » Le metteur en scène fait ici référence à la programmation de la compagnie Rey Colaço Robles Monteiro<sup>17</sup>, concessionnaire du théâtre national portugais, en 1955, lors de la deuxième édition du Festival international d'art dramatique de la Ville de Paris qui plus tard donnera le jour au Théâtre des Nations. Rogério Paulo ainsi que Carmen Dolores étaient distribués dans la pièce présentée *Tá mar*, du Portugais Alfredo Cortez, précédée d'une courte pièce de Gil Vicente. Le jeune acteur d'alors, maintenant metteur en scène, marque d'une pierre blanche ce premier voyage parisien, cette année-là il fit deux découvertes : Bertold Brecht avec *Le cercle de craie caucasien* et le Berliner Ensemble qui faisait alors

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>16</sup> *Jornal de notícias* 12-2-1962.

<sup>17</sup> Amélia Rey Colaço (Lisboa 1898 – Lisboa 1990 (Portugal)), est une des grandes figures du théâtre portugais du XX<sup>e</sup> siècle. Comédienne, metteur en scène, cofondatrice de la compagnie Rey Colaço / Robles Monteiro qu'elle a dirigée avec son époux, elle a été à la tête du Théâtre national D. Maria II durant 45 ans.

sensation dans la capitale française. Ce fut dit-il « la nuit la plus décisive de ma carrière artistique » et il évoque la révélation d'un « monde sublime dans ses théories révolutionnaires » ainsi que le magnifique et inoubliable spectacle<sup>18</sup>.

### Du ravissement au hiatus

Les critiques parisiennes parues dans *Combat* en 1955, au sujet de *Tá mar*, sont celles de plumes sous le ravissement devant la pièce qui évoque les marins de Nazaré au Portugal et qui est comparée à un « documentaire », car « la couleur locale y éclate de toutes les façons » et de citer tout ce qui fait « vrai<sup>19</sup>. » Les articles de 1962, au sujet de *L'Encrier* au festival du Théâtre des Nations, sont tout autres : « Du point de vue des idées et de l'art scénique, ce spectacle réputé « d'avant-garde » ne présente aucun intérêt et n'avait pas sa place dans une confrontation esthétique internationale : il y a 30 ans au moins qu'en régime libéral on a dépassé ce niveau élémentaire de satire sociale et ce progressisme d'Épinal » assène-t-on dans *Le Monde* du 5-4-62, sans préciser que le Portugal n'est pas « en régime libéral ». L'article<sup>20</sup> souligne le courage de la troupe sans subsides et fait remarquer la suprématie de l'acteur Armando Cortez sur « la troupe qui a la foi naïve et dévorante des catacombes » comme pour souligner le décalage de la réception du spectacle face à l'engagement du TML. *La tribune de Genève* (25 mai 1962) elle aussi est critique et déclare que la venue de cette troupe était prématurée « si louables que soient les intentions, si sympathique que soit l'effort » et Denis Bablet, qui signe l'article voit *L'encrier* comme une pièce qui respire la générosité, mais elle ne « dépasse pas le stade du mélodrame socialisant pétri de bonnes intentions, sa valeur critique demeure assez pauvre ». La mise en scène de Rogério Paulo n'est pas non plus appréciée car elle « hésite entre satire clownesque et réalisme sans prendre parti ».

Le décalage entre la critique parisienne et lisboète du spectacle est criant. Si à Lisbonne ce fut une révélation, à Paris c'est le désenchantement. Présent dans la capitale française un mois avant le festival, Bernardo Santareno<sup>21</sup> écrivait à Amélia Rey Colaço en ces termes :

---

<sup>18</sup> *República*, 23-11-1964

<sup>19</sup> GAUTIER Jean-Jacques, « Le Portugal présente *Ta mar* d'Alfredo Cortez », *Combat*, 29 juin 1955.

<sup>20</sup> POIROT-DELPECH, Bertrand, « Le Portugal au théâtre des Nations, *L'Encrier* de Carlos Muniz », *Le Monde*, 5-4-1962.

<sup>21</sup> Bernardo Santareno (1920 Santarém - 1980 Lisboa), pseudonyme de António Martinho do Rosário. Il est l'un des plus grands auteurs du théâtre portugais du XXe siècle. Sa pièce *O Judeu* fut avec *Felizmente há um luar* (Luis de Sttau Monteiro) et *O Render dos heróis* (José Cardoso Pires) les premiers textes proches du théâtre épique brechtien

Certainement à cause de la mélodie de la voix, ces gens pensent toujours que je suis russe : et ils sont très tristes quand je leur dis que je suis portugais. Ils ne connaissent rien, mais vraiment rien à notre sujet. [...] je sais que le TML vient ici au festival avec *L'encrier* : c'est dommage car cette pièce n'aura ici aucun succès. [...] En réalité, ici pour des pays comme le nôtre (l'Espagne, le Brésil), ce qui marche c'est la pièce couleur locale, bien mise en scène et bien jouée<sup>22</sup>.

