

C R I S O L

Publication du Centre de Recherches ibériques et ibéro-américaines
de l'Université de Paris X - Nanterre

(Directeurs : Bernard SESE et Charles MINGUET)

200, Avenue de la République

92001 NANTERRE CEDEX

-:-:-

Directeur de la publication :

Bernard SESE

Comité de rédaction :

Nelly CLEMESY

Jacqueline FERRERAS

Brigitte JOURNEAU

Gisèle PROST

Leo MARZO

Charles MINGUET

Jeanine POTELET

Secrétaire de rédaction :

Gisèle PROST

-:-:-

Administration

Université de Paris X - Nanterre

Bât.F - 3° étage - Bureau B.346

tél : 47.25.92.34 Poste 358

Diffusion : PUBLIDIX Université de Paris X - NANTERRE

Prix : 50 francs

Paiement libellé en francs français par : - mandat
- chèque bancaire
- chèque postal (CCP PARIS 9137-96M)

à l'ordre de Monsieur l'Agent comptable de l'Université de PARIS X
200, Avenue de la République 92001 NANTERRE CEDEX

S O M M A I R E

IN MEMORIAM JEAN LEMARTINEL	P. 1
- M. LOSSKY, J. POTELET	P. 3
- M. PARDO	P. 5
 Jean LEMARTINEL	
Inépuisable Santillana	P. 7
 Jean BELORGEY	
Un exemple des infortunes de la censure en Espagne : les traductions espagnoles de la Zaire de Voltaire	P. 11
 Bernard SESE	
Profil perdu d'une génération : 1927	P. 33
 Antonio SORIANO (Testimonio recogido por) Manolo VALIENTE (escultor)	P. 49
 Isabelle RECK	
Antonio BUERO VALLEJO : de la peinture au théâtre	P. 61
 Charles MINGUET	
Estudios latinoamericanistas en Francia	P. 81
 Juana SANCHEZ VENEGAS	
La felicidad humana en Socrates y en Seneca	P. 93

IN MEMORIAM
JEAN LEMARTINEL

Le présent numéro de CRISOL est dédié à Jean LEMARTINEL.

Jean LEMARTINEL fut, depuis ses débuts, le Secrétaire de Rédaction de CRISOL. Il s'était consacré avec enthousiasme à cette publication du CENTRE D'ETUDES IBERIQUES ET IBERO-AMERICAINES de l'Université de NANTERRE ; c'est lui notamment qui lui avait donné son titre.

Jean LEMARTINEL était, depuis longtemps, notre ami.

L'équipe de rédaction de CRISOL salue sa mémoire avec une grande émotion et une profonde reconnaissance.

Jean LEMARTINEL n'est plus. Il a été enlevé subitement à l'affection des siens, le Dimanche 7 JUIN, au matin. Cette triste nouvelle nous accable tous, nous attriste et nous touche profondément.

Jean LEMARTINEL qui enseignait à l'Université de Paris X-Nanterre depuis 1969, venait de l'Université de Nantes, après avoir gravi les échelons d'une carrière longue et variée. Il avait eu l'occasion d'exercer dans les trois ordres d'enseignement, avec l'efficacité que nous lui connaissions.

Après son agrégation d'Espagnol, il s'était spécialisé en linguistique et il dominait en érudit la littérature du moyen-âge notamment. Cette érudition, reconnue de tous, à laquelle s'ajoutait une grande finesse d'esprit et des qualités pédagogiques rares, faisait de lui un maître remarquable.

Ses quarante années d'une vie faite de recherche et d'enseignement avaient reçu la juste récompense d'un titre de doctorat d'Etat - thèse soutenue en 1985 à Paris X, avec la mention très honorable.

Ce ne sont pas seulement ses livres et ses mérites scientifiques qui lui ont valu l'estime et le respect de tous, mais aussi et surtout ses réelles qualités humaines : la fidélité dans l'amitié, la courtoisie, la tolérance et la bonté.

C'est donc un érudit et un ami que tous nous pleurons aujourd'hui. Son souvenir restera dans notre mémoire et dans celle des générations d'étudiants qu'il a formées dans le double chemin de la rigueur intellectuelle et de la sensibilité littéraire et humaine.

Toute notre sympathie va à son épouse et ses enfants.

Pour l'U.F.R.
Le Directeur M. LOSSKY

Les Enseignants du Département,
d'Etudes Ibériques et Latino-
américaines

La Directrice : J. POTELET

Nous sommes en deuil. Nous éprouvons douloureusement la perte de l'un d'entre nous, de notre ami à tous, Jean Lemartinel. Ou plutôt, de notre ami Lemartinel, car c'est ainsi que nous l'appelions.

Ceci ne sera pas un éloge, ni une énumération de ses titres et de ses mérites, pourtant nombreux. D'autres en parleront mieux. Et d'ailleurs, n'était-il pas la modestie même?

Nous voudrions tout simplement nous rassembler avec force autour de sa mémoire, afin de dire ce que nous avons perdu, ce que nous devons pieusement conserver.

Tout d'abord, une silhouette familière, si longue, si mince! Notre Don Quichotte à nous; un regard vif, mais toujours un peu clignotant, comme s'il venait à peine de quitter quelque manuscrit éclairé par la lueur d'une chandelle. Mais dans ce regard d'érudit, que de bonté, quelle qualité d'attention, quel respect infini pour les autres! Ce regard-là ignorait le mal.

Nous avons perdu un savant. Nous avions pris l'habitude d'user et d'abuser de sa science: il savait tant de choses, et de ces choses que l'on ne sait plus ou que l'on sait mal. Il aimait chercher, pour lui et pour les autres. Et il trouvait, très souvent. Il sortait alors de sa poche -qui pourra jamais dire les trésors que renfermaient les poches de Lemartinel?- un tout petit papier: -Voilà, disait-il, ce que vous cherchez se trouve dans tel ouvrage, page tant...

Il était extrêmement rigoureux, et pourtant un petit peu distrait, merveilleusement attentif et présent, et pourtant toujours un petit peu ailleurs. Il n'avait pas son pareil pour débusquer un accent capricieux ou pour traquer les virgules vagabondes. Mais il savait aussi trouver et analyser les idées les plus riches: sa pensée était profonde, et sa culture immense.

Nous avons perdu l'ami qui, grâce à l'art trop oublié de la conversation, donnait vie aux couloirs et aux salles de Nanterre. Il aimait parler, commenter, discuter, échanger des idées, évoquer des souvenirs. Car il gardait en lui le souvenir vivant de tout: de ses études, de ses maîtres, de ses amis, de ses élèves. Il sa-

vait donner du prix aux choses. Et s'il aimait passionnément la solitude studieuse, il aimait avec la même passion l'échange.

Nous avons perdu tout cela et bien plus: un parfait honnête homme, un homme de bien.

Nous voici en deuil, car notre ami n'est plus parmi nous. Mais quelle que soit la forme de vie que chacun d'entre nous, selon ses convictions et ses croyances imagine être la sienne désormais, une chose est sûre: Lemartinel, qui savait si bien transformer en figures mythiques les maîtres qu'il avait admirés et aimés, est déjà entré tout droit et de plein droit dans notre mythologie d'hispanistes, cette mythologie qui sans cesse nous fonde et nous fait vivre.

Madeleine PARDO

INEPUISABLE SANTILLANA

Manuel Durán a édité, sous le titre de Poesías Completas, l'oeuvre poétique du Marquis de Santillane. Le tome I a pour titre "Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo" (Clásicos Castalia, Madrid, 1975). Maxim P. A. Kerkhof a critiqué cette édition dans un article paru en 1977 dans la revue *Philologus* (t.LXI, p. 86-105) intitulé : "Algunas observaciones sobre la edición de Manuel Durán de las Serranillas, Cantares y Decires y Sonetos fechos al itálico modo del Marqués de Santillana". Nous avons aussi rédigé quelques remarques : "Lire le Marquis de Santillane (in Langues Néo-latines n° 250-251, 1985, p. 5-10). Après avoir pris connaissance de l'édition due à Miguel Angel Prieto de Poesías Completas (Alhambra, Madrid, 1983) nous avons récidivé avec "Quelques notes sur le Marquis de Santillane" (in Crisol n° 5, oct. 1986, p. 1-4). On peut voir que cet auteur est l'objet d'étude fort attentive depuis quelques années. Aussi croyons-nous utile de faire des remarques sur le tome II des Poesías Completas de Manuel Durán (Clásicos Castalia, Madrid, 1982). Nous constatons avec satisfaction que ce tome II contient moins d'erreurs que le tome premier.

La strophe XIII du poème Canonización de los bienaventurados santos, Maestre Ferrer predicador e Maestre Pedro de Villacreces, frayre menor a retenu notre attention. Voici le texte (p. 194) :

Vl la imágen que robó
á la soror de Cadino
é ví el fermoso sino
só quien Jullio conquistó
el mundo e lo apoderó ;
é la forma rapinante,
que se demostró Athamante,
al tiempo qu'ensandesçió?

Santillana, comme Juan de Mena dans les Trescientas appelle Cadino le roi Cadmus. Donc "la soror de Cadino" est Europe et "la imágen que robó..." désigne le Taureau qui enleva Europe. Après le Taureau (animal emblématique de saint Luc) vient l'Aigle (de saint Jean) appelé ici : "el fermoso sino

so quien Jullio conquistó el mundo". En effet Jules César conquiert le monde avec des troupes dont les enseignes portaient des aigles. Après l'Aigle vient le Lion (de saint Marc) qui est "la forma rapinante...". Donc Athamante désigne le roi béotien Athamas qui, frappé de folie, voyait des lions partout. (Voir P. Grimal, Dictionnaire de mythologie, s.v. Athamas). La note explicative de Manuel Durán dit : "Athamante : quizá, jefe, del alem. Hauptman". Elle est bien évidemment fautive. La mention d'un taureau, d'un aigle et d'un lion faisaient immédiatement penser à la vision d'Ezéchiel, ce qu'avait vu Manuel Durán quand il avait commenté les vers 93 et 94 de la strophe précédente "pero vi en cantidat / fermosos quatro animales" puisqu'il avait écrit en note : "quatro animales : probablemente los cuatro animales que simbolizan los Cuatro Evangelistas".

La note 28 de la p. 83 est fautive. Perillo n'est pas le nom d'un général romain mais celui d'un artisan d'Athènes qui, pour flatter le tyran Phalaris, construisit un taureau d'airain pour y griller les criminels. La note 40, p. 218, est rédigée comme suit : "Los votos del pavón : alusión oscura. Se ha perdido el texto". Il doit s'agir d'une traduction d'un texte français : Les vœux du paon écrit par le Lorrain Jacques de Longuyon vers 1312.

Nous regrettons parfois l'absence d'une note explicative. Santillana a écrit : "Porque, señor asy commo el apóstol dize : Cum essem paruulus, cogitabam ut paruulus, loquebar ut paruulus". (p. 210). On pourrait indiquer que l'Apôtre par antonomase est saint Paul (ici : I Cor. 13-11). Le texte exact est : "Cum essem parvulus, loquebar ut parvulus, cogitabam ut parvulus". P. 27 : il serait utile de préciser que "el que guardava la Torre tarpeia" est Lucius Caecilius Metellus. C'est surtout le Proemio e carta qui manque de notes. P. 216 on peut lire ces lignes de Santillana : "Alen Charretiel, muy claro poeta moderno e secretario deste rey don Luis de Francia..." Il faut faire remarquer qu'Alain Chartier n'a pas été secrétaire d'un roi de France du nom de Louis, mais de Charles VI et Charles VII". P. 221, ne serait-il pas utile de signaler qu'Alfonso Álvarez de Ilyescas est le même poète que Villasandino ? P. 222, nous lisons : "Al muy magnífico duque don Fadrique, mi señor e mi hermano..." Il ne serait pas superflu de préciser qu'il s'agit de Fadrique de Castro, duque de Arjona beau-frère de Santillana. Manuel Durán a bien fait de montrer que Santillana s'inspire d'Isidore de Séville quand il cite les noms d'Hécatee de Milet et de Phérécide, il aurait pu localiser la source : Etymologies, l.I, c.39.

En ce qui concerne la ponctuation, nous avons peu de choses à dire. Toutefois nous regrettons une fois de plus la présence d'un tréma sur le mot maguer, alors qu'il aurait été utile d'en placer un (pour signaler la diérèse sur Diana, tiara, paduano, virtuoso (1). La ponctuation d'un texte médiéval pose toujours de redoutables problèmes à l'éditeur, nous le savons par expérience. Mais si l'on se sert du tréma une fois pour la diérèse, il vaut mieux le faire systématiquement.

Nous félicitons Manuel Durán d'avoir rédigé un glossaire. Il s'y trouve une définition erronée : "traina : barca de pesca. I, 249". Nous préférierions : "traina ; red para pescar". Nous voyons apparaître un mot nunciòn qui semble n'être qu'une mauvaise lecture d'un mot minçiòn. Dans son Introduction (p.II) Manuel Durán critique avec raison le livre de David William Foster (The Marqués de Santillana, Twayne Publishers, New-York, 1971) qui avait cru que dans le poème Sobre la quartana del señor rey on félicitait le roi pour son quarantième anniversaire § (2).

C'est avec plaisir que nous signalons la récente édition de la Comedieta de Ponza due à Mexim P.A. Kerkhof (Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1987). Nous n'avons rien à critiquer dans les notes explicatives. Peut-être une note eût été utile au v. 305 pour montrer que las siete doncellas sont les sept vertus (trois théologiques, v. 309) et quatre cardinales (v. 311-312). Et puisque le tréma est employé, pourquoi ne pas en placer un sur Diana aux v. 200, 257, 367 et sur suave au v. 140 ? Le texte est méthodiquement établi, mais nous croyons que le v. 40 était primitivement, comme le pensait Amador de los Ríos :

que Ovidio tocó / de las tres Gorgonas

Le premier hémistiche (lu qu'Ovidio) a la forme _ _ . Etant terminé par un oxyton il est normal qu'il soit suivi d'un hémistiche de forme _ _ (où las est accentué). Nous renvoyons à ce sujet à un travail assez ancien que nous avons fait sur le vers dit d'arte mayor (3).

Les remarques que nous venons de faire posent une fois de plus le problème des notes explicatives. On risque toujours de pécher par omission ou par excès. Et ce qui est plus difficile à atteindre, c'est la pertinence de la note. Pour expliquer les vers 13-14 de Favor de Hercules contra Fortuna ("Ya de las arplas non finque ninguna, / nin roben al çiego Phineo su

mesa") il ne suffit pas de dire qui est Phineo, c'est-à-dire Phinée, roi de Thrace ; il faut préciser que les Harpyes lui dérobaient sa nourriture (cf. P. Grimal, op. cit. s.v. Phinée). Il est utile de préciser que Tulio désigne Cicéron, mais ne faudrait-il pas dire où il a dit que "las ciencias son deseables" ? Et quand le texte semble corrompu, n'est-il pas du devoir de l'éditeur de proposer une lecture plausible ? (4) Un passage de Bias contra Fortuna est établi comme suit par Manuel Durán, op. cit. p. 119 :

Fortuna. ¿ Querrás decir de Anibal ?

Bias. È como non ?...
 dél é del príncipe Amnon
 é de su hermano Asdrubál.

On peut se demander si le texte primitif ne portait pas Magón au lieu de Amnón (cf. p. 28 : "e do son passados Magon e Asdrubál ?". Magon était le frère d'Hannibal comme Hasdrubal. Le fils de David Amnón n'est pas à sa place dans cette strophe LXXXI où il n'est question que "de cartagineses o affricos".

Jean LEMARTINEL

- (1) Manuel Seco, Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española, Aguilar, Madrid, 4^o éd. 1966, p. 223 : "... Importa saber que es incorrecto decir maguer, pues esta pronunciación no ha existido nunca". Voir José Rufino Cuervo : "Maguer o maguer ?" in Disquisiciones sobre filología castellana, Bogotá, 1950, p. 357.
- (2) Marie de Meñaca a étudié cette question dans "La quartana de D. Juan II" in Les langues Néo-Latines, n^o 202, (1972), p. I-19.
- (3) Jean Lemartinel, "Remarques sur le vers d'arte mayor" in XIV Congreso internazionale di linguistica e filologia romanza, Atti, Napoli, 15-20 aprile 1974. Avec toca le rythme de l'arte mayor est brisé puisqu'il consiste en la succession d'une syllabe accentuée et de deux atones.
- (4) Manuel Durán propose bien une lecture, p. 136, v. 1021, pour remplacer l'énigmatique Hiarca. Hiparco est impossible ; il faut une rime à archa prononcé arca). L'étude des rimes nous permet de ne pas lire Virginea mais Virginéa p. 53. Il est intéressant de constater que le compte des syllabes montre que fee est monosyllabique.

UN EXEMPLE DES INFORTUNES DE LA CENSURE EN ESPAGNE:LES TRADUCTIONS
ESPAGNOLES DE LA ZAIRE DE VOLTAIRE.

Elevée au Sérail depuis le berceau,Xayra doit épouser le Prince Orosmane qu'elle aime passionnément sans savoir,qu'étant chrétienne, il lui est impossible de lier son destin à un Musulman qui a combattu ses frères et les retient en captivité.

L'un d'eux,Nerestan,est allé chercher en France la rançon exigée pour leur libération mais,à son retour,Orosmane refuse d'inclure dans leur nombre Xayra et le chef des chrétiens,l'illustre Lusignan. Cependant,sur les prières de la jeune femme,ce dernier est libéré puis,mis en présence de celle-ci et de Nérestan,il découvre en eux les enfants qui lui ont été arrachés par les Musulmans lors de la prise de Césarée.Bouleversé à l'idée de voir sa fille embrasser la religion de Mahom⁺,il lui fait jurer de respecter la foi de ses ancêtres et d'accepter le baptême.Xayra est déchirée entre sa passion pour Orosmane et les exigences de sa foi,mais elle est résolue malgré ce qu'il lui en coûte à renoncer à son amour.

Orosmane s'apprête à épouser Xayra aussi ne comprend-t-il pas lorsqu'il la voit soudain se détourner de lui.Malgré les apaisements donnés par son amante,il conçoit de vifs soupçons et sa jalousie ne connaît plus de limites lorsqu'un esclave lui apporte un billet adressé secrètement à Xayra pour lui fixer un rendez-vous.Persuadé désormais qu'il a été trahi,il fait transmettre le billet à Xayra et lorsque celle-ci croit rencontrer son frère et le prêtre chargé de lui donner le baptême,elle voit apparaître Orosmane qui lui plonge un poignard dans le coeur.Nerestan accourt aussitôt et c'est alors qu'il découvre en lui,non pas un rival,mais le propre frère de son amante.Désespéré,il demande qu'on remette en liberté tous les Chrétiens puis il se tue en maudissant son sort.

Telle est,rapidement résumée,La Zaire de Voltaire qui va

connaître un vif succès en Espagne dès l'année 1759. C'est en effet à cette date que paraît la première traduction connue de la pièce, due à la plume de doña Margarita Hickey y Pellizzoni (1), en vers "alejandrinos" de 14 syllabes et soumise à l'examen de l'érudit Agustín Montiano y Luyando "secretario de Gracia y Justicia"(2).

La première traduction imprimée date, quant à elle, de 1765: elle s'intitule curieusement Combates de amor y ley (3) et son auteur est un certain Fernando Jugaccís Pilotos, anagramme de Juan Francisco del Postigo (4).

(1) Zayra tragedia de Mr. Voltayre traducida por Da Margarita Ychi.

Ms, écriture du 18ème siècle, 300x205, 51 hs.

Sur la première page: "Este título tenía la cubierta ya muy estropeada de este cuaderno que compré a los herederos de Llaguno. En efecto la letra es suya y suyas las correcciones a la tragedia" Gayangos.

Premiers vers: Fat. "No esperaba yo, joven vellísima Zayra

los nuevos pensamientos que este sitio te inspira

Qué halagüeña esperanza, qué destino dichoso

volvió en un día claro el día tenebroso?" (B.N.M. ms.18549/15).

(2) A propos de cet auteur cf M. Serrano y Sanz, Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, Madrid, 1903-1905.

(3) Combates de amor y ley, tragedia según el más moderno estylo de los mejores teatro que da a luz y dedica a la erudita Nación Española don Fernando Jugaccís Pilotos, vecin de Cádiz. Año de 1765. Impresa en dicha ciudad por don Manuel Espinosa de los Monteros, Impressor de la Real Marina, calle de San Francisco, 106 p., 19 cm. P. 3-9: Dedicatoria "A la muy noble y muy leal Nación Española"; p. 11-18: "Prólogo o introducción a la tragedia

• Premiers vers: Fatima. "Quién habla de pensar, O Zayda bella

que este sitio fatal y dura estrella

nuevas te suscitate inclinaciones?" (B.N.M. T.10897).

(4) "Parece anagrama (imperfecto) de don Juan Francisco del Postigo que hizo una traducción de la Zaira de Voltaire en el año de 1765 (con el título de La fe triunfante del amor y cetro. En esta traducción no se expresó el original francés que se había

Ce "maquillage" s'explique peut être par le fait que le traducteur a voulu ainsi échapper à la vigilance de l'Inquisition qui, dans un Edit du 18 août 1762, avait interdit toutes les oeuvres de Voltaire "escritas y por escribir", y compris pour ceux qui avaient l'autorisation de lire les livres défendus. Quant aux noms des personnages, ils sont eux aussi modifiés en Arlaja pour Zaïre, Celinda pour Fatime, Guido pour Lusignan Claverán pour Nerestan, Otomán pour Orosmane et Mahomet pour Corasmin(1).

Dans un prologue du traducteur A la muy noble y muy leal Nación Española, il n'est jamais question d'une traduction et, moins encore, d'une traduction de Voltaire et la pièce est présentée comme :

"Una tragedia según el más moderno estylo de los mejores theatros de la Europa".

Toutes ces précautions oratoires, qui pourraient dissimuler une volonté de plagier purement et simplement des oeuvres étrangères, posent en réalité le problème de l'attitude de l'écrivain face à la Censure à une époque où les idées propagées par la Philosophie des "Lumières" font l'objet d'un contrôle minutieux.

Réformateur avant la lettre, Postigo se propose de combattre l'ancien théâtre espagnol qui n'avait pour but, selon lui, que de divertir et il proclame bien haut son intention d'allier l'utilité au divertissement.

utilizado por hallarse prohibidas entonces en España las obras de Voltaire" (José María Nogués, Seudónimos, anagramas e iniciales de autores y traductores españoles e hispano Americanos. B.N.M. ms. 21 101-7)

(1) Nous puisons ces indications dans l'excellent article de Francisco Lafarga paru dans la Revue de littérature comparée de juillet-septembre 1977 (p.343-355), intitulé Traducciones españolas de Zaire de Voltaire en el siglo XVIII.

Dans l'Advertencia à sa traduction de la Zaïre, García de la Huerta reproduit le monologue de Fatime tel qu'il est traduit par J.F. del Postigo et nous constatons avec surprise que le nom de la confidente de Zaïre est bien Fatima et non Celinda!

Ce principe du "deleitar aprovechando" sera le thème directeur de l'Ecole Néoclassique et il est intéressant de noter que des écrivains "éclairés", tels Margarita Hickey et Postigo, parmi bien d'autres, furent les précurseurs de la Réforme des théâtres inscrite dans le fameux Plan de don Santos Díez González de 1799.(1).

La deuxième traduction de la Zaïre de Voltaire va connaître plusieurs éditions: elle s'intitule La Zayda et elle est anonyme, comme le rappelle Vicente García de la Huerta dans l'Avertissement qui précède sa propre traduction intitulée La fe triunfante del amor y cetro ,o Xayra :

"La segunda que según pienso es la que representaba la compañía que seguía Los Sitios se imprimió en Barcelona sin expresar el nombre del traductor no hace muchos años y se reimprimió en la misma ciudad en el de 1782 por Carlos Gibert y Tutó".

García de la Huerta avoue qu'elle lui a servi de modèle pour composer sa propre traduction:

"Pues por su puntualidad demasiada puede reputarse por equivalente".

Cette affirmation est infirmée par Francisco Lafarga qui, se basant sur l'étude de P. Mérimée intitulée L'influence française en Espagne au 18 ème siècle, précise que García de la Huerta avait très bien pu utiliser une version française étant donné qu'il connaissait notre langue et qu'il avait séjourné à Paris à l'occasion d'un voyage dans cette ville du fils du Duc d'Albe, assistant même à une représentation de Phèdre. En outre, il avait publié des fragments de plusieurs poèmes français dans ses Obras poéticas (2)...

(1) Plan de Reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799, A.H.N., Estado, leg.3242, N° 13. Cf aussi E.Kany, Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799 in Revista de la biblioteca ,archivo y museo, año VI, julio 1929, p.245.

(2) Cf. Francisco Lafarga, op.cit. (p.351,352).

Quoiqu'il en soit de l'anonymat de la Zayda, personne n'a été dupe, semble-t-il, et c'est à Pablo de Olavide qu'a été attribuée la paternité de la traduction par Cotarelo y Mori dans Iriarte y su época d'abord, par Menéndez Pelayo dans son Historia de los heterodoxos españoles ensuite... Tous deux furent impressionnés par le fait qu'Olavide était très féru de théâtre français et qu'il avait déjà traduit anonymement d'autres pièces de Voltaire, comme la Méropé (1), pour être représentées devant l'élite de la Cour aux "Reales Sitios". En outre, il existe à la bibliothèque Nationale de Madrid une copie manuscrite de la traduction (2), sur laquelle figure le nom de Olavide et un exemplaire imprimé de la Bibliothèque Nationale de Paris (3) avec cette mention ajoutée au crayon :

"Trad. de Zayre par Pablo de Olavide".

Quant à Alcalá Galiano, il attribue lui aussi une version anonyme de La Zaida à Olavide dans ses Lecciones de la literatura del siglo XVIII (4), comme nous le rappelle José María Nogués dans son ouvrage intitulé Seudónimos, anónimos, anagramas... (5).

(1) Reprenant une affirmation de Diderot dans son Précis de la vie d'Olavide, Marcelin Défourneaux dit qu'il avait traduit en vers les tragédies de Voltaire et qu'il est là que tout Madrid vit pour la première fois représenter Méropé et Zaïre par des jeunes gens qu'il tenait à gages et qu'il avait eu la patience incroyable de former à la bonne déclamation. Néanmoins il est précisé que cette Méropé qui fut donnée aux "Reales Sitios" fut traduite, non pas de Voltaire mais de Mafféi.

(2) Zayda. Tragedia en cinco actos escrita en francés por Monsieur de Voltaire y puesta en verso castellano por....

Ms, écriture du 18ème siècle, 205x150, 66 hs. (B.N.M. 17448/17).

(3) B.N.P. Yg 2703.

(4) Alcalá Galiano, Lecciones de literatura del siglo XVIII..., Madrid, Imprenta de la Sociedad literaria y tipográfica, 1845, p. 243.

(5) Vid. sup. p. 3.

Il n'y a pas de fumée sans feu et tant de témoignages concordants nous amènent à confirmer l'attribution à don Pablo de Olavide de cette traduction de La Zaïre, dont il existe au moins 4 éditions connues:

La première, non datée, imprimée à Barcelone chez Gibert y Tutó(1), la seconde, chez le même éditeur, datée de 1782 (2), la troisième, non datée, éditée elle aussi à Barcelone chez la "Viuda Piferrer" et à Madrid, dont il a été question ci-dessus, et une dernière, non datée, éditée à Salamanque dans l'imprimerie de don Francisco de Tózar(3).

La première d'entre elles aurait été faite aux alentours de 1765-1766, d'après Francisco Lafarga (4), en vertu du fait que c'est bien là la Zayda qui fut représentée en même temps que la Méropé par la troupe des "Reales Sitios" dans une version en vers hendécasyllabes qui est très fidèle au texte original même si quelques scènes ont été regroupées à l'intérieur des actes. Par ailleurs la pièce fut représent

(1) Tragedia La Zayda. En cinco actos. Traducida del francés al español. Al fin: Barcelona: en la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, 27 p., 21 cm. (B.I.T. 57813-B.N.M. T.10878).

(2) Tragedia La Zayda. Traducida del francés al castellano. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. En el año de 1782. Al fin: Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, impresor y Librero, en la libretería, 27 p., 21 cm. (B.N.M. T. 14834-B.M.M. 1-151-13-B.I.T. 31400).

(3) Tragedia La Zayda. En cinco actos. Traducida del francés al español. Al fin: se hallará esta tragedia y comedias de varios títulos, Autos, saynetes y monólogos en Salamanca, en la Imprenta de don Francisco de Tózar, calle de la Rúa. 27 p., 21 cm. (B.N.M. T. 15033/21-B.I.T. 44105)

(4) F. Lafarga, op. cit. p. 348.

à Barcelone 16 fois entre 1775 et 1789 et 16 fois encore à Madrid dans les théâtres de "La Cruz" et du "Principe", entre 1790 et 1794(1).

La quatrième et dernière traduction connue de La Zaïre est intitulée, comme nous l'avons rappelé ci-dessus, La fé triunfante del amor y cetro, o Xayra: elle est l'oeuvre de Vicente García de la Huerta et la première édition date de 1784(2). Rééditée dans le Suplemento al teatro Hespañol(3) avec Raquel et Agamemnón vengado, elle est précédée d'une Advertencia del traductor où García de la Huerta pose en termes clairs les problèmes inhérents à la traduction:

"Le défaut le plus fréquent dans les traductions de pièces en vers, dit-il, consiste à vouloir respecter avec une religiosité puérile et déplacée le texte original"(4).

On ne parvient ainsi qu'à "enlever la force de l'auteur", poursuit-il, à cause de la différence qu'ont les langues entre elles, non seulement dans leur nature et leur expression mêmes, mais aussi dans les idées, les concepts qui leur sont propres....

Passant ensuite à l'exposé de sa conception, il dit:

"Le traducteur doit traiter l'original avec toute la courtoisie que doit observer celui qui amène volontairement un hôte chez lui. Ce serait une bassesse sans nom que de le

(1) F.Lafarga, op. cit. p. 349.

(2) La fe triunfante del amor y cetro . Tragedia en que se ofrece a los aficionados la justa idea de una traducción poética por don Vicente García de la Huerta, entre los Fuertes de Roma Antioro, entre los Arcades Alethophilo Deliade etc.. En Madrid, en la Oficina de Pantaleón Aznar. (B.N.M. T. 21186-B.N.M. T. 10526)

(3) Tragedias de don Vicente García de la Huerta in. Suplemento al Teatro Hespañol (B.N.P. Yg. 2703)

(4) "El defecto más frecuente en las traducciones de Piezas poéticas consiste en querer aquellos que las hacen conservar con una religiosidad pueril e impertinente la letra del original".

dépouiller de ses propres habits au lieu de l'accueillir comme l'exigent les lois de l'hospitalité"(1).

En vertu de ce principe, García de la Huerta ne trouve pas inconvenant de "réhausser les pensées de l'original", comme a su le faire don Juan de Jauregui dans la traduction de l'Amyntas de Torquato Tasso et il s'en prend longuement à Mr. Linguet qui en 1770 a imprimé à Paris sous le titre de Theatro Hespañol une collection de comédies traduites en prose française où abondent les exemples de ce qu'il convient d'éviter en matière de traduction....

Les éditions postérieures à celle du Suplemento sont celles de Ségovie, quatrième du nom, (2) et de Madrid (3), non datées et enfin la cinquième et dernière, de Barcelone, datée de 1821(4).

(1) "El traductor debe tratar el original con toda la cortesania que está obligado a observar aquel que lleva voluntariamente un huésped a su casa. Sería una enorme villanía, en lugar de regalarle, según exige la urbanidad, el despojarle de sus vestidos propios".

(2) La fe triunfante del amor y cetro, o Xayra. Tragedia francesa. Traducida al español por don Vicente García de la Huerta de la Academia Española. Cuarta edición. Con Licencia. En Segovia. En la Imprenta de don Antonio Espinosa (Se vende en Madrid en la librería de Quiroga, calle de la Concepción, junto a Barrio Nuevo), 108 p. (B.N.M. T. 21185-B.I.T. 62247).

(3) La fe triunfante del amor y cetro o Xayra. Tragedia francesa. Traducida al español por don Vicente García de la Huerta, de la Academia Española. Cuarta edición. Madrid: Imprenta de García. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de las Carretas, 112 p., 15 cm. (B.N.M. T. 10613-B.I.T. 4968)

(4) La fe triunfante del amor y cetro o Xayra. Tragedia francesa traducida al español por don Vicente García de la Huerta, de la Academia española. Quinta edición. Al fin: Barcelona: Imprenta de José Torner, calle de Capellans n° 12, año 1821, 26 p. (B.N.M. T. 6242-B.I.T. 33948).

Indépendamment de ces versions imprimées, il en existe deux autres manuscrites, à la bibliothèque Nationale de Madrid d'une part (1), à la bibliothèque Municipale de cette même ville d'autre part (2). Enfin il nous faut signaler aussi un manuscrit de 4 pages seulement de La fe triunfante del amor y cetro conservé à la bibliothèque Nationale de Madrid lui aussi, qui s'interrompt au vers:

"Partir quiero contigo tanta dicha" (3).

La traduction de Vicente García de la Huerta est beaucoup moins fidèle que celle attribuée à Olavide et il s'en est expliqué dans son Avertissement. Elle comporte 5 actes, elle aussi, mais la division en scènes est supprimée. Le nom des personnages n'a pas été modifié à l'exception de celui de Zaïre qui est "travesti" en Xayra, sans doute pour s'accorder davantage avec la prononciation arabe; pour le reste, il n'y a pas de grands bouleversements et la pièce fut représentée au théâtre des "Caños del Peral" les 22, 23, 24, 29 avril, 20 mai, 29 juillet, 5 décembre 1804, 1^{er} mai 1806 puis au "Príncipe" les 22, 23 et 24 octobre 1806. Cotarelo précise que Maiquez se fit remarquer dans le rôle d'Orosman qu'il chérissait tout particulièrement et qu'il joua en compagnie de sa femme et des acteurs Vicente García, Rafael Pérez, Infantes, Caprara, Ronda et Martínez (4)...

Le moment est venu maintenant d'aborder l'examen proprement dit de la pièce de Voltaire et d'en faire ressortir les intentions.

Malgré le décret de 1762 dont il a été question, qui faisait interdiction de lire et à fortiori de représenter les oeuvres de Voltaire:

"Por contener proposiciones respectivamente heréticas, erróneas, escandalosas y temerarias que inducen al Deísmo y Naturalismo con notable perjuicio de la Religión y experimentada

(1) La Xayra, tragedia en 5 actos, ms. 14709.

(2) Xayra, ms. 1-78-6.

(3) Jaira .(B.N.M. 14509/21).

(4) Cotarelo y Mori, Maiquez.....p. 198.

ruina de las almas"..

Malgré,disons-nous,cette condamnation sans appel,les dites oeuvres vont circuler librement en Espagne à la fin du 18ème siècle et début du 19ème et nous ne pouvons que nous étonner d'une telle "permissivité" de la part de gens qui sont chargés de veiller à la bonne santé morale de la Société et à la défense de l'orthodoxie en matière de dogme..

Une première explication nous est fournie dans un rapport adressé à l'Inquisition par un certain Andrés Saturnino Duarte et daté de 1788 envoyé à la frontière pour inspecter le contenu d'un ballot de livres en provenance de France,il écrit:

"Casi todas las obras que venían eran francesas y siendo yo el único que entre todos los asistentes las entendía fui haciendo una lista de todas...Dexé pasar algunas... y propuse la detención de algunas que por la materia de que trataban o por sus autores me parecieron sospechosas.Entre ellas hallé el Theatro de Voltaire que, por estar prohibido según el edicto de 27 de agosto de 1762,me entregaré de él,dando recibo según dicha Real Orden"(1).

D'après ce document,il apparaît que la vigilance des Commissaires pouvait être prise en défaut d'autant plus facilement qu'il y avait "embouteillage" aux postes de douanes et qu'il s'avérait pratiquement impossible de contrôler dans le détail l'ensemble de la production... Cette constatation n'explique cependant pas que l'on ait laissé représenter sur les scènes des principaux théâtres madrilènes une oeuvre telle que la Zaire et que des censeurs aussi scrupuleux et compétent que don Ramiro y Arcayos,Frère Angel de Pablo Puerta Palanco et le redoutable don Santos Díez González,professeur de rhétorique aux "Reales estudios de San Isidro", se soient prononcés en faveur de La Zayda en 1790 et,qui plus est,en termes chaleureux.Le ton est donné

(1) A.H.N. Inquisición 4470 n° 1.

par le premier d'entre eux, qui écrit :

"Por la presente y por lo que a Nos toca damos liz/a para qu
la tragedia antecedente titulada La Zayda se pueda repre-
sentar en los theatros públicos de esta Corte mediante a que
haviéndose reconocido no contiene cosa que se oponga a
N/ra S/ta Fee Catholica y buenas costumbres. Madrid y mayo
veinte y nueve de mil setecientos y noventa".

Il s'agit bien, répétons-le, de La Zayda et non pas de La fe triun-
fante del amor y cetro qui pouvait, à juste titre, égarer les recherche
et abuser la vigilance des censeurs. On s'interroge donc sur l'indul-
gence coupable de ces derniers, indulgence qui ne peut s'expliquer que
par une confiance exagérée dans "l'exemplarité" de la pièce.

C'était cependant mal connaître un auteur dont l'impiété notoire
se doublait d'une intelligence redoutable et subtile aussi, ce qui
pouvait apparaître comme un avertissement donné à ceux qui auraient
été tentés de sacrifier leur foi à une passion sacrilège et comme l'
exaltation en la personne de Zaire d'une martyre de la foi, n'était en
réalité qu'une condamnation sans équivoque de la part du "Corifeo de
la impiedad" du fanatisme religieux et de l'intolérance. Mais il fal-
lait pour cela lire entre les lignes et "décrypter" le message et les
Inquisiteurs n'étaient armés ni matériellement ni doctrinalement,
semble-t-il, pour y procéder.

La pièce tout entière est en effet un réquisitoire et nous
allons tenter d'en démontrer l'aspect délétère et subversif pour des
consciencs non averties.

Le titre, tout d'abord, donné par Vicente García de la Huerta, marque
un progrès dans l'art d'endormir le zèle de l'Inquisition et bien
pervers aurait été le censeur qui n'aurait pas souscrit à ce program-
me de la Foi qui triomphe en même temps de l'amour et du pouvoir ! Il
suffisait donc d'un titre rassurant ou même trompeur pour jeter un
nouvel éclairage sur une pièce qui attaquait en fait les fondements

de la Religion et, plus grave encore, de la Foi elle-même et, "por si fuera poco" il s'accompagnait d'un exergue d'une parfaite orthodoxie:

"Pues ley que al mundo todo une y concilia
en reciproco amor solo es dictada
de eterna y celestial sabiduría".

L'enfer est pavé des meilleures intentions ou, comme dit le proverbe espagnol "detrás de la Cruz está el Diablo"... Nous en avons une fois de plus la preuve si, essayant de dépasser la lettre, nous examinons l'esprit même qui a présidé à la rédaction de la pièce.

La circonstance historique d'abord puisque l'action se déroule à Jérusalem, ville symbole s'il en est, et à l'époque des Croisades, c'est à dire, pour Voltaire, à l'époque où le fanatisme religieux a opposé dans des guerres sanglantes et ruineuses les Chrétiens et les Musulmans pour la conquête des Lieux Saints. Le patriarche de Ferney se garde bien de jeter l'anathème sur les uns ou les autres et il les présente tour à tour dignes d'estime. A plusieurs reprises, il est fait allusion au Roi Louis, c'est à dire à Saint Louis et non pas à Louis XIV, comme on pourrait le croire un peu hâtivement et Nerestan, l'un des personnages, en parle en termes dithyrambiques:

" Baxo su mando
aprendí el arte de la guerra siendo
mi maestro y caudillo aquel preclaro
Monarca de la Francia, alto modelo
de Reyes virtuosos y esforzados" (acto 2°) (1)

(1)"A la Cour de Louis guidé par mon courage
de la guerre sous lui j'ai fait l'apprentissage
ma fortune et mon rang sont un don de ce Roi
si grand par sa valeur et plus grand par sa foi"(acte 2;sc.3)

Le "cotejo" des deux textes fait apparaître les libertés prises par le "traducteur" vis à vis de son modèle. Olavide se montre, lui, plus scrupuleux dans l'art

Lusignan, le chef des Chrétiens, retenu captif lui aussi, appartient à une illustre famille dont l'une des branches a régné sur l'île de Chypre mais il est difficile d'identifier le représentant dont il est question ici, qui a été fait prisonnier par Norandino, fils du grand Saladin, vainqueur lui aussi d'un Lusignan prénommé Guido dans la pièce de García de la Huerta. Nous sommes au temps de l'expédition en Egypte conduite par Saint Louis et Orosmane, le Prince Musulman amoureux de Xayra, se réjouit de le voir s'éloigner de ses côtes; or nous savons qu'un Lusignan prénommé Enrique I° a accompagné Saint Louis lors de cette Croisade....