L'avis de l'auteur de théâtre, très lucide sur la représentation du Portugal en France, s'est vérifié tant pour la pièce de 1962 (*L'Encrier*) que pour celle de 1955 (*Tá mar*) bien qu'il ne cite pas celle-ci directement.

### **L'inévitable décalage : Chronique d'une incompréhension annoncée**

On peut parler d'un véritable hiatus dans l'accueil mitigé du TML à Paris. Ce sentiment est accru lorsqu'on lit le compte-rendu de la conférence<sup>23</sup> donnée par Costa Ferreira, un des acteurs de la troupe et par Rogério Paulo, le metteur en scène, juste avant le spectacle, le 9 avril 1962. Le premier fait une présentation de la situation du théâtre au Portugal en des termes incompréhensibles pour les Parisiens. Pour expliquer l'origine du TML et les motivations de la troupe, Rogério Paulo va aussi loin qu'il le peut : « Nous avons choisi notre liberté, la liberté possible et nous avons formé une troupe [...] », dit-il (p.9). « La « liberté possible » contient toute la frustration d'artistes dont les propos et les créations sont conditionnés par la censure et par la surveillance de la police politique qui les poursuit même hors frontières. Il évoque le périple pour venir à Paris : « Nous sommes venus en autobus, – 18 heures à rouler – mais nous sommes ici, heureux, pour parler avec les hommes français [...] C'est peu pour vous ; c'est tout pour nous. Chacun ne peut qu'offrir sa propre pauvreté ». Si l'on tient compte du contexte, ces déclarations sont à la fois naïves et émouvantes. Naïves, et émouvantes pour les mêmes raisons : parce qu'elles sont profondément sincères et parce que celui qui les prononce n'a pas conscience du fait que le public qui l'écoute, apparemment non informé de la situation politique au Portugal, ne peut comprendre la portée de ses propos. Les commentaires du

---

<sup>22</sup> « Com certeza por causa da melopeia da voz, esta gente pensa sempre que sou russo: e ficam sempre com muita pena, quando lhes digo que sou português. Não conhecem nada, mesmo nada das nossas coisas [...] sei que a companhia do Império (c'est le TML) vem aqui ao festival com o Tinteiro: é pena, pois essa peça não terá aqui nenhum sucesso.[...] na verdade, aqui, para países como o nosso (a Espanha, o Brasil), o que dá é a peça de poesia local, bem encenada e representada ». SANTOS, Vitor Pavão, *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974) correspondência*, Lisboa, Instituto português do património da cultura, Museu Nacional do Teatro, 1989, p. 92.

<sup>23</sup> *Théâtre des Nations, Le théâtre d'avant-garde au Portugal*, 9 avril 1962, Conférence dont le compte-rendu figure à la bibliothèque de la Société d'Histoire du Théâtre (Théâtre des Nations, boîte R 176).

metteur en scène sur le choix de la pièce présentée sont eu aussi pleins de sous entendus : « Quand j'ai lu cette pièce, j'ai pensé : pourquoi un Portugais n'a-t-il pas écrit cela. Pourquoi ? Parce que les problèmes espagnols sont exactement les mêmes. [...] C'est exactement comme si c'était écrit au Portugal » (p. 11). Cette concordance est reprise par Carlos Muñiz lui-même, qui participe également à la conférence : « Ma pièce ? C'est naturellement une pièce espagnole, une pièce ibérique, avec les problèmes, avec toutes les circonstances de l'Ibérie actuelle. » (p. 17). Ces « circonstances » sont bien entendu la situation dictatoriale vécue par les deux pays.