Cette toile de fond historique permet de mettre en scène des personnages qui, à l'exception peut être de Lusignan, n'ont pas réellement existé: Orosmane est difficilement identifiable, quant à Xayra, elle est fille de Lusignan, un point c'est tout, mais c'en est assez pour tracer de ces personnages un portrait particulièrement flatteur. Tous deux sont parés de toutes les vertus et ils vont mourir, non pas martyrs de leur Foi mais innocentes victimes du fanatisme qui les condamne irrémédiablement, mort d'autant plus stupide pour Xayra que, n'ayant pas reçu le baptême, elle est considérée comme païenne et, par conséquent, doublement condamnée... Ainsi la Providence dont il a été si souvent question, n'a pas oeuvré en sa faveur malgré les bonnes dispositions manifestées par Xayra vis à vis d'une Religion qui ne lui a pas été enseignée. Pour Voltaire en effet, l'"Instruction fait tout" et Xayra s'exclame:

"La primera instrucción es la que inspira
ideas más tenaces e indelebles:
la edad, perfeccionándolas, las fixa;

difficile de la traduction si nous en jugeons par la transposition qu'il fait du même passage:

"Fui a la Corte de Luis, donde he aprendido
el arte de la guerra, baxo el mando
de aquel héroe, de aquel Monarca grande

y gravadas después en nuestras almas
no las borra sino mano Divina" (acto 1°) (1).

Primauté de l'Education certes, mais qui ne nie pas l'intervention de Dieu dans la destinée des hommes, primauté aussi de la Raison, maître mot de la Philosophie des "Lumières", qui a éclairé Fatima, comme le rappelle aussi Xayra à sa confidente:

"Tú no fuiste trahida a este Serrallo
hasta que con la edad fortalecida
la razón, alcanzaste luz bastante
para seguir tu creencia primitiva"(Acto 1°) (2).

Privée de ces secours, Xayra n'est cependant pas hostile à la Religion révélée et elle ne va pas donner dans un Naturalisme aveugle qui proclamerait l'indépendance absolue de la raison humaine. Cette "tolérance" vis à vis du christianisme, la met d'autant plus à l'aise pour prôner le pluralisme et la compréhension vis à vis des autres religions et les propos qu'elle tient alors n'ont que l'apparence de l'inocuité:

"Si en el Ganges naciera, sería fuerza
que siguiese la falsa idolatría,
si naciese en París, fuera cristiana
Pues ,qué extrañas que siendo aquí nacida

por su esfuerzo y mayor por sus virtudes" (ac.2°;esc.3)

(1) "L'instruction fait tout et la main de nos pères
grave en nos faibles coeurs ces premiers caractères
que l'exemple et le temps nous viennent retracer
et que peut être en nous Dieu seul peut effacer"(ac.1;sc.1)

(2)"Prisonnière en ces lieux tu n'y fus renfermée
que lorsque ta raison, par l'âge confirmée
pour éclairer ta foi, te prêtait son flambeau"(Ac.1;sc.1).

del Corán me modele a los preceptos?" (Acto 1°) (1)

Cet "Oecuménisme" avant la lettre sentait son hérésie et contredisait fort le dogme de la Révélation; or le passage n'a pas été censuré et ces propos pour le moins provocateurs sont passés inaperçus. Bien plus, Xayra aime un homme qui, bien que Musulman, abonde en vertus proprement chrétiennes et elle réplique à Fatima, qui lui fait reproche de son attitude et l'accuse d'être éprise d'un homme qui est l'ennemi de sa religion:

"Mi amante, su enemigo! Por qué causa?

En su alma noble, Fatima, no brillan
mil virtudes que Dios le ha dispensado?
Su corazón magnánimo que abriga
generoso, sincero, compasivo
benéfico y humano gracias dignas
de la mano de Dios puede ofenderle?

Siendo Christiano, dí, qué más sería?" (acto 4°)(2)

Propos blasphématoires qui tendent à rendre Dieu responsable de ne pas avoir illuminé la conscience d'un être digne de lui appartenir; ne voyons-nous pas là des relents de ce Déisme dont Voltaire se faisait l'apôtre? Il y a plus et Orosmane nous est présenté comme l'incarnation de la tolérance, comme le Prince "éclairé" qui, par amour, va lutter contre l'obscurantisme de certaines coutumes qui heurtent la Nature, celle du Sérail en particulier qui réduit les femmes à l'état d'esclaves et en fait des êtres amoindris et soumis: il n'hésite pas en cela à s'opposer

(1) "J'eusse été près du Gange esclave des faux Dieux

Chrétienne dans Paris, Musulmane en ces lieux.."(acte 1; sc.1).

(2) "Eh! Pourquoi mon amant n'est-il pas né pour lui?

Orosmane est-il fait pour être sa victime?

Dieu pourrait-il hair un coeur si magnanime?

Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus,

s'il était né chrétien, que ferait-il de plus?" (ac.4; sc.1)

aux préceptes de sa religion et à enfreindre la loi du Coran, aussi ses propos n'en ont-ils que plus de valeur lorsqu'il s'exclame à l'adresse de Xayra:

"Te juro por el fuego
que el corazón inflama, por tu vida
no tener otra dama ni otra esposa.
Tu amor y Marte solo se dividan
mi corazón desde hoy. Tu honor tu guarda
tu virtud ha de ser solo tu espía;
sin que esos viles monstruos del Serrallo
centinelas infames, que autoriza
una práctica bárbara y odiosa
exerzan más su profesión iniqua"(ac.1°)(1)

Quant à cette philippique contre la mollesse des Souverains, "lâches successeurs de Mahomet", ne pouvait-elle pas s'appliquer aussi à nombre de Princes Chrétiens régnant en Europe? Qu'on en juge:

"Pero ahunque es agradable esta dulzura
Quién no debe tener tantas desdichas
como seguirla suelen y comprueba
la asolación de tantas Monarquías?
De Mahomet los cobardes sucesores

(1) "J'atteste ici la gloire et Zayre et ma flamme
de ne choisir que vous pour maîtresse et pour femme
de vivre votre ami, votre amant, votre époux
de partager mon coeur entre la guerre et vous.
Ne croyez pas non plus que mon bonheur confie
la vertu d'une épouse à ces monstres d'Asie,
du Sérail du Soudan gardes injurieux
et des plaisirs d'un maître esclaves odieux"(Acte 1; sc. 2)

contentos con el nombre de Califas
pues no les queda más, en Babilonia
consumiéndose están, quando serían
dueños del mundo, como sus avuelos
si a sí dominasen " (ac.1°) (1).

Cette remise en cause "maquillée à l'orientale" du principe de Souveraineté de droit Divin et de l'absolutisme en matière de Gouvernement n'était-il pas de nature à faire réfléchir des peuples qui ployaient sous le Despotisme? Or, une fois encore, la censure est muette, obnubilée sans doute par cet habillage exotique qui ne pouvait cependant tromper aucun esprit un tant soit peu averti!

Par amour également, Orosmane est capable de lever l'obstacle de la Raison d'Etat qui lui commande de maintenir en captivité le chef des Chrétiens, l'illustre Lusignan, et il a bien du mal à le faire admettre à son entourage. Amant exemplaire, Orosmane est digne d'être l'époux de Xayra, aussi s'estime-t-il trahi lorsque cette dernière lui oppose un refus de l'épouser dans l'immédiat. Ce renoncement ne va pas sans causer à Xayra un véritable déchirement et elle espère d'un Dieu de clémence et de justice qu'il verra cette union d'un oeil favorable et ce d'autant plus qu'il lui sera alors possible, étant sur le trône, d'assurer la protection de ses frères chrétiens:

(1) "Mais la molesse est douce et sa suite est cruelle,
je vois autour de moi cent Rois vaincus par elle,
je vois de Mahomet ces lâches successeurs,
ces Califes tremblants dans leurs tristes grandeurs
couchés sur les débris de l'autel et du trône
sous un nom sans pouvoir languir dans Babylone
Eux qui seraient encore ainsi que leurs ayeux
maîtres du monde entier s'ils l'avaient été d'eux" (ac.1;sc.2)

" Si de la Syria
el trono yo ocupase, no pudiera
de mí servirse para que algún día
mi amparo y protección fuese el alivio
de los Christianos que hay en Palestina?
El fuerte Saladino que este imperio
arrebato al gran Guido y todavía
admira el mundo por su gran clemencia
no fue hijo de cristiana? " (ac.4°) (1).

Partisan, comme nous l'avons vu d'une religion universelle, voilà Voltaire qui plaide maintenant pour les "mariages mixtes"! Décidément, dirons certains cet impie, ce suppot de Satan, digne de brûler dans la gehenne, était en avance de deux siècles sur son temps et le voilà qui, de blasphémateur et d'anathème, devient un prophète! Hélas oui, Voltaire sème ici le désordre au nom de la Raison, de la Nature, du Bonheur et de toutes ces billevesées inspirées par la philosophie des Lumières. Il bouscule et interpelle, assimilant la religion, oh horreur, à un Humanisme à une Philanthropie! Le grand mot est lâché et c'est bien de cela qu'il s'agit lorsque Xayra s'exclame:

"Los admirables dogmas del christiano
en que la caridad y la justicia
tanto se recomiendan, explicados
tal vez por Nerestan con gusto oia:
su dulzura mi alma arrebatava

(1) "Peut être me laissant au trône de Syrie

Il soutiendrait par moi les chrétiens de l'Asie. •
Fatime tu le sais, ce puissant Saladin,
qui ravit à mon sang l'Empire du Jourdain,
qui fit, comme Orosmane, admirer sa clémence
au sein d'une chrétienne il avait pris naissance" (ac.4; sc.1)

Pues ley que al mundo todo une y concilia
en reciproco amor solo es dictada
de eterna y celestial sabiduria" (Ac.1°) (1).

On a peine à croire que de telles déclarations aient pu passer inaperçues et que les censeurs aient eu le front d'autoriser la représentation en concluant :

"Mediante a que haviéndose reconocido no contiene cosa que se oponga a Nuestra Santa Fe Catholica y buenas costumbres".

L'aspiration au bonheur de deux êtres "Naturellment" faits pour s'aimer se heurte à l'implacabilité de la Loi; les Chevaliers Chrétiens en sont les farouches défenseurs et ils n'hésitent pas à sacrifier Xayra à leur aveuglement....Telle est la thèse soutenue par Voltaire dans cette pièce: ce triomphe de la foi est dérisoire à ses yeux, c'est une victoire à la Pyrrhus et le fiasco est total puisqu'il débouche sur un crime et un suicide....."Ad majorem Dei gloriam"!

Cette pièce est explosive et nous pensons en avoir fait la démonstration. Nul doute après cela que les idées libérales, les idéaux de la philosophie des Lumières aient eu facilement droit de cité dans l'Espagne de l'Absolutisme et de l'Inquisition et ce, grâce au théâtre, qui en a été le véhicule privilégié, et à des traducteurs parfaitement conscients du rôle qu'ils pouvaient ainsi jouer.

Il est vrai que La Zaire était l'oeuvre d'un "esprit fort", qui savait tromper l'adversaire et lui donner le change et les attaques frontales d'auteurs comme Diderot, par exemple, contre les Ordres religieux ou la vocation dans Le père de famille, attiraient plus facilement

(1) "J'honore, je chéris ces charitables lois

dont ici Nerestan me parla tant de fois

ces lois qui de la terre écartant les misères

des humains attendris font un peuple de frères

obligés de s'aimer, sans doute, ils sont heureux" (ac.1;sc.1)

les foudres d'une censure toujours aux aguets . S'agissant de La Zaire, beaucoup plus dangereuse parceque plus subtile, nous n'assistons à rien de tel et nous pouvons imaginer le sourire de Voltaire en entendant, par delà les frontières de la mort, le Censeur Casimiro Flórez Canseco écrire à propos de La Zayda traduite par Margarita Hickey:

"Para evitar ciertos inconvenientes se ha visto precisada la traductora a apartarse alguna vez del original y ha extendido algo los razonamientos de Nerestan y réplicas y reconvenciones de Fatima a Zayra, haciendo ver en ellas que sin el culto del verdadero Dios no puede haber verdadera virtud, ni puede ser tal quando ésta tiene por objeto la gloria humana con lo que hace brillar mucho estos discursos y réplicas y los sujetos verdaderamente piadosos recibirán gran complacencia al leerlos u oirlos. Es además esta tragedia de las más patéticas porque en ella todos los personajes son buenos y representandósenos ahora esenta de los defectos del original, no puede dexar de producir su lectura y representación excelentes y provechosos efectos"(1).

Quant aux critiques du Memorial literario, pourtant peu suspects de complaisance à l'égard des idées nouvelles, ils s'exclament à propos de La Zayda d'Olavide:

"Esta tragedia es una de las más bellas que se han escrito. Nerestan (lire Lusiñán) está muy tierno en el reconocimiento de sus hijos. Zayda ama vehementemente a Orosmán y se halla en la precisión de olvidarle, de lo que resulta un contraste de pasiones muy patético. Llega el punto del casamiento, Zayda no sabe qué hacerse, se ve oprimida y angustiada en

(1) Cf. Serrano y Sanz, op. cit. p. 509-510.

extremo ;Orosmán queda confuso de su petición y se ve combatido del amor,de los celos y de la ira.Todo está en movimiento.El amor,la ternura,la sublimidad y la obediencia resaltan en esta pieza.Toda ella está sembrada de mil bellezas" (1).

Ces deux témoignages,qui s'ajoutent aux autorisations des Censeurs chargés d'examiner la pièce,se passent de commentaires:ils prouvent, s'il en était besoin,que la censure,pour des raisons simples à expliquer comme le manque d'effectifs,le manque de temps ou le manque de moyens,autorise la représentation de pièces qui charrient pourtant tous les miasmes de la pensée libertaire...La Zaire était certes une oeuvre ambigüe,qui a pu leurrer à juste titre des censeurs pressés et peu avertis,mais les traducteurs ,eux,savaient ce qu'ils faisaient et c'est ainsi que des esprits libéraux désireux de faire sauter certains verrous,comme Olavide mais aussi comme le fameux abbé Marchena,Moratin Enciso Castrillón et bien d'autres encore,se sont fait ,consciemment ou non,les propagandistes en Espagne des idéaux qui ont conduit à la Révolution Française!

Jean BELORGEY

(1) Memorial literario,n° CXIII,julio de 1790,p.390-391.

PROFIL PERDU D'UNE GENERATION : 1927 (1)

La diversité des appellations données au groupe d'écrivains habituellement désignés par cette expression "la génération de 1927" traduit la difficulté qu'ont éprouvée les critiques à dégager ce qui en constitue l'unité profonde.

"Génération de la Dictature" (par allusion à la dictature du Général Primo de Rivera, de 1923 à 1930), "Generación de los nietos del 98" (c'est-à-dire des "petits-fils" de la "génération de 1898", Azorín, Pío Baroja, Unamuno, Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán...), "Génération de 1925", "Génération de 1928", ou encore "Génération Guillén-Lorca", "Génération de l'amitié", "Génération de la Revista de Occidente", toutes ces dénominations ont été employées avec des fortunes diverses.

Leur variété même a, cependant, le mérite de mettre en évidence l'irréductible liberté d'invention, de création et d'expression des poètes qui composent ce groupe, et leur totale indépendance par rapport à quelque manifeste ou quelque doctrine esthétique bien définie qui auraient pu constituer leur dogme et leur centre de ralliement. "Nous étions tous égaux - écrit Jorge Guillén évoquant cette époque - ; chacun avec sa voix personnelle et différente. Nous ne pensions pas tous davantage de la même manière : il y a des différences de credos et d'idées. Le résultat fut que les livres de ce groupe étaient chaque fois originaux et différents. Des voix distinctes et des oeuvres très personnelles. Donc, une histoire complexe. Ne simplifions pas".

L'expression retenue - la "génération de 1927" - a l'avantage de rappeler l'année de la commémoration, à Madrid et à Séville, du troisième centenaire de la mort de Luis de Góngora (1561 - 1627). Cette célébration symbolique de l'auteur des Solitudes, du Polyphème, de la Fable de Pyrame et Thisbé, allait avoir une importance capitale dans l'histoire de quelques jeunes écrivains, alors âgés de vingt-cinq à trente-cinq ans environ, et qui presque tous avaient publié déjà un livre important. L'année 1927 est aussi celle où fut

(1) Communication pour le COLLOQUE sur LA GENERATION DE 27 tenu au Palais des Beaux Arts de Bruxelles, le 12 Octobre 1985, dans le cadre de EUROPALIA 85 ESPAGNE, autour de Rafael ALBERTI, invité d'honneur, avec la participation de Mario Hernández, Barber van de Pol, Maarten Steenmeijer, Bernard Sesé, sous la direction de Franz Boenders.

publié le premier numéro de la Gaceta literaria, fondée et dirigée par Ernesto Giménez Caballero.

De 1918 à 1927, en effet, les tendances esthétiques dites de la vanguardia (ultraïsme, créationisme, surréalisme ...) ont stimulé et orienté l'inspiration des nouveaux poètes ; leur admiration, souvent proclamée, pour leurs aînés - Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado surtout -, excite bien plus qu'elle ne contraint leur besoin de création originale. Ils admirent aussi la mélodie fragile et pure de Bécquer. On lit aussi avec passion tout ce qui vient de France. Mallarmé et Valéry, par exemple, trouvent en Jorge Guillén un lecteur plein de ferveur.

Dans l'ordre chronologique, le groupe, ou la constellation, de ces jeunes poètes se compose essentiellement de dix personnes : Pedro Salinas (né en 1891), Jorge Guillén (1893), Gerardo Diego (1896), Federico García Lorca (1898), Vicente Aleixandre (1898), Dámaso Alonso (1898), Emilio Prados (1899), Luis Cernuda (1902), Rafael Alberti (1902), Manuel Altolaguirre (1906).

Autour de ce noyau gravitent bien des noms. A eux tous ils composent ce que l'on pourrait appeler, au sens large, "la pléiade espagnole de 1927". (Un "second Siècle d'Or", selon Octavio Paz). En voici quelques-uns, auxquels il faudrait ajouter bien des directeurs de revues, des peintres, des musiciens, des cinéastes, des artistes, des critiques littéraires ... : Fernando Villalón, León Felipe, José Moreno Villa, Antonio Espina, Pedro Garfias, Juan Larrea, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Adriano del Valle, Juan Chabás, José María Quiroga, José María Hinojosa ... En fait, de 1920 à 1936, la "génération de 1927" emplit de son éclat toute la période qui précède l'éclatement de la guerre civile, prélude à la guerre mondiale.

+

+ +

Avant 1927, quelques oeuvres marquant la fin du modernisme et un renouveau du lyrisme espagnol ont déjà vu le jour : Romancero de la novia de Gerardo Diego (1920), Libro de poemas de Federico García Lorca (1921), Poemas puros : Poemillas de la ciudad de Dámaso Alonso (1921), Imagen de G. Diego (1922),

Presagios de Pedro Salinas (1923), Manual de espumas de G. Diego (1924), Marinero en tierra de Rafael Alberti (1925), Versos humanos de G. Diego (1925), Tiempo de Emilio Prados (1925), La amante de R. Alberti (1926), Las islas invitadas y otros poemas de Manuel Altolaguirre (1926).

En 1927, plusieurs de ces poètes publient encore des livres qui confirment leur grâce ou leur talent : Rafael Alberti, El alba del alhelí ; Luis Cernuda, Perfil del aire ; F. García Lorca, Canciones ; E. Prados, Canciones del farero et Vuelta.

Tous ces livres, cependant, ne sont connus que de quelques lecteurs, exception faite de Marinero en tierra qui a obtenu, en 1924, le Prix National de Littérature. Le grand public ignore ces jeunes écrivains, ou bien il réagit par la stupeur, la moquerie ou le mépris. Mais cette hostilité, ou cette indifférence, n'importent guère à ces poètes ; bien au contraire, ils s'en font gloire, prenant conscience ainsi d'appartenir à l'avant-garde littéraire : de créer un nouveau langage, d'inventer à nouveau cet art qui n'en finit jamais, d'âge en âge, d'être inventé, la poésie. "L'objectif - écrit Jorge Guillén - était cette expression juste qui correspond précisément à ce que l'on veut exprimer. Ainsi, chacun recherchant sa note propre, ils réussirent à être modernes, en accord avec leur époque".

+
+ +

La célébration du troisième centenaire de la mort de Góngora donna à ces poètes l'occasion d'affirmer leur cohésion. Dès 1926, une "assemblée gongorine", à l'incitation de Gerardo Diego, avait mis en chantier un travail d'édition critique des oeuvres du Prince des poètes baroques. Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, José María de Cossío, Alfonso Reyes et Miguel Artigas se chargèrent respectivement de l'édition des sonnets, des Solitudes, des octaves, des romances, des letrillas, enfin des chansons, des dizains et des tercets. A ces travaux s'ajoutèrent, au cours de l'année 1927, une foule d'articles élogieux et fervents, publiés dans les multiples revues littéraires qui fleurissaient à cette époque. La Gaceta literaria de Madrid, donne le ton en célébrant "un événement poétique qui ébranle en ce moment les frontières littéraires du monde hispanique". Cet événement trouve un écho aux quatre coins de l'Espagne, dans les revues Aleluyas de Huelva, Verso y Prosa de Murcie, Alfar de la Corogne, Litoral de Málaga, Mediodía de Séville. A cette

"campagne gongorine", selon l'expression d'un critique, s'ajoutent d'autres cérémonies : des expositions, des conférences, des manifestes, des discours, des chants, la participation de musiciens, en particulier de Manuel de Falla. Un hommage est organisé à l'Ateneo de Séville. Un service funèbre fut célébré à l'église Santa Bárbara à Madrid. Il y eut même une sorte d'autodafé, dirigé par Rafael Alberti, Dámaso Alonso et Gerardo Diego, où furent brûlés - symboliquement du moins - des livres jugés injurieux pour Góngora. En Décembre de la même année, une fête fut organisée à Séville, chez le torero Igracio Sánchez Mejías, en l'honneur de Dámaso Alonso. Dámaso Alonso a raconté lui-même, avec beaucoup de verve, ces festivités auxquelles prirent part Guillén, Diego, Alberti, Lorca, Bergamín, Cernuda... Au cours de cette expédition, Federico García Lorca redonna à l'Ateneo de Grenade sa magnifique conférence sur "L'image poétique chez don Luis de Góngora". Il y déclarait : "Góngora a été attaqué avec acharnement et défendu avec ardeur. Aujourd'hui son oeuvre palpite comme s'il venait de l'écrire (...) Le Góngora cultiste a été considéré en Espagne et continue à l'être, par une importante fraction de l'opinion, comme un monstre de vices grammaticaux, comme un auteur dont la poésie est privée de tous les éléments fondamentaux de la beauté (...) Et Góngora est resté seul comme un lépreux aux plaies de froide lumière d'argent, tenant en main ce rameau inouï, dans l'attente des nouvelles générations qui recueilleraient en héritage son objectivité et son sens de la métaphore. "Et Lorca déclarait encore : "Chez Góngora, on ne sait qu'admirer davantage : sa substance poétique ou sa forme inimitable, si inspirée. Sa lettre vivifie son esprit au lieu de le tuer (...) Góngora il ne faut pas le lire, il faut l'aimer".

Admirable leçon de lecture poétique, en effet, que cette conférence de Lorca ! Admirable leçon d'amour de la poésie ! Admirable exemple de la ferveur qui animait Lorca et ses amis !

En fait Góngora, pour les poètes de 1927, a été surtout le symbole de la poésie pure et du culte de la beauté dont ils étaient eux-mêmes épris. S'ils ont admiré son éblouissante technique, Góngora les a pourtant laissés insatisfaits ; il a agi, pour ainsi dire, comme le catalyseur d'une esthétique qui se cherchait et qui prendra forme de façon très différente chez chacun d'eux. Dans sa très belle étude sur la Résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927, Elsa Dehennin a fort bien démontré cela : "Plus qu'un maître -

écrit Elsa Dehennin - Góngora fut, de prime abord, pour eux une sorte d'emblème : le symbole d'une poésie reniée parce que extrême, difficile, essentiellement formelle et qui, pour cette raison, leur était si chère. Pour la première fois, des poètes avaient la force de faire aboutir la conquête du lyrisme pur : d'explorer de nouvelles ressources appropriées à leurs exigences de récréation poétique et de créer ainsi un monde absolu de poésie. Et quel poète, plus que Góngora, s'était jamais aventuré dans cette voie de la déréalisation (...). Peu importe que l'admiration ait été de courte durée et qu'elle n'ait guère survécu aux fêtes du centenaire ! Elle a été suffisamment intense pour nouer la génération - la plus libre, la plus libérale qui soit - et pour situer ses débuts brillants sous le signe approprié d'une poésie quintessenciée, que l'on appelle fréquemment poésie pure".

L'influence de Góngora apparaît, de façon plus ou moins profonde, dans l'oeuvre de García Lorca, de Rafael Alberti et de Gerardo Diego. Elle est plus discrète chez Jorge Guillén. La célébration du poète cordouan suscita l'amitié et l'unanimité du groupe initial : "Une manière commune de réagir, voilà ce que fut le centenaire de Góngora" écrit Dámaso Alonso.

+

+ +

Les années qui suivirent - jusqu'à la date fatidique du 18 Juillet 1936, virent paraître les grandes oeuvres - souvent des chefs-d'oeuvre - d'un lyrisme, d'une originalité, d'une puissance, d'une hardiesse éblouissantes. Le simple rappel des titres et des dates indique assez l'étonnante fécondité de ce grand moment des lettres espagnoles :

- 1928 : Romancero gitano de Federico García Lorca.
Cántico de Jorge Guillén.
Ambito, de Vicente Aleixandre.

- 1929 : Cal y Canto, Sobre los ángeles et Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos de Rafael Alberti.
Federico García Lorca commence à écrire Poeta en Nueva York.

- 1930 : Sermones y moradas de Rafael Alberti.
Vida poética de Manuel Altolaguirre.

- 1931 : Poema del Cante jondo de F. García Lorca.
Fábula y Signo de Pedro Salinas.
Soledades juntas de M. Altolaguirre.

- 1932 : Espadas como labios de Vicente Aleixandre.
Fábula de Equis y Zeda et Poemas adrede de Gerardo Diego
qui publie aussi, cette même année sa fameuse anthologie :
Poesía española. Antología (1915-1931)

- 1933 : Donde habite el olvido de Luis Cernuda.

- 1934 : La voz a ti debida de Pedro Salinas.

- 1935 : La destrucción o el amor de Vicente Aleixandre.
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de F. García Lorca.
El poeta en la calle, 13 bandas y 48 estrellas, Verte
y no verte de Rafael Alberti.

- 1936 : Razón de amor de Pedro Salinas.
La realidad y el deseo de Luis Cernuda.
Primeras Canciones de F. García Lorca.
Cántico (2ème ed.) de Jorge Guillén.
Las islas invitadas de Manuel Altolaguirre.
Llanto subterráneo de Emilio Prados.
Poema del mar caribe de Rafael Alberti.

+

+ +

Dans cette suite de poèmes d'une qualité exceptionnelle, arrêtons-nous quelques instants sur le grand livre de Jorge Guillén, Cantique (Cántico) qui permet de mettre en lumière des aspects majeurs de l'esthétique de la "Génération" et principalement l'ivresse de beauté et d'idéal qu'ils partagèrent tous à un certain moment. Leurs voies ensuite se séparèrent.

Cantique, en 1928, est un bref recueil de soixante-quinze poèmes. Le livre s'agrandit en plusieurs étapes : deuxième édition en 1936 ; troisième édition

en 1945. L'édition définitive, en 1950, comporte trois cent trente quatre poèmes ; en sous-titre, ces mots : "Fe de vida ("Témoignage de vie"). La vie, en effet, l'émerveillement, l'enthousiasme devant la vie, l'être, la lumière sont le point de départ de l'inspiration de Guillén. (Toute l'expérience d'une vie viendra plus tard s'accumuler et prendre forme dans l'édition de ses poésies complètes intitulées Aire nuestro (L'air qui fut nôtre). Les premières poésies de Cantique sont le cri de joie de l'être en communion avec la réalité :

La realidad me inventa,
Soy su leyenda. Salve !

M'invente la réalité,
Je suis sa légende. Salve !

ou encore :

Ser, nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.

Etre, c'est tout. Cela
Suffit. O bonheur absolu !

De cette poésie, on pourrait dire qu'elle est le chant lyrique du Présent. Non la poésie du passé, à la façon des romantiques, ni l'hymne des choses à venir, à la façon des poètes révolutionnaires, mais bien extase du Présent. Hymne à la Création où l'éternel et l'immédiat viennent se joindre et se réconcilier : "Instants, heures, jours où l'homme / S'enivre d'être". Pour exprimer cette alternance de l'instant et de l'immortel, le poète joue continuellement des deux verbes qui, en espagnol, expriment l'être-en-soi et l'être-pour-le-monde, ser et estar, dans un va-et-vient continu de l'un à l'autre :

Todo me comunica,
Vencedor, hecho mundo,
Su brío para ser
De veras real, en triunfo.

Soy, más, estoy. Respiro.

Tout me communique,
Vainqueur, devenu monde,
Son grand élan pour être

Réel et triomphal.

Je suis. Je suis là. Je respire.

Il s'agit, en effet, d'assumer à la fois tout le réel sensible et le réel abstrait :

Dávida
De un mundo irremplazable :
¡Voy por él a mi alma !

Don accordé
D'un monde irremplaçable :
Grâce à lui je rejoins mon âme !

Très ordonnée, très rigoureuse, impérieuse et raffinée, la poésie de Jorge Guillén cherche à donner un ordre au désordre du monde, une forme au chaos, une unité à la dispersion. "Je me perds dans le désordre" dit le poète. La poésie du premier Cantique est ainsi pure émotion, pur émoi lyrique et métaphysique de l'être qui aspire sans fin à plus d'être :

El agua de un extasis
A mi ser arroja
La eternidad.

L'eau d'une extase
Jette à mon être
L'éternité.

Ainsi l'anecdote, la musique, les couleurs, les lignes s'estompent au profit de l'ébauche précise, nue et dépouillée de la réalité, d'une épure du monde habité par une âme :

El mundo tiene cándida
Profundidad de espejo.
Las más claras distancias
Sueñan lo verdadero.

Le monde, profondeur
candide de miroir.
Les plus claires distances
Songent le véritable.

+

+ +

La ferveur, l'émotion nue et frémissante, la stylisation du réel, la pure vibration de la sensation sans référence à l'anecdote ou à la circonstance, voilà quelques traits caractéristiques de l'esthétique des poètes de 1927. "Réalité et non point réalisme" selon l'expression même de Jorge Guillén. Il faut ajouter à cela l'importance primordiale de la métaphore. "Góngora, Rimbaud, Mallarmé -écrit encore Jorge Guillén - et plus tard d'autres figures - de Hopkins à Eluard - sont des stimulations qui conduisent à raffiner et à multiplier les images. De cette façon, comme il est dit dans le Romancero gitano, "l'imagination s'enflamme". Ce culte de l'image est le plus répandu parmi les très diverses caractéristiques qui réunissent et séparent les poètes de ce temps-là, et pas seulement les Espagnols. Une oeuvre précoce de Gerardo Diego s'intitule Imagen (...) Certains écrivains veulent atteindre une seconde réalité, indépendante de la première réalité commune : autonomie de l'image".

La stylisation des formes ou des thèmes de la poésie populaire - celle du Cancionero ou des coplas andalouses -, le ton nouveau qui exprime les sentiments - ni effusion ni débordement de l'irrationnel -, la variété des strophes, des mètres et des rythmes, voilà encore quelques aspects de la virtuosité technique et de l'art poétique de la "Génération". Poésie comme art de la poésie : forme d'une incarnation - écrit encore Jorge Guillén. Nous pourrions écrire ce mot avec une majuscule : mystère de l'Incarnation. L'esprit parvient à être une forme incarnée mystérieusement, avec quelque chose d'irréductible à l'intellect dans ces noces qui fondent l'idée et la musique".

Une conviction commune rassemble, en effet, tous les poètes de 1927 : leur foi profonde en l'inspiration, en ce que Lorca appelait el duende, ce "daimon", ce démon, ce génie dont le poète est comme possédé. Cette foi s'irradie dans la croyance qu'ils partagent aussi dans les pouvoirs de l'imagination.

"L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel" disait André Breton ; les poètes de 1927 - même les plus réticents à l'égard du surréalisme - auraient pu souscrire à cet axiome. En 1928, Federico García Lorca fit une conférence intitulée Imagination, inspiration, évasion. "Pour moi - disait-il, l'imagination est synonyme d'aptitude à découvrir. Imaginer, découvrir, introduire notre faible lumière dans la pénombre vivante où palpitent à l'infini les virtualités, les formes et les nombres. L'imagination donne un contour, une vie exacte aux fragments de la réalité invisible où se meurt l'homme (...) L'imagination est le premier échelon et la base de toute poésie".

Mais l'imagination n'est qu'une étape : le poète doit se délivrer du "plan imaginatif" pour passer à un plan supérieur. Alors "il ne veut plus, il aime. Il passe de l'imagination, faculté de la conscience, à l'inspiration, état d'âme. Il passe de l'analyse à la foi. Là, les choses existent, de toute nécessité, sans effet ni cause explicables. Il n'a plus de bornes ni de limites, admirable liberté".

+
+ +

Inspiration, état d'âme : ces mots sont essentiels. L'aspect le plus important et le plus secrets de l'art poétique de la Génération, celui que l'on retrouve constamment derrière la diversité des formes et des thèmes, est une croyance commune en la puissance surnaturelle de la poésie, en ce vertige, en cette fascination, en ce charme ou ce sortilège que suscite le Verbe. C'est cela qui fait, semble-t-il, l'unité profonde de ces écrivains. Les poètes de 1927 ont tous le goût et le pressentiment d'un mystère qu'ils cherchent à capter et à révéler. "Seul le mystère nous fait vivre. Seul le mystère", écrivait Federico García Lorca en légende à l'un de ses dessins, à l'une de ses "poésies graphiques" selon une expression de Jean Cocteau que l'on peut appliquer au merveilleux dessinateur que fut l'auteur du Poète à New York. (Il est regrettable, à ce propos, de constater le peu d'intérêt porté en général par les critiques à cette modalité si importante de l'oeuvre de Lorca).

Les mots mito, fábula, divino, prodigio, milagro, alma, constituent pour lui et pour ses amis un vocabulaire de prédilection. Les choses, à leurs yeux, ont comme un halo de mystère. Le langage, pour eux, participe du sacré. La poésie, selon eux, est le lieu d'un absolu. Pedro Salinas expliquait cela ainsi : "Il faut compter avant toute chose, en poésie, avec cette force latente et mystérieuse, accumulée dans la parole, en dessous d'elle, déguisée en parole, contenue, mais explosive".

Cette déclaration de Pedro Salinas est contenue dans la célèbre Anthologie de Gerardo Diego, publiée en 1932 (deuxième édition augmentée, en 1934), qui fut comme une consécration des poètes de 1927 et qui servit en quelque sorte de manifeste esthétique. Ce livre, d'ailleurs, provoqua une violente réaction de la part des critiques officiels. Outre les grands poètes unanimement reconnus et admirés - Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio

Machado, Manuel Machado, Ramón del Valle-Inclán - Gerardo Diego présentait dans son Anthologie des oeuvres de ses compagnons, précédées d'une déclaration de chacun sur sa façon de concevoir la poésie. Sous la multiplicité de ces opinions, on est frappé de découvrir une conviction commune, celle d'une fonction mystérieuse, divine, presque sacrée de la poésie. "La Poésie est la lumineuse ombre divine de l'homme -écrivait Gerardo Diego. Sans lui, elle n'existerait pas, et, cependant, elle le précède et d'une certaine manière, elle le cause". S'avouant incapable de définir la Poésie, Lorca disait à propos de celle qu'il écrivait : "J'ai le feu dans mes mains". "(...) clairvoyante fusion de l'homme avec le créé, avec ce qui peut-être n'a pas de nom (...), aspiration à l'unité, synthèse, communication ou transe, (...) Ah, un profond mystère !", voilà ce que proclamait Vicente Aleixandre ; il ajoutait qu'il concevait son oeuvre comme "... une fugue ou un destin vers un royaume généreux, plénitude ou réalité souveraine, réalité suprasensible, monde incertain où l'énigme de la poésie est traversée par les catégories suprêmes, ultimes puissances qui illuminent et signent l'obscur révélation, pour laquelle les mots bouleversent leur sens habituel". Selon Luis Cernuda, la cause de la poésie est "une très fugace lumière entre d'éternelles ténèbres, ou une ombre subite dans l'éblouissante lumière". "Impérieuse et mystérieuse", tels sont les mots dont, par ailleurs, Luis Cernuda qualifie "l'impulsion" à écrire. José Moreno Villa, très proche de la Génération, manifestait ainsi ses affinités : "Le phénomène poétique est un état de grâce ... Je sais que je me dépends totalement de la circonstance et que je pénètre dans une zone lumineuse et sourde". Quant à Dámaso Alonso, il expliquait ainsi la poésie : "La Poésie est une ferveur et une clarté. Une ferveur, un désir intime et fort d'union avec la grande entraille du monde et sa cause première. Et une clarté par laquelle le monde lui-même est compris d'une manière intense et inusitée (...). L'impulsion poétique, par son origine et sa direction, n'est pas très éloignée de l'impulsion religieuse et de l'impulsion érotique : elle s'y associe fréquemment (...). Le Poème est un noeud entre deux mystères : celui du poète et celui du lecteur. L'objet du poème ne peut être l'expression de la réalité immédiate et superficielle, mais de la réalité illuminée par la clarté fervente de la Poésie : réalité profonde, cachée normalement dans la vie, qui ne peut être perçue qu'au moyen de la faculté poétique, et inexprimable par notre pensée logique".

+

+ +

Cette quête d'un au-delà de la pensée logique et de la réalité immédiate, ce sens du mystère, cette intuition du divin, ces références à un état de grâce, tout cela montre bien combien les poètes de la Génération de 1927 assimilent la poésie à un état proprement religieux. Dans un livre publié en 1958, Poetas españoles contemporáneos, Dámaso Alonso écrit précisément ces mots qu'aucun de ses amis d'autrefois n'aurait sans doute reniés : "Toda poesía es religiosa..."

Or il est curieux de constater que le thème de la religion est précisément le seul qui soit absent, ou peu fréquent, chez ces poètes. Jorge Guillén le faisait observer : "Les grandes préoccupations de l'homme - l'amour, l'univers, le destin, la mort - emplissent les oeuvres lyriques et dramatiques de cette génération. Seul un grand thème n'abonde pas : le thème religieux".

Ne dirait-on pas que ces écrivains ont investi dans l'écriture toute leur inquiétude métaphysique, toute leur nostalgie d'éternité ou leur sens du sacré ? Ainsi la poésie devient pour eux comme un objet religieux, c'est-à-dire symbolique de quelque chose qui relie l'homme à autre chose en lui-même, ou bien hors de lui-même, qu'il ne saurait atteindre autrement.

Plus que la "poésie pure" - thème des débats de l'époque -, on pourrait donc dire que le lieu commun de ces poètes de la célébration du monde, est la poésie absolue, ou la poésie qui tend à un absolu. C'est bien, d'ailleurs, ce que Pedro Salinas déclarait expressément à Gerardo Diego quand il composait son Anthologie : "La poésie est une aventure vers l'absolu".

+
+ +

Poésie absolue ... Est-ce à dire poésie déshumanisée ? Le reproche leur en a été fait. Publiée en 1925, l'essai de José Ortega y Gasset, intitulé La deshumanización del arte, ne coïncidait-il pas justement avec l'essor de la Génération ? L'Histoire, plus encore que les intéressés eux-mêmes, s'est chargée de faire justice de cette accusation ou de ce malentendu. L'éclatement de la guerre civile en 1936, l'assassinat de Federico García Lorca, l'exil, les engagements politiques, la deuxième guerre mondiale, le bouleversement du monde, firent bientôt voler tout cela en éclats. Dans le cercle idéal, ou dans la tour d'ivoire, où certains auraient pu risquer de s'enfermer, l'Histoire et sa fureur avaient fait irruption.