En réalité l'élément manquant tant dans les critiques françaises du spectacle que dans le discours des acteurs portugais lorsqu'ils présentent leur travail est l'absence de toute référence à la situation politique au Portugal, alors qu'en 1962 commencent les guerres coloniales en Afrique, alors que de nombreux jeunes déserteurs portugais ainsi que des milliers d'émigrés arrivent en France. Le silence sur ces questions rend opaque le spectacle du TML. Il aurait été intéressant, par exemple, que le public connaisse les coupes de la censure effectuées sur la pièce. Du côté des orateurs portugais, on parle à mot couvert, le silence est conditionné par la peur de représailles au retour au Portugal (Rogério Paulo, qui était proche du PCP, a d'ailleurs eu maille à partir avec la Pide<sup>24</sup>, était surveillé et a subi des interrogatoires dont on peut trouver des traces aux Archives nationales à Lisbonne). « Voilà de bonnes années que la plupart du peuple portugais – ce peuple que nous sommes tous et pas seulement ceux que le pouvoir décrète – vit sous l'engourdissement empire de la peur. [...] J'admets qu'il ne s'agit pas entre nous de la peur de terribles tortures, de vengeances, de répressions. Ce n'est pas exactement de la terreur cette peur qui nous paralyse, mais c'est la peur indécise, flottante, hésitante, vague molle, continue... La peur suprêmement démoralisatrice<sup>25</sup> » écrivait José Régio en 1949, constatant que les Portugais ne disposaient que d'une « réalité rétrécie ». Le théâtre qui ne sera pas en conformité avec les codes établis sera classé dans le genre littérature dramatique et ne deviendra jamais spectacle. La portée de *L'Encrier* pour le public portugais prend ici toute sa mesure ainsi que le message codé qu'elle contenait.

---

<sup>24</sup> Police politique de Salazar : Police Internationale de Défense de l'Etat, une des structures de surveillance et de répression sur lesquelles s'appuyait le pouvoir salazariste.

<sup>25</sup> « [...] *mas há uns bons anos que grande parte do povo português – deste povo que somos todos nós, e não s'quem os governantes decretam – vive sob o entorpecedor império do medo. [...] Sim, admito não se tratar entre nós do medo de terríveis torturas, vinganças e repressões. Não é, propriamente, pavor, o medo que nos tem vindo tolhendo., mas é o medo indeciso, flutuante, hesitante, vago, mole, contínuo... O medo supremamente demoralizado* ». VENTURA, Mário, José Régio e a política, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, p. 73.

Du côté français, on ne peut qu'être étonné de l'absence de tout commentaire clair concernant la situation dictatoriale portugaise, dans la presse, silence encore plus étonnant pour un journal comme *Combat*, qui en 1955 évoque un Portugal somme toute touristique sans parler de la réalité subie par les Portugais depuis déjà 1926. Les timides « difficultés que connaît la vie théâtrale au Portugal<sup>26</sup>. » pour caractériser la situation du théâtre lusitanien, dans les articles de 1962, ne suffisent pas. Plus étonnante encore la manière de présenter le TML : « Une troupe née en 1960 de l'association de plusieurs acteurs qui, désireux de lutter contre le théâtre commercial sévissant dans leur pays comme dans beaucoup d'autres, se réunirent en une sorte de coopérative<sup>27</sup>. » Toute la latitude de l'incompréhension du spectacle présenté à Paris par le TML réside dans ce « comme dans beaucoup d'autres » ; la situation spécifique du Portugal des années 60 n'est justement pas celle de beaucoup d'autres pays d'Europe mais précisément celle d'un pays subissant une dictature, situation partagée avec l'Espagne voisine d'où vient *L'Encrier*.

### **Rebelle selon les circonstances**

Un autre compte-rendu français récent de ces événements (ce qui est plus étonnant), dans son ouvrage consacré au Théâtre des Nations, Odette Aslan<sup>28</sup> n'ajoute pratiquement rien à ces faits ni à leurs commentaires dans la presse de l'époque. La programmation portugaise de 1955 pour le Festival international d'art dramatique de la Ville de Paris est classée dans la rubrique « saveurs nationales » et est présentée de façon très laconique, *Tá mar* étant « une histoire de pêcheurs très couleur locale<sup>29</sup> », ce qui finalement résume bien la teneur des articles de l'époque, mais ne fait que s'y conformer de façon sibylline. L'épisode du TML, en 1962 au Théâtre des Nations, est évoqué de façon un peu plus circonstanciée : « Une pièce moderne *O Tinteiro* (*L'Encrier*) de Carlos Muñiz, une satire bureaucratique où l'employé Crock est aux prises avec des robots cracheurs d'encre. Monté par Rogério Paulo, *O Tinteiro* a été joué avec ferveur au Portugal. Cette courageuse petite troupe de comédiens sans moyens ne peut se produire dans son pays que dans des cinémas entre deux séances et n'utilise donc presque pas de décors. Ils sont venus à Paris en autobus<sup>30</sup>. » La teneur négative des articles parisiens de l'époque n'est pas évoquée et c'est la

---

<sup>26</sup> BABLET, Denis, « L'apport portugais au Festival des Nations n'emporte pas la conviction » *Tribune de Genève*, 25 mai, 1962.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> ASLAN, Odette, *Paris capitale mondiale du théâtre le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS Editions, 2009, 331p.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 51.