A l'origine, les poètes de la Génération de 1927 étaient considérés comme une sorte d'avant-garde anti-académique. Le Prix Nobel décerné en 1977 à Vicente Aleixandre, le Premio Cervantes attribué à plusieurs d'entre eux, l'Académie espagnole, mille récompenses à travers le monde et, surtout, l'immense célébrité et l'éclat grandissant de leur oeuvre les ont à jamais consacrés. Ils sont devenus aujourd'hui des classiques unanimement reconnus des lettres espagnoles du XXèmes siècle, parce qu'ils ont, comme Góngora qu'ils avaient tellement admiré à leurs débuts, inventé un langage poétique nouveau marqué par la rigueur, l'enthousiasme et la lucidité.

Bernard SESE

REPERES BIBLIOGRAPHIQUES

LA GENERATION DE 1927 EN LANGUE FRANCAISE

- En langue espagnole, les études critiques sur la "Génération de 1927" sont évidemment très nombreuses. Une dizaine d'anthologies lui ont été consacrées. Signalons seulement la plus récente de José Luis CANO, Antología de los poetas del 27. Selección e introducción de ..., Madrid, Espasa-Calpe, 1982 (Selecciones Austral, 103) (Voir à ce sujet l'excellente mise au point de Jacques ISSOREL, Note sur les anthologies de la génération de 1927, Bulletin hispanique, Bordeaux, Tome LXXXVI, n° 1-2, Janvier-Juin 1984, pp. 201-204).

- En langue française, un très large choix de l'oeuvre poétique de la Génération est disponible. On signalera notamment :

- Pedro SALINAS : La Voix qui t'est due, Prologue de Jorge Guillén, trad. Bernard Sesé, Paris, Le Calligraphe, 1982.

Néant, trad. Françoise Mechère, Bruxelles

Poèmes, trad. Françoise Pechère, Maison internationale de la Poésie

- Jorge GUILLEN : Cantique, Préface et trad. Claude Esteban, Paris, Gallimard, 1977.
- Federico GARCIA LORCA : toute l'oeuvre pratiquement a été traduite, éditée chez Gallimard. Signalons surtout l'édition des Oeuvres complètes établie par André Belamich, dans la Bibliothèque de la Pléiade. Tome 1, 1981. Tome 2, à paraître.
- Vicente ALEIXANDRE : Histoire du coeur, trad. Jacques Comincioli, Lausanne, Rencontre, 1969 ; La destruction ou l'amour, trad. Jacques Ancet, Lyon, Fédérope, 1975 ; Poésie totale, Trad. Roger Noël-Mayer, Paris, Gallimard, 1977.
- Luis CERNUDA : La Réalité et le Désir, trad. Robert Marrast et Aline Schulman, Paris, Gallimard, 1969. Les plaisirs interdits, trad. J. Ancet, Paris, Fata Morgana, 1981.
- Rafael Alberti : Mépris et merveille, trad. Victor Mora et Charles Dobzynski, Paris, E.F.R. 1974. Sur les anges, trad. B. Sesé, Paris, E.F.R. 1976. Marin à terre, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1985. (Ses mémoires, en prose : La Futaie perdue, trad. R. Marrast, Paris, Belfond, 1984).
- Gerardo DIEGO, Dámaso ALONSO, Emilio PRADOS, Manuel ALTOLAGUIRRE ont été moins traduits et firugent surtout dans des anthologies, par exemple dans celle de Pierre DARMANGEAT, La Poésie espagnole, 1963. On trouvera aussi une excellente présentation de la "Génération de 1927" avec une brève anthologie, dans le livre de Jean-Claude MASSON, Cent ans de littérature en Espagne, Bruxelles, Ed. Labor, 1985.

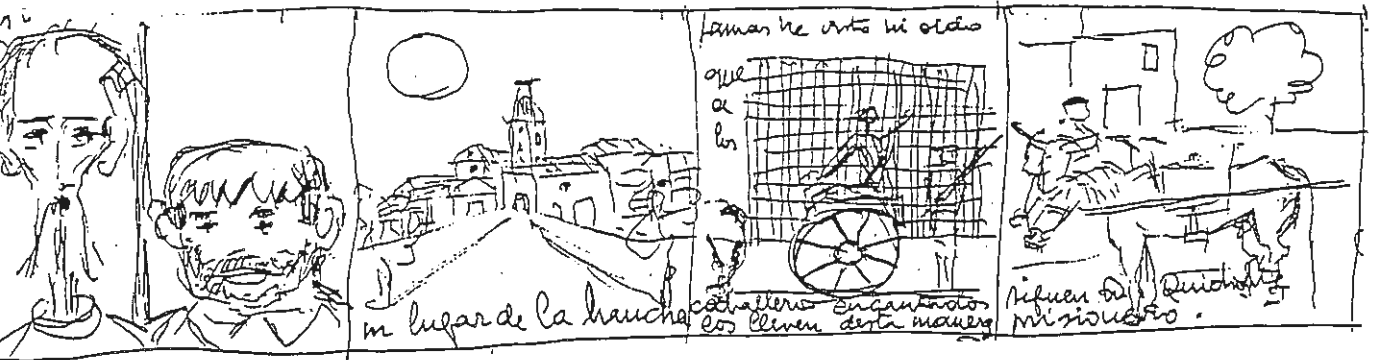
Hormis quelques excellentes monographies publiées dans la Collection des Poètes d'aujourd'hui, chez Seghers (LUIS CERNUDA par Jacques ANCET, Rafael ALBERTI par Claude COUFFON, ...) ou dans la Collection Idées, chez Gallimard (LORCA, par André BELAMICH), la "Génération de 1927" a donné lieu à la publication, en langue française, de quelques grandes études magistrales dont on rappellera les suivantes, sans prétendre être exhaustif :

- Elsa DEHENNIN : La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927, Paris, Didier, 1962.
Passion d'absolu et tension expressive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas, Gand, 1957.
Cantique, de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté, Presses universtaires de Bruxelles, 1969.
- Marie LAFFRANQUE : Les idées esthétiques de Federico Garcia Lorca, Paris, Centre de Recherches hispaniques, 1967.
- Lucie PERSONNEAUX : Vicente Aleixandre ou une poésie du suspens. Recherches sur le réel et l'imaginaire, Montpellier, 1980.
- Françoise PEYREGNE : L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes espagnols de la génération de 1927 (R. Alberti, M. Alto-guirre, L. Cernuda, F. G. Lorca, E. Prados), Paris, Centre de Recherches hispaniques, 1981.

- Jacques ISSOREL : Fernando Villalón ou la rébellion de l'automne.
Etudes sur un poète andalou de la Génération de 1927.
(à paraître)
- Amal AGOUMI : Luis Cernuda et le désir, Lille, Atelier de reproduction
des thèses, Université de Lille III, 1986.

Bernard SESE

ANTONIO SORIANO ET MANOLO VALIENTE



Tous les hispanistes français connaissent Antonio SORIANO. Après ses débuts à Toulouse, la Librairie espagnole, fondée et dirigée par Antonio Soriano, s'est installée à Paris, 72 rue de Seine, VIème arrondissement.

Lieu d'accueil, d'amitié, de réunions littéraires, de conseils aux étudiants, d'animation constante de la vie culturelle hispanique, haut lieu de convivencia à l'espagnole, la Librairie de la rue de Seine fait partie, depuis de longues années, du paysage familial de tous ceux qui aiment l'Espagne, apprennent sa langue ou l'enseignent...

Antonio Soriano, qui a lui-même vécu l'épopée et l'exil des soldats ou des civils espagnols au service de la République, trahie et détruite par le soulèvement nationaliste du général Franco et de ses partisans, a entrepris de recueillir auprès des acteurs qu'il a pu connaître, la mémoire perdue de leur expérience : la déroute, l'expatriation, la lucha por la vida avec ses mille péripéties cocasses ou tragiques ... La collecte et l'analyse des souvenirs multiples, sur le point de s'immerger à jamais dans les flots de l'Histoire, n'avaient jamais été tentées avant lui. L'ensemble paraîtra, en livre sous ce titre : LA MEMORIA FERTIL DE LOS ESPAÑOLES EXILIADOS EN FRANCIA: 1939-1945.

Le témoignage de Manolo VALIENTE que nous offre ici Antonio Soriano (après celui de Pablo SALÉN, aviateur - CRISOL n° 5) est particulièrement poignant.

Manolo VALIENTE est sculpteur, peintre, poète. Manolo VALIENTE est un artiste d'une vitalité, d'une force et d'une originalité intenses. Tous ceux qui le connaissent savent combien sa générosité exubérante, sa passion pour l'art et la liberté de la création, sa frénésie de vie sont à la mesure de son talent. Les très belles illustrations originales dont il a bien voulu accompagner son récit en sont la preuve. Sa biographie est à son image : tumultueuse et surprenante, imprévisible et toujours neuve dans son jaillissement et ses rebondissements.

Manuel PEREZ VALIENTE est né à Séville, en 1908. Après la mort de son père, la famille s'installe à Morón de la Frontera. Enfant, il connaît la pauvreté, il devient berger, il s'emploie pour vivre à mille travaux : andanzas y aventuras... Il fréquente l'Ecole des Arts et Métiers, puis l'Ecole d'instituteurs de Séville.

Quand éclate la guerre civile, il est nommé Commissaire politique d'un bataillon républicain. Il est grièvement blessé, il parvient à franchir la frontière française en février 1939, il connaît les camps de réfugiés d'Argelès-sur-Mer, de Bram et du Barcarès.

En 1942, Manolo VALIENTE s'installe à Perpignan. Depuis plusieurs années, il habite à Caixas, petit village des Pyrénées Orientales. Il s'y consacre à la peinture, à la gravure, à la sculpture. En 1949, sous le pseudonyme de Juan de PENA, il publie à Perpignan, un recueil de poèmes, Arena y viento.

On peut lire quelques-uns de ces très beaux poèmes, inspirés par la guerre, la souffrance ou la nostalgie, dans l'Anthologie poétique bilingue, LES POETES IBERO-AMERICAINS ET LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE (1936-1939) par Josette et Georges COLOMER (1980) dont je m'inspire pour cette brève présentation. Cette Anthologie bilingue contient aussi trois bois-gravés de Manolo VALIENTE.

Manolo VALIENTE est aussi l'un des créateurs de LA FONDATION ANTONIO MACHADO, à Collioure, qui maintient vivant et rayonnant le souvenir du poète symbole de la España de la rabia y la idea.

Bernard SESE

EXODOS

La memoria fértil de los españoles exiliados en Francia : 1939-1945

Coordinador, Antonio Soriano. Paris.

Pasé la frontera el mes de febrero de 1939, herido de guerra, con un corsé hasta el cuello por haberme lesionado la columna vertebral. Tenía 36 años.

El origen de mis heridas viene de cuando nos despeñamos en un barranco a causa de un tiroteo enemigo en el frente de Madrid. Esto ocurrió en 1937.

Me trasladaron al hospital, en Madrid, donde me asistió un célebre cirujano especialista en lo que yo tenía y me puso un corsé escayolado.

Después de esta primera cura me evacuaron a Alicante. Más tarde a un hospital de Barcelona, antes del corte por Vinaroz (15.4.37). La retirada de Cataluña nos obligó a la evacuación, en un tren de sanidad, hasta el hospital de Figueras.

Imposibilitados de seguir el éxodo por la carretera general hasta la frontera, nos trasladaron por el interior hasta un centro sanitario cerca de Agullana.

Formamos un grupo de tres y decidimos partir a pie a campo traviesa, para evitar que cayéramos prisioneros. Por aquel camino tan difícil llegué solo a la línea fronteriza por el puerto de Lly.

Los carabineros del puesto me pidieron el pasaporte y yo les dije que mi pasaporte era aquel corsé. Estos me señalaron los dos mojones que separaban España de Francia. Adelanté mi pie derecho, a las catorce treinta en punto y les dije ¡ Adiós! ¡ Hasta la vista!

Nada más pisar suelo francés fui interpelado por los gendarmes, que me dijeron : ¿blessé, blessé ? y me metieron en la ambulancia en Les Illes hasta el hospital de Perpignan y de allí a Carcassonne y por último al hospital de Lezignan.

Una verdadera tragedia para el exiliado español era ponerse el termómetro en el culo, en cada hospital, más que el no entender el francés.

Para evitar esta infamia los españoles frotábamos el termómetro en las sábanas hasta que llegara a la temperatura deseada. Pero un buen día froté más de la cuenta aquel instrumento y cuando pasó la enfermera para el control, vió 41 grados. Cambió de color. Sembró el pánico a su alrededor y, preocupada por mi estado, corrió en busca del médico y sus ayudantes para examinar mi caso. Reunidos alrededor de mi cama diagnosticaron que tenía la apendicitis. El tratamiento cayó, para mí, como una sentencia : dieta (con el hambre que yo tenía!).

En el hospital de Lezignan empecé a practicar el francés por correspondencia con una chicas estudiantes de español en la Escuela Normal de Carcassonne, mandándoles en mis cartas algunos de mis versos. En un alarde de mi correspondencia les escribí dos poemas, en castellano, en verso acróstico : para la una, en esdrújulas, le busqué el mayor número posible de acentos y para la otra, con la letra J. y la R. Las pobres no comprendieron nada.

Los piojos que habitaban en mi escayola cada día picaban más. Les echaba alcohol para desinfectarme, pero creo que en lugar de matarlos los emborrachaba, resultando peor el remedio que la enfermedad.

En el momento de la declaración de guerra, a pesar de mi estado, pedí alistarme voluntario en el ejército, pero no me aceptaron.

Se acabó para mí el tanto peregrinar por hospitales y empezó mi vida en los campos.

Me llevaron al campo de Bram, en el Departamento de l'Aude, cerca de Carcassonne. En este campo quedaban menos de la mitad de internados. Las barracas vacías, estaban llenas de pulgas como una lluvia que subiera de la tierra y otro tanto de moscas volando sobre nuestras cabezas. Para desinfectar los barracones trabajábamos completamente desnudos.

En Octubre de 1940 cerraron el campo de Bram y nos trasladaron en tren a Elne y de allí a pie hasta el campo de Argelès.

Llegamos pocos días después de las inundaciones en toda la región y en las barracas adonde nos llevaron teníamos el agua hasta la mitad de la rodilla, no podía uno ni sentarse ni dormir. Sólo tenía una mantita ligera para protegerme de la humedad y del frío. Era una barraca en chapa, entraba la arena por todas partes, con la tramontana, las chapas volaban con el viento. Era peligroso hasta salir de la barraca. Aquel ambiente pudo conmigo ; caí en un estado como de medio muerto, deprimido, desesperado, en una depresión profunda que me dio por encerrarme en la barraca durante más de dos meses. Me curé, descargando mi pena verso a verso en mi poema : "Ensueño de embarcamiento" y salí a la calle para ver la luz y mis amigos. Por la mañana temprano cogí un cubo y me fui a la bomba del agua, me desnudé completamente y me dije : o me muero o me salvo y me vacié el cubo lleno de agua helada sobre mi cuerpo y me resucité.

Volví a la barraca, busqué unas tijeras, me corté la barba, me arreglé un poquillo y salí a tomar el aire. De pronto, me di con aquel amigo, que venía a leer mis poemas cuando estaba en el hospital de Perpignan y me preguntó ¿en dónde estabas metido que no te he visto ? Encerrado en mi barraca, le contesté, no era fácil encontrarnos. El añadió, ahora que te he visto ¡ ya no te dejo ! ¡ Vente conmigo ! Me llevó a un sitio donde había dos barracas con ventanas tragaluces como si fueran de cristal. Allí, cuatro o cinco refugiados estaban trabajando. Vi que fabricaban algo. Entonces les dije : a éste lo tienen que guardar ustedes aquí. pero, hombre, nos dijeron ¡ pero si no hay sitio ! ¡ es imposible ! ¿Imposible ? replicó mi amigo. De aquí a diez minutos les corto la luz. Este muchacho no era ni más ni menos que el jefe de la electricidad en el campo. Rubio, uno de ellos replicó : ah... ante argumentos de esa categoría, que se quede aquí, que lo queremos mucho. Y me quedé. Era un taller en el que fabricaban juguetes que se vendían en Argelès o en Perpignan. Cuando llegué a conocer esto, encontré que era algo sacrílego. Les dije ¿pero ustedes son refugiados o comerciantes ? Tenemos niños en el campo, ¿y ustedes hacen juguetes para venderlos fuera ? ¿ Y esos niños, qué ? ¿ no tienen derecho a juguetes ? Esto no puede continuar así. Pensaron que tenía razón y decidieron que aquella misma noche tendríamos reunión. Así fue.

Acordaron destituir a los dos directores de nuestros talleres y me nombraron a mí. Fueron a informar al mando del campo de este cambio, y quedé confirmado. Lo primero que hice fue visitar a nuestros amigos de las Brigadas Internacionales para tratar de su cooperación, y de la manera de incrementar nuestra producción de juguetes. Ellos tenían una organización ejemplar. Todas las mañanas a las ocho en punto anunciaban la hora de ir al trabajo, con tres o cuatro martillazos en un trozo de hierro, la jornada terminaba a las cinco de la tarde con una pausa a la hora de comer. En sus diferentes talleres organizados por nacionalidades fabricaban, tanto de metal como de madera, toda clase de artículos. Los checos hacían mesas de juego y otros objetos de madera.

Además tenían la responsabilidad de la intendencia de todo el campo. Los beneficios de sus trabajos eran distribuidos de la siguiente manera : cincuenta por ciento, para el hospital del campo, veinticinco por ciento para las mujeres y niños y el resto para mejorar el común en otros servicios.

Su jefe, un abogado rumano inteligente y todo bondad me atendió y me prometió toda su ayuda. Tratamos de la organización de una fiesta para las navidades de 1941.

Los cuáqueros americanos nos ayudaron siempre en todo lo que necesitábamos. Fue la única organización de solidaridad que yo puedo decir y certificar que verdaderamente ha hecho todo lo que ha podido por nosotros. Allí en Argelès y Barcarès no vi nunca, en cuatro años que llevé en los campos, otra organización que la de los cuáqueros americanos.

Miss Herne, de origen irlandés nos atendió siempre. Hoy, casada con un ingeniero agrícola francés vive en Perpignan.

Aquellas ayudas nos permitieron fabricar hasta diez mil juguetes. Para nuestra fiesta de navidad le pedí al comandante del campo si podría prestarnos tres carros de la intendencia para el cortejo. Me dio su acuerdo.

Decoramos los carros y los llenamos de juguetes. La caravana, conducida por los reyes magos, apareció en el campo de las mujeres y niños. Aquello fue emocionante, extraordinario. Las mujeres en agradecimiento de nuestro gesto ¿ que hicieron ? nos obsequiaron con un gigantesco potage de garbanzos. Yo creo que en mi vida he comido tanto. Me harté.

Nuestro taller, además de fabricar juguetes decidió fabricar puntas (raras en aquellos tiempos) para clavar las chapas de las barracas arrancadas por los frecuentes temporales que azotaban nuestras viviendas.

Primero, salvando dificultades, hicimos una matriz, de hierro fundido, en dos partes, después con el alambre de las alambradas, prensado y trabajado por los extremos, dimos la forma al clavo. Al cabo de dos semanas las puntas ya eran un hecho. Me fui al puesto de mando, al coronel, le puse sobre la mesa un puñado de clavitos. ¿ Pero, es posible ? ¿ cómo han hecho eso ? Quiero ver la máquina, me dijo. Vino a vernos y quedó asombrado. Tendrán ustedes suplemento de comida para todos. Yo me decía : si pudiéramos acabar con las alambradas haciendo clavos, ¡ qué felicidad !

Los alemanes, dueños y señores de la llamada zona libre nos hicieron su primera visita en el campo, para reclutar voluntarios. Nos reunieron a todos y nos prometieron trabajo y libertad. Aquel discurso convenció a muchos de entre nosotros y se alistaron.

Ante aquel caso, el coronel me llamó y me confió lo que pensaba : me siento desgraciado por lo que he visto, me dijo. Le di mi parecer en estos términos : los que se han ido no son idealistas, créame que en las condiciones que estamos, precarias, aislados de la población y sin perspectiva alguna de libertad, hay que ser un santo para no sucumbir arrastrado por el instinto. Lo que le dio a reflexionar, aceptando una parte de mis razonamientos.

Al cabo de corto tiempo otra vez tuvimos la visita de los alemanes, pero esta vez fue no para pedir voluntarios sino para llevársenos a la fuerza a todo aquel de nosotros que estuviera en condiciones de trabajar por su edad. Yo me escapé, escondido bajo el banco de nuestro taller. Izquierdo Carvajal antiguo coronel profesional en nuestro ejército, de más edad que nosotros, se encargó de traerme comida a mi escondite.

En aquella ocasión los guardianes del campo hicieron la vista gorda, dejando que los internados se dispersaran en las cercanías escondidos en las granjas o en los pueblos.

Empezaron por hacer una "razzia" en el campo de los Internacionales. En el mar, cerca del campo, vimos un barco armado, allí anclado. Al primero que

embarcaron fue al jefe de los Internacionales, nuestro amigo rumano. El resto de los internados plantaron cara a los gendarmes y a los alemanes y se sublevaron. Sonó un disparo y uno de los sublevados cayó mortalmente herido. Lo recogieron en una camilla y para llevarlo a la enfermería pasaron primero por nuestras barracas, donde observamos silencio, y después por el campo de las mujeres. Al oír los gritos de los camilleros : " se nos llevan a nuestros hermanos internacionales, los están matando, aquí llevamos a uno de ellos !" las mujeres españolas se avalanzaron sobre los guardianes y los desarmaron. Después se desahogaron con nosotros llamándonos : cobardes ! gallinas ! maricones ! por no habernos sublevado. Eramos sólo unos doscientos, la inmensa mayoría ancianos o heridos. Nos faltó valentía.

Ante aquel levantamiento los dejaron en paz y prometieron no llevarlos a los campos de Argelia.

Nuestros amigos Internacionales nos explicaron después el porqué de aquella resistencia : hemos prometido entre nosotros que mientras quede un español en el campo nunca lo abandonaremos. De Argelès los trasladaron a Mont Louis donde al cabo de unos meses se escaparon todos.

Entre nosotros, las causas extremas - en cuanto a permisos y documentación - siempre fueron resueltas por el genial grabador mallorquín y libertario de luengas barbas venerables, dispuesto a falsificar cualquier documento. Cuando los gendarmes devolvían al campo a uno de los nuestros con la cabeza pelada, castigado, le decía : cuando quieras irte yo te haré los documentos para viajar con libertad donde tú quieras.

Los gendarmes vinieron a incautarle sus herramientas pero, era tal su habilidad que sólo un clavo le bastaba, lo que rendía los registros inútiles.

Después de aquella alerta por suerte encontré, por el anuncio de una exposición de pintores, a mi viejo amigo, el pintor Henri Fraire. Le conocí, antes de nuestra guerra, cuando estuvo en Madrid estudiando la lengua, alojado en la misma pensión que yo. Desde entonces nada supimos el uno del otro.

Además de pintor este amigo también era profesor de español en el Instituto de Perpignan.

Gracias a sus relaciones y a su perseverante actividad consiguió de las autoridades que saliera liberado del campo el día de gracia del once de noviembre de 1942.

Ya libre, pero sin recursos ni alojamiento, se me antojó dirigirme a Samarini al que conocí cuando estuvo de chófer con los cuáqueros. Me dijo, para comer, aquí tienes tu casa : alojamiento lo tendrás esta misma noche en casa de unos amigos que habitan en el número cinco de la Plaza de la República. Todo un símbolo. Más tarde alquilé un garage taller y me gané el pan haciendo porta fotos de madera tallada muy de moda en aquellos momentos. Al correr del tiempo conseguí administrar mi libertad siempre amenazada, hasta el fin de la guerra, por las redadas de la policía de Vivhy y de los ocupantes alemanes.

Llegó la Liberación y la vida recuperó su encanto.

PERPIÑAN, 1987

Testimonio recogido por
Antonio SORIANO

ALGUNAS REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARTIS-GENER, Avel·lí La Diáspora republicana Barcelona, Euros, 1975, 238 p.

AUB, Max Diario de Djelfa México, Joaquín Mortíz 1944

BARTRA, Agustí. Crist de 200.000 braços Barcelona, Martínez Roca, 1968

CARRASCO, J. La odisea de los republicanos españoles en Francia 1939-1945 Barcelona, Ediciones Nova Llettra s.d (1980). 220 p.-album Illustrations nombreuses.

CATALA, Neus De la resistència a la deportación. Cincuenta testimonios de mujeres Barcelona, Adgena, 1984 ill.

COZAR, Maria Les refugiés espagnols dans le département de l'Ariège Toulouse, Université-Le Mirail

FERNANDEZ, M. et FL. Govrat Les internements administratifs toulousains sous Vichy 1940-1944 Toulouse Université-Le Mirail, 1984-1985

GONZALEZ, Pura 1939. Refugiés espagnols en Tarn & Garonne. Camp de Sepfonds Toulouse Université-Le Mirail 1975

GRANDO, René, Jacques Queralt, Xavier Febrés Vous avez la mémoire courte... Perpignan, Editions du Chientdent, 1981 259 p. Illustrations

GRÍÑO, Carmen Les républicains espagnols dans le Tarn (1936-1940) Toulouse Université-Le Mirail 1976

KOESTLER, Arthur La lie de la terre Paris,

LAGARDE, Eric L'organisation de l'accueil des républicains espagnols dans le département de l'Aude Toulouse, Université-Le Mirail 1984

LAHARI, Claude Camp de Gurs Biarritz, Presse de la Société Atlantique, 1985

LAROCHE, Gaston On les nommait des étrangers Paris, Editeurs français réunis, 1965

MONTSENY, Federica Passion y muerte de los españoles refugiados en Francia Toulouse, Espoir, 1969

PIKE, David Wingeate Vae Victis! Los republicanos españoles refugiados en Francia. 1939-1944 Paris, Ruedo Iberico, 1969 139 p.

ROIG, Raymond Les camps de concentration en Roussillon. 1939-1944 Memoire de maîtrise. Université de Paris VIII, 1975

STEIN, Louis Par-delà l'exil et la mort. Les republicains espagnols en France Paris, Mazarine, 1981

VILANOVA, Antonio Lo olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial Paris, Ruedo Ibérico, 1969, 511 p. Ill.

WEIL, Dr. Joseph Contribution à l'histoire des camps d'internement dans l'anti-France Paris, CDJS, 1946

ANTONIO BUERO VALLEJO : DE LA PEINTURE AU THEATRE

Le 27 avril 1987, pour la première fois, le prix Cervantes était remis à un dramaturge, Antonio Buero Vallejo, au cours d'une cérémonie officielle présidée par le monarque espagnol, dans les locaux de l'Université de Alcalá de Henares (1).

Par ce prix l'Espagne semblait compenser, d'une part, l'oubli auquel avait été condamné cet auteur depuis quelques années, oubli peut-être entretenu par un certain secteur de la presse (articles particulièrement durs de El País) ; et récompenser, d'autre part, une oeuvre qui permit la rénovation du théâtre espagnol contemporain à la suite du vide laissé par les disparitions et les exils de la Guerre civile et de l'immédiat Après-guerre (mort de F.García Lorca, M.Machado, M. de Unamuno, R.M.de Valle-Inclán, C.Arniches ; départ de R.Alberti, Max Aub, J.Bergamín, L.Felipe, A.Casona, J.Grau...), et par les tendances théâtrales qui s'emparèrent alors du marché du spectacle : astracanada de Muñoz Seca et des frères Llopis ; comédies larvoyantes de Leandro Navarro et Adolfo Torrado (torradismo) ; revista ; zarzuela ; théâtre historique, apologétique et de propagande, de droite (Pemán, Luca de Tena, Calvo Sotelo) :

Javier Solana, ministre de la Culture, lors de la remise du prix, déclarait :

"A.Buero Vallejo inició en la Postguerra española el Nuevo Teatro español; lo arrancó de la evasión y el escapismo (...) Enfrentó al público teatral consigo mismo y con zonas que habían sido cuidadosamente marginadas de los planteamientos teatrales." (2)

Don Juan Carlos ajoutait :

"Treinta y ocho años de dedicación a la escena, desde aquel lejano premio Lope de Vega

1- Le prix lui fut attribué en décembre 1987. Le jury hésitait entre Camilo Jose Cela, Roa Bastos et A.Buero Vallejo. Prix doté de dix millions de pesètes.

2- ABC, du 28 avril 1987.

a éste que hoy nos reúne a todos, han hecho de Buero Vallejo una figura sin la cual no se explicaría el teatro español de nuestro tiempo." (3)

L'importance de ce théâtre dans l'histoire de la culture espagnole du vingtième siècle nous fait d'autant plus déplorer le manque d'intérêt dont semble avoir été victime cet auteur en France, dans les milieux universitaires hispanisants.

Par ailleurs, le monarque espagnol présente A.Buero Vallejo essentiellement comme le dramaturge de la Vérité :

"(...) esa exigencia de verdad, sostenida con dignidad y a contracorriente a través de tiempos difíciles (...)"(4)

comme un dramaturge qui dut se battre contre la censure franquiste. Don Juan Carlos le rapprocha de Larra :

"Esta denuncia, a veces necesariamente áspera, es como la de Larra, la de Galdós, la de Unamuno, la expresión de un patriotismo auténtico, de una desazón ante lo que siendo nuestro, no alcanza a satisfacernos y sabemos perfectible."(5)

Dans son propre discours, A.Buero Vallejo insista particulièrement sur cette répression de la liberté d'expression à travers l'histoire d'Espagne. Il rappela un passage de la lettre de Luis Vives à Erasme :

"Vivimos tiempos muy difíciles, en los cuales no puede uno hablar ni callar sin peligro."(6)

pour décrire le contexte dans lequel, un siècle plus tard, Cervantes

3- Ibid.

4- Ibid.

5- Ibid.

6- Ibid.

devait réaliser son oeuvre :

"(...) ¿cómo logró, en aquella España difícil triunfar con un libro saturado, sí, de ironía y regocijo, mas también de libertad crítica, de desengaño y de tragedia ? (...) El heroico soldado lisiado en Lepanto, el que afrontó con brava entereza cinco durísimos años de cautiverio, cuando las decepciones le royeron hubo de enfrentarse al fin, con las ostentosas armas de la risa y el puñal penetrante de la tragedia, al país y al mundo en los que, según Vives, no se podía hablar sin peligro."(7)

De Cervantes, il passe à l'exemple de Larra, et de là il glisse vers l'expérience des écrivains espagnols de l'ère franquiste :

"Siglos más tarde, Larra, otro gran ingenio de nuestras letras, ante una España que volvía a enseñar su atroz fisonomía, escribió que 'en tiempos como éstos los hombres prudentes no deben callar, ni mucho menos hablar' (...) los escritores españoles nos vimos otra vez, durante décadas, ante el deber de no callarnos : necesidad doblemente imperiosa, pues no sólo consistía en reabrir los cauces literarios a nuevas palabras y formas, sino al pensamiento libre. Propósito difícil mas no inalcanzable, por el que laboramos tenazmente contra las más fluctuantes trabas y a despecho de los suspicaces prejuicios, la ignorante incredulidad y el desdén sistemático en que abundaron otros países u otros españoles."(8)

Du discours de Buero à celui de Juan Carlos, nous retrouvons, associés, les noms de Larra et de notre dramaturge. Celui-ci a précisément consacré l'une de ses pièces à la figure combative et intègre de Larra : La Detonación.

Buero Vallejo a connu particulièrement de déboires avec la

7- Ibid.

8- Ibid.

censure de l'Après-guerre : Aventura en lo gris fut interdite en 1954 puis autorisée en 1963. Pour Las Meninas, la censure joua surtout au niveau de la presse et de la critique (il y eut cependant un certain nombre de suppressions) :

"La obra tuvo, eso sí fuerte censura ambiental y significativos artículos en contra ; a favor, al parecer, no se podía escribir sobre ella."(9)

En 1970, El Sueño de la razón resta bloquée six mois dans les bureaux de la Comisión especial. La Doble historia del doctor Valmy, écrite en 1964, n'accéda à la scène espagnole qu'en 1976 ; il dut modifier le nom du docteur pour lui donner une connotation étrangère qui permet d'éviter le rapprochement entre la situation de tortures décrites dans la pièce, et la réalité espagnole. La création d'un médiateur, entre les personnages de la pièce et le spectateur (Señor et Señora), qui s'efforce d'affirmer que rien de ce qui va être raconté n'est vrai, ramène à l'actualité et rappelle l'existence de la censure (10)

Son rapport à la censure, au pouvoir politique de son époque se trouve clairement exprimé à travers la trajectoire existentielle de ses personnages ouvriers, scientifiques, journalistes, et surtout artistes.

C'est par ses personnages peintres qu'il aborde le mieux le rôle de l'intellectuel et du créateur dans une société répressive : personnages créés tel que Julio dans Llegada de los dioses, ou personnages rescapés de l'Histoire comme Velázquez et Goya dans Las Meninas et El Sueño de la razón.

L'art devient chez Goya une arme de dénonciation dirigée contre le pouvoir oppresseur. Il ressent l'urgence d'un art directement impliqué dans le réel, un art qui soit principe d'action et de

9- A.Buero Vallejo répond à A.Beneyto, in Censura y Política en los Escritores Españoles, Barcelona, Editorial Euros, colección España:punto y aparte, 1975. P.25.

10-Au cours de l'entrevue qu'il accorda à A.Beneyto, Buero Vallejo énumère ses nombreux problèmes avec les différentes commissions de la loi de Serrano Suñer d'abord (1938), puis de Fraga Iribarne à partir de 1966.

transformation de cette réalité par son effet de révélation de ce qui est maintenu caché dans une société de silence (censure, Inquisition) et de mauvaise foi (bonne conscience de la cause à défendre /Absolutisme, Eglise/).

La première scène de El Sueño de la razón met en place le mécanisme de la censure avec la lettre de Goya à Martín Zapater, interceptée par Calomarde et communiquée par celui-ci au roi, Ferdinand VII, et avec le jeu des jumelles braquées sur le peintre qui deviennent le signe du contrôle politique. Goya dérange par son art parce qu'il exprime ce qui est, renvoyant ainsi au tyran l'image de sa propre impuissance à enchaîner les idées, à contrôler les pensées (11).

Cette pièce accumule les modes d'expression substitutifs de la parole, ce qui souligne, d'une part, l'incommunicabilité fondatrice du tragique de El Sueño de la razón, et renvoie, d'autre part, à la répression de la liberté d'expression et au refus de Goya d'accepter et de reproduire le discours de l'opresseur : les signes de l'alphabet des sourds, des sons tels que celui de la clochette pour appeler les serviteurs et Leocadia, les mimiques expressives pour se faire comprendre du peintre, la communication qui s'établit entre Goya et Duaso qui ignore l'alphabet des sourds, la correspondance de Goya et Martín Zapater, les métaphores commentées par Goya (celle des hommes-volant par exemple), les rêves et hallucinations diverses de celui-ci. La surdité même de Goya devient significative d'une attitude intellectuelle qui permet au peintre de substituer à la parole la force de l'expression plastique et un discours symbolique et métaphorique dont il ne donne les clés qu'à Duaso (12).

Las Meninas, présente de la même manière la figure de l'artiste, Velázquez, harcelé par ses ennemis : peintres envieux, courtisans ambitieux, femmes jalouses, ecclésiastiques qui le dénoncent pour

11- Nous pourrions citer l'analyse que fait P.A.Touchard des rapports du théâtre à la dictature et l'appliquer à la situation du Goya-créateur de El Sueño de la razón face au pouvoir absolutiste : "Le dictateur interdit certains spectacles, non parce qu'il craint qu'ils fassent naître des idées nouvelles, mais parce qu'il sait qu'ils expriment des idées déjà vivantes.", in Dyonisos : apologie pour le théâtre, Seuil, 1949, p.95.

12- "Los pueblos sometidos a gobiernos opresores que no les permiten hablar libremente, tienen la viveza de los mudos para entenderse por señas.", Blanco Whyte, in El Español, no 10, janv.1811, cité par Juan Goytisolo, in Disidencias, Seix Barral, Barcelona, 1978.

avoir enfreint certaines des lois de la censure (tableau représentant un nu, composition de Las Meninas).

Personnages peintres confrontés aux phénomènes du pouvoir, de la censure, de la réussite, de l'échec (social, artistique), de la compromission ou de l'engagement politique, tous semblent emprunter une part de leur configuration à l'expérience vitale de Buero Vallejo : expérience de la Guerre civile, des camps de concentration en 1939, puis de la prison jusqu'en 1946, du déchirement familial avec l'exécution du père de Buero Vallejo par ceux-là mêmes aux cotés desquels s'était engagé notre dramaturge ; expérience d'une vocation artistique interrompue par le conflit : il dut abandonner la peinture (il s'était inscrit en 1934 à l'Ecole des Beaux-Arts de San Fernando et avait publié quelques articles sur des problèmes d'esthétique plastique et sur de grandes figures de la peinture). Six ans de prison, frustrèrent davantage cette vocation et le conduisirent à l'écriture théâtrale qui lui permit d'exprimer précisément cet ensemble d'expériences, et en particulier celle de la frustration artistique.

Cinq de ses pièces mettent en scène des personnages peintres qui ressemblent à Buero Vallejo soit par leur échec (échec de Buero dans sa vocation première, la peinture) : cas de Julio dans Llegada de los dioses, et de Braulio et Cosme dans Diálogo secreto ; soit par leur réussite (réussite professionnelle de Buero dans sa seconde vocation, le théâtre) : cas de Velázquez dans Las Meninas, cas de Mauricio dans Madrugada ; soit encore par leur double expérience de la réussite et de l'échec : cas de Fabio dans Diálogo secreto (peintre raté, mais critique d'art à succès).

Ces cinq pièces de peintres : Madrugada (1954), Las Meninas (1960), El Sueño de la razón (1970), Llegada de los dioses (1971) et Diálogo secreto (1984), mettent en place une série de réseaux relationnels dont l'axe moteur est la flèche qui unit un Sujet (personnage-peintre) à l'Objet de sa quête (recherche de la Vérité, Art de la Vérité, art de dénonciation, d'expiation et de

la conversion : passage de l'être de la compromission (impureté du compromis politique et esthétique) à l'être de l'absolu (engagement social, politique, existentiel, esthétique avec refus de toute compromission avec le Pouvoir en place).

Nous pourrions ainsi délimiter deux types de personnages peintres , "le peintre de la réussite" et "le peintre de l'échec", que nous serions amenée à subdiviser en trois groupes : "le peintre de la compromission", "le peintre de l'absolu" et "le peintre de la conversion".

"L'artiste de la compromission" est la figure de l'ambitieux, de l'envieux, du traître. Généralement artiste médiocre, il est amené à jalouser le génie. "Artiste de la réussite", surtout par le biais de compromis avec les pouvoirs en place (pouvoir politique /figure du délateur et du valet du roi/, pouvoir de la critique), il ne tolère pas qu'on le surpasse. Il sait cependant identifier le génie, mais ce génie constitue une menace pour lui, il intervient alors comme mise à l'épreuve des capacités de lutte et d'humanité des "peintres de l'absolu" ou encore comme obstacle à la conversion des "peintres de la conversion" (cas de Nardi face à Velázquez dans Las Meninas, par exemple). "Artiste de l'échec", il est attiré par le pouvoir que confère la réussite artistique (cas de Mazo dans Las Meninas).

"L'artiste de l'absolu" est l'être de la vérité et de la compréhension du monde. Il a renoncé à l'art pour rejoindre la vie, ses souffrances, ses exigences ; nous aurons alors un personnage peintre comme Pedr -Esopo dans Las Meninas ("peintre de l'échec"). Son art devient arme politique et nous aurons alors un personnage peintre comme Goya dans El Sueño de la razón par exemple ("peintre de la réussite").

- "L'artiste de la conversion", artiste de la compromission au début dans la mesure où il accepte de jouer le jeu du Pouvoir : recherches d'honneurs, de récompenses sociales, oeuvres de commande, pratique d'un art qui flatte le groupe social dominant. "Artiste de l'échec", "la conversion" est mutation vers un "être de l'absolu" par l'abandon de l'ambition professionnelle et sociale. "Artiste de la réussite", "la conversion" est lutte pour un art de la vérité, et par là même "conversion" vers un "être de l'absolu".

Deux personnages peintres rejoignent le groupe des "peintres de l'absolu" par le processus de la "conversion" : Velásquez ("peintre de la réussite") et Julio ("peintre de l'échec") (13). Deux personnages peintres ne vont pas jusqu'au bout de la "conversion" (ou elle se fait malgré eux) : J. Pareja ("peintre de l'échec", et Felipe ("peintre de la réussite") (14).