<sup>30</sup> *Ibidem.*, p. 179.



discrétion du passage du TML par Paris qui est ici relevée ; le manque de moyens de la compagnie est mis en avant comme pour valoriser son mérite. Mais rien sur la vraie prouesse de ce collectif d'artistes : traverser en bus l'Ibérie sous dictature, pour venir à Paris ville mythique des droits de l'homme présenter une pièce définie comme « ibérique » par son auteur et son metteur en scène.

La persistance du hiatus, près de 50 ans plus tard, était tout aussi prévisible que la chronique de l'incompréhension annoncée dont nous avons donné les grandes lignes. Au-delà de la question du théâtre et de son esthétique, il s'agit de celle des images réciproques entre deux pays et qu'un festival international pointe indirectement. Le Théâtre des Nations, comme son nom l'indique, est une sorte d'album des « représentations de l'autre » (que nous pouvons extrapoler aux figures rebelles de l'autre) définies comme une représentation symbolique « formée surtout à partir de schémas mentaux (histoire des mentalités, en général) et de stéréotypes collectifs, elle s'enracine fondamentalement sur des éléments d'anthropologie culturelle et mène à la création plus ou moins stable d'un imaginaire » dont les artistes, parfois inconsciemment, sont les porteurs privilégiés<sup>31</sup>. » Dans ce domaine l'asymétrie est flagrante entre la France et le Portugal ; Bernardo Santareno fait à ce propos un constat très lucide, que nous avons déjà évoqué. En 1962, pour les artistes portugais, la France et Paris étaient un horizon mythique, celui des Lumières et de la démocratie. Pour le public et pour les critiques français, le Portugal était encore davantage celui des touristes et du Port de Nazaré plutôt que celui d'une réalité politique ou même culturelle, dominée par l'Etat Nouveau de Salazar. Faire chemin à rebours en 2009 (Aslan) est encore la reprise de l'impossible dialogue tant qu'une mise en contexte, donnant les éléments nécessaires à une réflexion comparée, n'est pas réalisée.

Les rues sont envahies par la jubilation, les corps perdent leurs craintes. On serre des mains inconnues. Les échanges de sourires et d'œillets fixent la marque de la liberté dans cette heure argentée. Elle pourrait s'enfuir... Eclatants, les seins des femmes se vident dans les yeux éberlués des soldats. Sur leurs visages ébahis s'inscrit la surprise des enfants qui ouvriraient un coffre à jouets d'où sortirait une chose colossale qui les dépasse, qui leur fait tourner la tête. Ils ne comprennent pas la raison de l'offrande débordante de fleurs avec laquelle les femmes

---

<sup>31</sup> « Formada sobretudo a partir de esquemas mentais (história das mentalidades, em geral) e de estereótipos colectivos, ela enraiza-se fundamentalmente em elementos de antropologia cultural, levando à criação, mais ou menos estável, dum imaginário de que os escritor é, por vezes inconscientemente, portador privilegiado ». Notre Traduction. MACHADO, Álvaro Manuel, « Imagens da França em Almeida Garret », in *Leituras*, « Almeida Garrett », n° 4, Primavera 1999, p.175.

*Graça Dos Santos*

les arrosent. Ils les enfilent dans les canons de leurs mitrailleuses qui ne tirent pas et entrent dans la fête étourdis par un jet d'hosannas qui sans qu'ils sachent pourquoi les emporte. L'agitation du peuple dans les rues fait penser à un animal menotté qui, dans l'ombre, pendant des siècles aurait senti l'odeur de la liberté. Et la voilà couleur pampre et vin se répandant sur la ville<sup>32</sup>.

Cette description de la foule dans les rues de Lisbonne le 26 avril 1974 est une forme de réponse de Natália Correia aux questionnements successifs du début de notre communication. L'animal menotté qui, dans l'ombre, pendant des siècles aurait senti l'odeur de la liberté n'est autre que l'esclave évoqué par Camus et qui après avoir atteint les limites de l'inacceptable s'est enfin libéré de ses chaînes.

**Graça Dos Santos**  
**CRILUS - EA 369 Études romanes - Université Paris Ouest Nanterre La Défense**

---

<sup>32</sup> CORREIA, Natália, Não percas a rosa Diário e algo mais (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975). 2e édition. Lisboa : Editorial Notícias, 2003, p. 25.