La pièce peut présenter l'affrontement du "peintre de la réussite" et du "peintre de l'échec", tous deux "peintres de la conversion" ; de leur entredéchirement qui n'est qu'un auto-déchirement de la conscience (processus que viennent souvent renforcer leurs relations familiales : père/fils ou fille) naît "l'artiste de l'absolu" (Llegada de los dioses).

Ou encore elle peut mettre en scène "l'artiste de l'absolu" aux prises avec le Pouvoir (encercllement de l'artiste pour l'amener à la compromission) (El Sueño de la razón).

Nous pouvons trouver également non pas l'affrontement "artiste de la réussite"/"artiste de l'échec" dans le processus de la "conversion", mais la complicité et l'entre-aide. "L'artiste de l'échec", "artiste de l'absolu", est celui qui permet la "conversion" de "l'artiste de la réussite". Il se produit parfois un jeu de redoublement : "l'artiste de l'échec" est l'autre visage (visage positif) de "l'artiste de la réussite" (jeux spéculaires de Las Meninas : jeu des regards, jeu des mains qui s'étreignent).

La "conversion" du "peintre de la réussite" est de nature politique, elle révèle l'image d'un être tiraillé, qui, par sa réussite appartient au groupe dominant dont dépend la pratique de son art (rôle de la censure, de l'Inquisition) et par son art rejoint le peuple.

Trois de ces pièces content la "conversion" (Las Meninas, Llegada de los dioses et Diálogo secreto) avec surgissement d'une conscience politique dans Las Meninas et Llegada de los dioses, et le passage de l'art à l'acte politique. Les autres mettent en scène "un peintre de l'absolu" en lutte contre l'encercllement par les personnages de la "compromission". Lutte de sens politique dans El Sueño de la razón, lutte au nom de l'Amour et la Vérité dans Madrugada. Quatre de ces pièces instaurent un espace scénique tribunal.

13 - Las Meninas et Llegada de los dioses

14 - Ibid.

Par ailleurs, les pièces de Buero Vallejo centrées sur la peinture reflètent particulièrement bien le contexte artistique où lui-même était plongé dans les années 1950-70. Censure, ré-ussite, échec, nous renvoient au conflit Sastre/Buero autour de la célèbre polémique du posibilismo/imposibilismo.

Buero a été accueilli comme le dramaturge qui a su contourner la censure, qui a su exprimer la réalité de son temps et a refusé la compromission. Preuves en sont l'accueil qui lui fut réservé lors de son investiture à la Real Academia Española, et le sens politique et symbolique que prit son discours, "García Lorca ante el esperpento", pour l'assistance (15). Mais en même temps il s'est vu reprocher son succès comme le signe d'une compromission : si son théâtre accédait aux salles commerciales et se voyait propulsé au premier rang de l'actualité théâtrale, c'était que le régime le permettait. Ainsi, pour certains, l'acceptation de ce théâtre a pu constituer pour le pouvoir un moyen de masquer la réalité de la censure : autoriser pour mieux interdire, favoriser la carrière d'un auteur engagé (passé politique de Buero, six ans de prison) pour cacher la destruction de celle de beaucoup d'autres. Le posibilismo (16) de Buero devenait pour certains le signe de l'autocensure et par là-même de la compromission.

Nous voyons comment dans son théâtre se croisent deux de ses expériences artistiques : d'une part son expérience théâtrale, commerciale dans l'Espagne du franquisme : censure, autocensure, succès commercial qui le rendit suspect aux yeux des partisans

15- Discours prononcé le 21 mai 1972. "Cuando el nuevo académico evoca la figura de un poeta y dramaturgo que debiera haber estado allí, F.García Lorca, una ola de auténtica emoción se extiende entre el público.", in A.Amorós, M.Mayoral, F.Nieva : Análisis de cinco comedias (teatro español de la Postguerra, Madrid, Ed.Castalia, 1977, p.97.

16- C'est à dire faire un théâtre "possible" qui puisse accéder à la scène par l'exercice de l'allusion, de la fausse désactualisation par exemple....

de l'imposibilismo (17), expérience qui s'étale dans les cinq pièces de peintres et s'exprime à travers les différentes positions, conceptions (politiques et esthétiques), actions des personnages peintres ; et d'autre part sa passion pour la peinture, qui fut sa formation première, privilégia chez Buero Vallejo dramaturge un regard pictural et s'exposa dans son intérêt pour les grandes figures de la peinture espagnole (Velázquez, Goya). L'ensemble de son oeuvre révèle ce regard pictural : scénographie, reconstitutions d'espaces picturaux, éclairages chromatiques...et nous amène à parler de "dramaturge plasticien"(18).

A. Buero Vallejo utilise un grand nombre d'objets théâtraux picturaux tels que des tableaux célèbres sous forme de reproductions de grandeur nature ou de diapositives : le portrait du Marquis d'Esquilache dans son cabinet par A.R. Mengs dans Un Soñador para un pueblo ; les deux lithographies bon marché de Irene o el tesoro (Rendición de Granada, de Pradilla, La Conversión del duque de Gandía, de Moreno Carbonero) ; les Nymphéas de Monet et Les Dieux obscurs de Max Ernst dans Caimán ; les innombrables tableaux de Las Meninas (copies de Rubens et Jordaens par Mazo) ; les Pinturas negras et autres oeuvres de Goya dans El Sueño de la razón. Buero utilise beaucoup la diapositive dans cette pièce et joue sur l'agrandissement de certaines de ces reproductions jusqu'à l'envahissement de l'espace scénique, c'est le cas de Saturno (19) et de El Santo Oficio et Aquelarre à la fin de la pièce.

Autres accessoires (-signifiants) du décor que des tableaux et reproductions anonymes ou imaginaires tels que les tableaux

- 17- Faire un théâtre "impossible" dans la mesure où il refuse les demi-tons, l'allusion, et se condamne à la clandestinité : théâtre universitaire d'Alfonso Sastre, silence forcé d'un certain nombre d'auteurs du Nuevo Teatro Español. Cfr, A.Sastre, "teatro imposible y pacto social", Primer Acto, Madrid, no 14-15, juin 1960 ; A. Buero Vallejo, "Obligada precisión acerca del imposibilismo", Primer Acto, Madrid, no 15, juillet-août 1960, p.1-6 ; A.Sastre, "A modo de respuesta", Primer Acto, no 16, sept-oct. 1960, p.1-2.
- 18- Nous empruntons ce terme à la critique qui s'est intéressée aux dramaturges-metteurs en scène-peintres tels que Craig, Appia ou encore Andrej Wajda.
- 19- El Sueño de la razón, p. 143, 152, 213.

modernes de Doble historia del doctor Valmy et de Madrugada ; l'aquarelle de Llegada de los dioses (Minerve et Pan) oeuvre imaginée par Buero, et dont l'auteur est son personnage, Felipe. Les objets de caractère pictural ne sont qu'imprécisément déterminés dans El Tragaluz : Buero Vallejo parle de "reproducciones de cuadros famosos" (20). Dans La Fundación le paysage fantastique qui se dessine derrière la baie vitrée est conçu comme un tableau.

Certains objets-pictoraux ne figurent pas comme accessoires, ils n'ont d'existence que textuelle (par le discours des personnages) : tableaux "imaginaires" de Llegada de los dioses que commentent Margot et Matilde (Artemis, Cristo en cruz) ; oeuvres "réelles" : les gravures et les dessins de Goya, qui restent cachés pour le spectateur, dans El Sueño de la razón, et le tableau de Velázquez, représentant un nu, qui lui vaut une dénonciation à l'Inquisition, dans Las Meninas (tableau non identifié).

D'autres objets-picturaux sont construits par la gestuelle. Les signes kynésiques élaborent la citation picturale selon trois modalités : un "tableau" scénique, une succession de "tableaux" scéniques, ou encore un geste peuvent constituer la citation d'un espace pictural.

Ainsi dans El Sueño de la razón Goya est en train de dessiner tandis que Leocadia et Gumersinda se disputent et s'insultent (21). La scène, à ce point de l'action, peut ne pas être comprise par le lecteur-spectateur comme citation de l'oeuvre de Goya. Le peintre s'exclame alors : "¡Parecéis monas!, la mimique et la gestuelle se font plus caricaturales et prononcées, le commentaire vise à déclencher le rapprochement scène théâtrale-oeuvre picturale. Le dramaturge oriente ainsi le lecteur-spectateur vers une double lecture de la scène : lecture de celle-ci dans le cadre de l'action dramatique et lecture de la scène comme citation

20 - El Tragaluz, p. 210, Madrid, clásico Castalia, 1971, ed. de R. Domenech.

21 - El Sueño de la razón, p. 149, Madrid, Espasa-Calpe, 6° ed., coll. Austral n° 1496, 1980.

de l'univers pictural de Goya. Le discours du personnage-Goya se fait théâtralisant dans la mesure où ses paroles semblent trouver davantage leur justification dans la volonté du dramaturge de souligner la référence à l'univers goyesque ; ces paroles "¡Parecéis monas!", pourraient être le titre d'une des gravures ou des dessins de Goya, et la dispute (jeu gestuel), la transposition à l'espace scénique de l'une de ces gravures. Dans cet espace gestuel, la référence à l'oeuvre de Goya se joue à trois niveaux : la scène constitue la citation de l'une des gravures de Goya ; elle renvoie à l'univers goyesque dans son ensemble (le dramaturge souligne la nécessité d'une mise en scène mettant en évidence le caractère goyesque de la séquence) ; elle renvoie enfin à l'intériorité de Goya, à son mode d'appréhension du monde, à son univers mental et créateur (jeu du dessin qu'il réalise, vision de la dispute par Goya).

La scène de l'attaque de la Quinta de Goya par les soldats du roi (22) se présente comme une succession de "tableaux" (au sens théâtral du terme) qui constituent des citations de scènes gravées ou peintes par Goya, où la gestuelle et la mimique sont les moyens d'expression privilégiés. L'élément parlé se limite à quelques exclamations du personnage-Goya et à un jeu de voix off qui émaillent l'action de titres de gravures de Goya (23). Ces quelques phrases ne constituent pas un véritable dialogue, elles semblent plutôt exercer une fonction de "sous-titrage" des "tableaux" qui se succèdent en une sorte d'enchaînement de type cinématographique (cinéma muet). Le discours se fait théâtralisant.

La citation se réalise selon trois modalités : "le tableau" cite l'ensemble ou une partie essentielle d'une oeuvre de Goya ; il ne retient qu'un détail ; il combine plusieurs détails appartenant à des oeuvres différentes. Ainsi, la scène-tableau qui précède le viol de Leocadia par le sergent (24) pourrait citer la gravure numéro 9 No quieren, de la série Los Desastres de

22- El Sueño de la razón, p. 199-205.

23- Ibid., p.199-202.

24- Ibid., p.203, "(El sargento la atrapa brutalmente y, con un beso voraz en la boca /.../)"

la guerra. La scène avec le san-benito cite de nombreuses créations de Goya sur ce thème comme le caprice ¡Aquellos polvos! ou encore le tableau Tribunal de la Inquisición, sans reproduire cependant l'une d'entre elles en particulier. Les soldats qui investissent la Quinta, le sabre à la main, doivent beaucoup à ceux qui peuplent Los desastres de la guerra ou encore à ce soldat qui brandit un sabre dans le Disparate numéro 2, El Disparate del miedo. La situation dramatique de départ : Goya en train de dormir, agité par ses rêves (25), renvoie clairement au Caprice El Sueño de la razón. Chacune des figures carnavalesques de l'espace du rêve (rêves de Goya) constitue une citation de l'une des oeuvres de Goya ou de l'un de ses personnages (el cornudo, Judith, hommes-oiseaux, femme-chatte, homme-cochon, vieillard) (26).

La séquence gestuelle peut citer, non pas un hors-scène artistique réel, comme dans El Sueño de la razón ou Las Meninas, mais une oeuvre qui n'a d'existence que fictionnelle. Dans Llegada de los dioses, l'espace de l'hallucination, à la fin de la première partie, semble mettre en place l'un des tableaux de Felipe, Cristo en cruz, évoqué par Margot (27), tableau qui n'a pas d'existence scénique. De même que dans El Sueño de la razón le dessin que Goya réalise sur scène et qui reste caché pour le (lecteur)-spectateur se trouve projeté scéniquement par la séquence gestuelle (28), ici la concrétisation de l'hallucination semble révéler quelques-uns des éléments de cette oeuvre picturale fictionnelle..

Les espaces du rêve de Jueces en la noche et de Aventura en lo gris, se présentent comme une série de "tableaux vivants". Le dramaturge privilégie le regard pictural du spectateur-(lecteur) ; la structure même de ces séquences : immobilisation des personnages ou ralentissements des gestes (travail sur l'espace temporel), jeux luminechniques..., révèle la volonté du dramaturge de se faire peintre.

25- Ibid., p.193-194, "Bajo las luces del velón, de bruces sobre el extremo derecho de la mesa y en la misma postura que dio a su cuerpo en el aguafuerte famoso, Goya dormita."

26- Ibid., p.194-199.

27- Llegada de los dioses, p. 315, 4^eed, Madrid, Ed L'edra, 1990.

28- El Sueño de la razón, p. 194-199.

Ces différents types de citations picturales (par la séquence gestuelle) et de création d'images plastiques semblent surtout se réaliser dans l'espace du rêve ou de l'hallucination.

Buero Vallejo se sert aussi de l'objet théâtral sonore dans son élaboration de citations picturales (bruitages, fond musical). Dans Diálogo secreto, Buero Vallejo met en place trois types d'objets sonores : un fond musical, une chanson fredonnée et un bruit de rouet. Chacun de ces éléments constitue une référence au tableau de Velázquez, Las Hilanderas, qui occupe l'espace scénique tout au long de l'action dramatique. La fonction principale de cet objet est une fonction de rappel ; rappel de la présence "signifiante" du tableau. Ce tableau est l'élément structurateur clé de la pièce. Il est celui par rapport auquel se situe et s'exprime chacun des personnages, celui sur lequel se greffe l'action dramatique dans ses ressorts psychologiques. Il est l'espace de la métaphorisation. L'élément musical, le chœur des fileuses de l'opéra de Wagner, Le Bateau fantôme, devient l'objet-signe du réseau référentiel qui s'établit entre les personnages de la l'action dramatique et ceux de la toile (Arachné/Fabio, Teresa/Pallas, Aurora/Pallas.

El Sueño de la razón se peuple de cris d'enfants, de miaulements, de battements d'ailes, d'éclats de rire. Tous ces éléments sonores citent directement l'univers goyesque : Saturno, ¡Qué viene el Coco! , Asmodea...Cependant, dans cette pièce, l'élément sonore se trouve actualisé par la présence du référent, soit projection des diapositives, soit encore séquences gestuelles citant l'une des oeuvres de Goya. Cet objet n'accède à la signification (relativement à un objet pictural, et bien qu'il y est rapport direct de l'objet sonore à l'objet pictural) que par cette actualisation, et par le discours des personnages qui signale pour le spectateur-lecteur le réseau référentiel qui s'installe entre l'élément dramatique, l'élément sonore et l'élément pictural. Il est signe redondant.

Enfin l'ensemble de l'espace scénique peut être aménagé en espace iconique d'un espace pictural (rôle du décor, des costumes, des accessoires, des jeux d'occupation de l'espace).

Deux pièces mettent clairement en place ce type d'espace (espace pictural cité) : Las Meninas et El Concierto de San Ovidio.

L'un des espaces scéniques de Las Meninas (pièce à espaces multiples : pans de la façade de la Casa del Tesoro et de El Alcazar, intérieur du palais royal, et de la maison du peintre, place du palais), espace scénique central, reproduit exactement l'espace peint par Velázquez dans son célèbre tableau (29). La pièce met en scène chacun des personnages de Velázquez: doña María Agustina Sarmiento, doña Isabel Velasco, doña Marcela de Ulloa, don Diego Ruiz de Azcona, José Nieto Velázquez, Nicolasillo Pertusato, Mari Bárbola, le roi Philippe IV, l'infante Margarita, et Velázquez lui-même dans son activité de peintre. Ils sont à la fois personnage et objet théâtral dans la mesure où ils sont traités, dans certaines scènes, comme éléments de la composition plastique que constitue l'espace scénique-tableau (Las Meninas). Preuve en est l'utilisation des mannequins actualisant chacune des figures de la toile de Velázquez.

Les didascalies rappellent avec insistance l'importance d'une mise en scène qui reconstruise exactement l'espace, le décor, les objets, les costumes peints par Velázquez.

Il se produit un va-et-vient constant de la création scénique de Buero Vallejo à la création picturale de Velázquez, comme si Buero, au-delà de la re-crédation d'un espace temporel, historique et socio-culturel précis que suppose la mise en place de cette aire de jeu mimétique, et au-delà de son projet de dramaturge, n'avait pu résister à la tentation de récupérer la nature scénographique de l'art de Velázquez, se faisant ainsi créateur (dramaturge), metteur en scène (d'une oeuvre picturale) et critique d'art (désignant la pièce comme une lecture de l'oeuvre de Velázquez, et de l'art de Las Meninas en particulier).

El Concierto de San Ovidio trouve son point de départ dans une gravure de 1771. L'acte II reproduit le cadre dans ses moindres détails. Comme dans Las Meninas, les didascalies insistent

sur la reproduction exacte des costumes des musiciens et de leurs attitudes au début de la "représentation" musicale.

29- Las Meninas, p. 103, "(/.../ reproduce fielmente la galería del llamado Cuarto del Príncipe que, fallecido Baltasar Carlos, se destinó a obrador de pintores)", 5^{ed}, Madrid, Espasa-Calpe, *selección Austral* n.º 3, 1980.

Buero Vallejo brouille ainsi les pistes. L'aire de jeu qu'il construit est mimétique d'un espace lui-même mimétique. L'espace reproduit dans Historia de una escalera est mimétique de l'espace concret de las casas de vecinos. La référence au "réel" est directe. Par contre dans ces deux pièces il se produit une multiplication des espaces référentiels. L'espace scénique est deux fois mimétique. Les personnages de Las Meninas (pièce) renvoient aux êtres "réels" (historiques) du XVII^{ème} siècle qui ont servi de modèles au peintre, et aux personnages de la toile de Velázquez. D'autre part ils sont personnages pour le lecteur-spectateur, mais ils deviennent aussi personnages pour Velázquez (séance de pause, mannequins de chiffons). L'espace scénique configure dès lors trois espaces: l'espace de l'atelier (décor qui cite le tableau de Velázquez), le tableau de Velázquez (existence textuelle) et la scène de pause (personnages ou mannequins). La chaîne théâtrale se complique. Nous avons là une variante du procédé du "théâtre dans le théâtre", une mise en abyme de l'espace théâtral, probablement inspirée par l'intérêt que porte Buero Vallejo à la composition du tableau de Velázquez qu'il a analysé dans Tres maestros ante el público (30).

Autour de la référence picturale centrale, Las Meninas, gravite un ensemble de séquences qui visent à la scénification mimétique d'autres compositions de Velázquez : Esopo, Menippe, faisant se croiser de la sorte deux univers inconciliables (le palais royal et la place publique de la picaresque). La citation se joue certes au niveau du discours (Velázquez identifiant Pedro au début de la pièce, ou encore projetant le lecteur-spectateur vers le hors-scène temporel de la création du tableau Esopo, par l'évocation du passé) mais aussi au niveau de l'élaboration d'un ensemble de signes scéniques (costumes, attitudes, objets, proxémique) icône de ces oeuvres.

Les didascalies, comme d'ailleurs les noms que Buero Vallejo donne à ses personnages : Martín-Menipo, Pedro-Esopo, insistent sur la re-création du modèle pictural dans ses moindres détails(31)

30- Op.cit.

31- Las Meninas, p.106, "(/.../ Son los dos mendigos que, unos dieciséis años antes, sirvieron de modelos a Velázquez para sus irónicas versiones de Menipo y Esopo. La semejanza es completa, más el tiempo no ha pasado en balde."

Dans certaines pièces, l'objet pictural joue un rôle déterminant dans l'organisation et l'articulation des unités séquentielles. Dans El Sueño de la razón, la structure de circularité que met en place le montage des diapositives (Las Pinturas negras) est signifiante quant à l'image de la solitude du personnage-Goya encerclé, piégé par ses ennemis(32). Le jeu des substitutions de ces projections crée un mouvement rythmique qui pourrait renvoyer aux nombreuses scènes de "coups" ("coups qui constituent une théâtralisation des diverses oeuvres de Goya évoquées textuellement, auditivement, kinésiquement, ou encore par la diapositive)(33).

De même l'objet pictural dans Diálogo secreto est structurellement signifiant à trois niveaux : celui de la fable mythologique (va-et-vient référentiel des personnages de Las Hilanderas à ceux de la pièce) ; celui du daltonisme de Fabio (effet d'immersion) et enfin celui de l'articulation des unités séquentielles.

D'autre part la recherche d'un éclairage chromatique est évidente dans l'oeuvre de Buero, éclairage qui confère à certaines scènes l'aspect d'un tableau vivant. En outre le vocabulaire de ces indications didascaliques relève souvent de la plastique : coloreado"(34), "cromáticas"(35), ou encore "la fuerza de sus tonos", "su claroscuro", "una masa de ocre y sepias deslucidos, pardos y azules ennegrecidos o grisáceos" (36).

La méticulosité de Buero Vallejo dans ses indications scéniques révèle tout autant le peintre que le dramaturge : peintre, par la recherche d'effets lumineux chromatiques, surtout dans les

32-La projection de (el) Aquelarre et de l'ensemble (el) Aquelarre Saturno-Judith, marque le début et la fin de la pièce. Nous avons une symétrie dans la conclusion de chacune des deux parties de la pièce (référence à (el) Perro et Asmodea).

33- coups frappés à la porte, coup-de poing, coup de corne, coup de sabre, petits coups sur un livre, battements de coeur...

34-Llegada de los dioses, p.257.

35-Ibid., p. 241.

36-Diálogo secreto, p. 39.

scènes de rêves et d'hallucinations, par le modelage des corps et des visages, par la création de tableaux vivants ; il apparaît, d'autre part, comme un dramaturge conscient de la double réalité du texte théâtral : texte pour un lecteur, et texte pour la représentation.

Le discours des personnages réfère souvent à des oeuvres picturales, soit directement, par citation des tableaux, pour en faire l'éloge ou le condamner, soit encore par le biais de descriptions non directement connectées avec l'oeuvre de référence, mais dont le style et les images se présentent comme citations de ces objets picturaux. Ces citations restent allusives (et là l'auteur recourt aux connaissances du lecteur-spectateur ou encore aux rapports que l'ensemble des documents iconographiques de la pièce permet au lecteur-spectateur d'établir) ou l'un des personnages les désigne comme citations d'une oeuvre déterminée, le discours théâtral se fait alors quelque peu didactique.

Le discours des personnages cite l'univers pictural selon sept modalités : description de tableaux (présence scénique du tableau comme dans El Sueño de la razón, ou simple évocation comme dans La Fundación ; interprétation et analyse de certains des motifs de ces oeuvres (le motif mythologique de Las Hilanderas dans Diálogo secreto ; discussions de type technique sur l'oeuvre citée (Las Meninas, El Sueño de la razón, Diálogo secreto, Llegada de los dioses), discussions sur la couleur, la lumière, l'art pictural... ; évocation de la personnalité d'un peintre (Diálogo secreto et bien sûr Las Meninas, El Sueño de la razón) ; réflexion sur le rôle politique du peintre (Las Meninas, El Sueño de la razón...) ; des images, des métaphores, un vocabulaire empruntés à l'univers plastique d'un artiste (Goya en particulier).

La passion de Buero Vallejo pour l'univers pictural, pour les grands peintres espagnols, s'expose pleinement dans l'ensemble de son oeuvre, où il se fait plasticien, historien de l'art, critique d'art, créateur de chromatismes lumineux...

Son expérience de créateur confronté à une société répressive (censure du franquisme) s'exprime, de la même manière, clairement,

à travers ses personnages peintres ; ses cinq pièces de peintres, nous l'avons vu, posent l'ensemble des problèmes de la création : rapports de l'artiste à son oeuvre (talent vs médiocrité) ; rapports de l'artiste au public et à la société (réussite vs échec) ; rapports de l'artiste au groupe social dominant, au pouvoir (censure, Inquisition) ("être de la compromission" vs "être de l'absolu" et de "la conversion").

Les pièces de thème historique, Las Meninas et El Sueño de la razón, présentent essentiellement l'affrontement de l'artiste et du pouvoir. Diálogo secreto, Llegada de los dioses et Madrugada qui situent l'action dans l'espace temporel de Buero Vallejo et du lecteur-spectateur, décrivent plutôt l'artiste confronté aux phénomènes de la réussite et de l'échec, confronté à ses propres exigences de créateur et à son ambition.

"Dramaturge plasticien" ,

"Il utilise tout l'espace du théâtre, et introduisant volontiers des effets et des techniques cinématographiques, immobilisant par exemple brusquement dans des flashes de lumière violente les tableaux, les situations, les gestes, superposant les plans, dédoublant l'action par la projection d'images sur le fond de la scène, il enrichit ainsi la plasticité de ses spectacles." (37)

Cependant Buero Vallejo ne va pas jusqu'au bout de cet expérimentalisme plastique, qui reste timide, et ne se détache pas d'une conception classique du théâtre où le discours est roi, d'un théâtre d'auteur.

Isabelle RECK

37- Nous citons ici Irène Sadowska-Guillon dans son analyse du théâtre des metteurs en scène plasticiens de l'avant-garde polonaise tels que Andrej Wajda, sans perdre de vue bien sûr la distance qui sépare le théâtre de cette avant-garde polonaise, du théâtre de Buero, in Critique, tome XL, janv.-fév 1984, éd de Minuit, Paris, p. 147.

ESTUDIOS LATINOAMERICANISTAS EN FRANCIA

Periódicamente, los investigadores latino o hispanoamericanistas franceses establecen un balance de sus actividades, según su propia especialidad (literatura y civilización, historia, geografía, ciencias sociales, antropología, etc...) o con ocasión de congresos o coloquios nacionales o internacionales. Entre esos balances, citaré primero el que presentó, en 1980, el Instituto de Altos Estudios de América Latina (IHEAL), en su número 21/22, con extensos y detallados estudios de A. Rouquié, J. Revel Mouroz, H. Favre, F. Mauro, G. Martinière, P. Verdevoye, etc. (1). Citaré también el que fue presentado el año pasado en Madrid, en el Congreso de los Hispanistas franceses (Sociedad de los Hispanistas franceses de la Enseñanza Superior), que ofrece una visión panorámica y una bibliografía y que nos permite medir el camino recorrido desde 1980 (2). El autor, el Profesor F. Delprat, recoge y presenta los resultados en los campos de investigación siguientes : estudios históricos, historia de las ideas y la cultura, historia social, literatura iberoamericana, estudios sobre la prensa, investigaciones archivísticas y publicaciones y ediciones críticas (literatura, historia, filosofía, etc...). La mayor parte de los sectores de las ciencias humanas figuran en esta revisión. Notaré sin embargo en esta publicación una omisión importante. Si bien se menciona la existencia de la Asociación francesa de ciencias sociales sobre la América latina (A.F.S.S.A.L.), no se apunta la intensa actividad científica de esta Asociación, y en especial los numerosos Congresos y Coloquios científicos que organiza.

Dentro de la constelación universitaria francesa, la A.F.S.S. A.L., que preside el Profesor F. Mauro, organiza, cada año, poco más o menos, en centros universitarios diferentes, encuentros científicos sobre temas latino o iberoamericanos de carácter sociohistórico.

Daré solamente unos ejemplos :

Mesa redonda de Tolosa (1981), sobre las fronteras del Poder en América latina (3).

Coloquio sobre la creatividad en América latina (1982), Paris, publicado en 1985 en los Cuadernos de las Américas latinas (IHEAL) (4).

Coloquio de Burdeos (1983) sobre Conservadurismo y Revolución.

Otro Coloquio tuvo lugar en Aix en Provence sobre las mass media en América latina. Los textos de las ponencias presentadas están en prensas.

El último Coloquio de la A.F.S.S.A.L. ha tratado de las Iglesias en América latina (Paris, 1986), con contribuciones de doce participantes.

Enfin, en noviembre de 1987, tendrá lugar en Tolosa un Coloquio dedicado a Teorías y practicas de la democracia en América latina.

La originalidad de la A.F.S.S.A.L. se nota gracias a los temas escogidos. Se distingue, por una parte, de la Sociedad de Americanistas, dedicada especialmente a las ciencias antropológicas y de la Sociedad de los Hispanistas franceses, que dirige especialmente sus investigaciones hacia la literatura y la civilización ibéricas e iberoamericanas.

La A.F.S.S.A.L. publica un Boletín de informaciones distribuido a los varios centros europeos y latinoamericanos. Acaba de asociarse con el grupo 26 del CNRS (Red documental sobre América latina) para crear un nuevo Boletín informativo, mejorado y muy informado, cuyo primer número apareció en junio de este año 1987 (5).

Entre los trabajos bibliográficos notables señalaré una publicación reciente, de J. Chonchol y Guy Martinière, dedicada a la América Latina y el latinoamericanismo en Francia, publicada en Paris en 1985 (6), en la que los autores, después de haber evocado los padres fundadores del americanismo francés de los siglos XIX y XX (Paul Rivet, Martinenche, Bataillon, Ricard, Sarrailh, Soustelle, etc..) presentan un cuadro impresionante de las investigaciones francesas en el campo del latino o iberoamericanismo.

* Hace unos años, he presentado en Varsovia una bibliografía crítica de carácter más especializado, dentro del tema propuesto por los organizadores (El Instituto de Historia de la Academia de las Ciencias de Varsovia) ; la Imagen de América latina en la Francia de los siglos XIX y XX. Me he limitado solamente a recoger los trabajos universitarios realizados entre 1968 y 1980 (Tesis de Estado, de tercer ciclo y maestrías) y he catalogado más de 120 títulos elaborados principalmente en las Universidades de Paris I (François Chevalier y Guerra), Paris III (Saint-Lu, Benassy y Fell), Paris IV

(J. Lafaye), Paris X (Minguet, Potelet), Aix en Provence (P. Duviols), Burdeos (J. Pérez, B. Lavalle), Lille (Dumas), Perpiñan (J. Meyer, Panabière), Tolosa (Baudot). Hay también centros hispanoamericanos importantes en Poitiers (Sicard), Grenoble (Bonneville) y Lyon. Varios centros de investigaciones poseen un Laboratorio asociado al CNRS (CNIC), como es el caso de Tolosa (Gral), de Paris (Credal), que reúne especialistas en historia, geografía, ciencias sociales, etc. Entre ellos citaré el Equipe de recherche d'Histoire latino américaine (ERHILA) : Equipo de investigación de Historia latinoamericana, que reúne más de 80 investigadores (Laboratorio CNRS III). Es imposible citar todos los centros franceses. Existe una publicación reciente que registra la lista casi completa de esos centros. Sin embargo, hay que señalar especialmente el Centro de Etnolingüística amerindia (Paris IV, Sorbona) dirigido por el Profesor B. Pottier, y el Centro de Investigaciones Interuniversitarias sobre la América española colonial (Paris III, Nueva Sorbona) dirigido por Marie Cécile Benassy y André Saint-Lu (7).

Dado que la documentación sobre esos centros y sus actividades, tanto descriptiva como bibliográfica, existe ya, me dedicaré solamente ahora a evocar ciertos aspectos de la investigación actual, que me parecen más característicos y portadores de perspectivas valiosas.

Evocaré primero una forma y dirección de investigaciones que se ha inaugurada en mi Centro de la Universidad de Paris X-Nanterre, y que después se ha propagado a otros Centros, especialmente de París. Se trata pues del estudio de la literatura de viajes. Este género es difícil de clasificar, porque las más de las veces cubre numerosos y distintos sectores de las ciencias humanas y de las ciencias exactas. Género histórico-científico literario a veces despreciado sucesiva o simultáneamente por los especialistas de cada campo de investigación.

Una primera reflexión, fundamental, y que merece especial consideración, es que, en la historia de las relaciones entre Europa y América, las relaciones marítimas tienen suma importancia. Entre los millares de europeos que navegaron hasta América en los primeros cuatro siglos desde el descubrimiento, las relaciones de los viajeros representan para nosotros una fuente inestimable. Los descubrimientos y la apropiación del mundo fueron realizados por el medio del viaje, como expresión de la gran sed de saber y conocer. La literatura llamada de viaje, y especialmente la francesa, nos

ofrece un yacimiento archivístico de increíble riqueza, tanto desde el punto de vista de la revelación de un medio físico y natural desconocido, como del estudio de las sociedades : grupos étnicos y sociales, testimonios del pasado precolombino, historia de la conquista y colonización, nacimiento de nuevas formas de vida social, de naciones, etc...

Abordada a partir de tales documentos, la visión de la América ibérica, luego latina viene a formar parte de nuestra sensibilidad y de la cultura universal. Se incluye dentro de la investigación europea y desde sus primeros momentos, el testimonio de los viajeros va a modificar notablemente, poco a poco, el etnocentrismo europeo, y en nuestro caso, francés.

A este propósito, citaré solamente dos obras recién publicadas en Francia, de carácter diferente, pero que contribuyen ambas al ensanche y enriquecimiento de nuestra visión de América.

En primer lugar, el trabajo monumental de J.P. Duviols : La América española vista y soñada, Los libros de viajes, de Cristobal Colón a Bougainville (8).

Obra fundamental (Tesis de Estado) presentada en la Sorbona y publicada en 1985, que, como lo señala Horst Pietschmann "constituirá, sin lugar a dudas, junto al (libro) de Antonello Gerbi, La disputa del nuevo mundo, y el de Benjamin Keen, The Aztec Image in Western Thought, uno de los clásicos del campo (9).

En este libro, Duviols recoge la totalidad de lo que se ha escrito, pintado, grabado y dibujado sobre América desde el descubrimiento. Remonta así a las fuentes de los principales mitos característicos del Nuevo Continente (América soñada). Pero se trata también de una América vista, es decir que tras las deformaciones o transformaciones míticas de la Naturaleza, del hombre de las sociedades americanas, indígenas o criollas, aparecen al mismo tiempo grandes sectores descriptivos en que se manifiestan rasgos muy reales (América vista), gracias a una información nutrida, que nos revela los estados sucesivos de sociedades, de hombres, de formas políticas, originales.

Así, gracias al análisis minucioso y atento de esos relatos de viaje y valiéndose de una iconografía muy rica y esmeradamente reproducida, Duviols

logra ofrecernos una serie de multivisiones que a veces se confirman mutuamente, a veces se contradicen, pero que en todo caso se enriquecen en un movimiento dialéctico perpetuo. El desorden conmovedor de la historia entra en nuestro mundo de representaciones, gracias a estos relatos de viajes, en su mayoría franceses, desde los primeros mitos que aparecen en los primeros momentos del contacto de los europeos con América : el paraíso terrenal, América como tierra engendradora de monstruos, el mito de las Amazonas, de la Fuente de Juventud, etc... Entran también en los análisis de Duviols la serie de observaciones acerca del hombre natural : el indio como buen salvaje o como bárbaro. Duviols estudia además, con una documentación completa, el génesis y desarrollo de la Leyenda Negra, y enfin termina por una evocación muy bien elaborada de los testimonios de los viajeros sobre la sociedad colonial (siglos XVII y XVIII) considerando, en los juicios y los prejuicios de cada viajero la personalidad, el origen, los intereses de cada uno de esos observadores.

Dentro de este estudio, se destaca además y de manera casi insidiosa, apenas expresada, pero siempre presente, el problema que plantea la visión del Otro. La búsqueda de la alteridad, tal como se revela en las descripciones de los viajeros franceses, aparece, en este aspecto también como una búsqueda de la propia identidad, tal como lo recuerda Todorov en uno de sus últimos libros.

La Tesis de J.P. Duviols corona a mi parecer, la serie de investigaciones que se han realizado en Francia desde los años 70, y que cubren gran parte de la literatura de viaje francesa y europea a América desde Colón a Alejandro de Humboldt (10).

En el mismo movimiento, pero en forma diferente, el libro de J.G. Kirchheimer constituye un aporte científico muy valioso. Se trata de una bio-bibliografía de los viajeros francófonos a la América hispánica en el curso del siglo XIX ; es el resultado de las investigaciones bibliográficas de mi seminario del Centro de Estudios latinoamericanos de la Universidad de Paris X-Nanterre. Este trabajo representa, en el programa sobre literatura de viaje, una etapa que no se había considerado hasta la fecha. De una América vista y soñada, tal como la evoca J.P. Duviols en el libro anteriormente citado y comentado, pasamos, con los numerosos viajeros franceses reunidos en el libro de Kirchheimer, a una América estudiada. Un estudio a

la manera decimonónica. En la nueva partici3n del mundo que se va dibujando a principios del siglo XIX, la América hispánica, después del derrumbe de la dominaci3n española, se transforma en terreno de estudios de tipo económico, político y social. El camino ya había sido abierto a fines del siglo XVIII, por Alejandro de Humboldt.

Los títulos reunidos por Kirchheimer dan cuenta de los principales problemas que han conocido las repúblicas hispanoamericanas nacidas de la Independencia : primero, las guerras, luego los varios conflictos intestinos y las intervenciones militares venidas del exterior y, entre ellas, los conflictos en el Río de la Plata y sobre todo la expedici3n francesa de Napole3n tercero en México. Los viajeros franc3fonos se han interesado también, naturalmente, en la realizaci3n del Canal de Panamá y de otros canales interoceánicos. Se hallan estudios sobre inmigraci3n europea (Cono sur y México), colonias agrícolas, producciones coloniales (tabaco, mate, algod3n, azúcar, etc...), minas y técnicas industriales, comercio y vías de comunicaci3n, medicina, ciencias naturales, geografía y física del globo, historia, politología, etc...

La recolecci3n de Kirchheimer reúne 1116 títulos, únicamente para la América hispan3fona y únicamente de franc3fonos que han viajado efectivamente a América.

Los países más visitados y estudiados son México, Argentina, Perú, Chile, Uruguay, Bolivia, Ecuador y América central. El autor de esta bibliografía ha realizado además un trabajo aparentemente anejo, pero de gran importancia : la lista de los principales periódicos y colecciones de la prensa francesa del siglo XIX. El repertorio ofrece unos 170 títulos de periódicos, boletines, revistas, anales, actas de congresos, anuarios, correspondencias, memorias, diarios, relaciones, dedicados en parte o en totalidad a la América hispánica.

Tales cifras demuestran el enorme interés suscitado en Francia en el siglo XIX por la América hispan3fona, y la contribuci3n de nuestro país no solo a su conocimiento, sino también a la ciencia americanista incipiente.

Entre los autores citados por Kirchheimer, apuntaremos los grandes nombres de sabios e investigadores que son los pioneros de la antropología y etnología americanistas : Léonce Angrand, J.M. Aubin, Bonpland (el compañero de viaje de Humboldt), Brasseur de Bourbourg, J. Chaffanjon, D. Charnay, Crevaux, Alcide d'Orbigny, Désiré Pector, Alphonse Pinart, Charles Henry Ternaux-Compans, el Conde de Waldeck y Charles Wiener.

Cabe notar que gran parte de los resultados de la investigación etnográfica en México pudieron realizarse gracias a la Comisión científica mexicana, creada en 1864 por el ministro de Instrucción Pública, Victor Duruy, con el apoyo del Emperador (11).

Los orígenes franceses de parte de la reflexión antropológica de la época sobre México, especialmente, nos obliga a reflexionar sobre el fenómeno histórico de la colonización en la formación de la imagen etnológica y a meditar sobre el papel que desempeñan la exterioridad y las configuraciones ideológicas y políticas en la construcción o la reconstrucción del objeto "etnológico". Esos principios metodológicos se aplican naturalmente a todo fenómeno de contacto y de encuentro.

Para concluir, diré que este libro constituye un instrumento de trabajo imprescindible para los especialistas de América en el siglo XIX. Como lo recuerda Bernard Lavalle : "El repertorio de J.G. Kirchheimer es de aquí en adelante una de las obras de referencia del americanismo francés y merece por eso ocupar un lugar privilegiado en nuestras bibliotecas" (12).

Evocaré ahora otro aspecto interesante de nuestras investigaciones, bastante alejado de la temática y orientaciones metodológicas de los trabajos que acabo de comentar.

Hace unos años, en el Congreso que la FIEALC organizó en Madrid, mi Centro había presentado un programa titulado : "Archivos de la literatura latinoamericana y del Caribe del siglo XX". Se trata de la publicación de las mejores obras literarias iberoamericanas, conjugada con una acción concertada en vistas de la preservación y conservación de los manuscritos originales de los autores iberoamericanos del siglo XX. Esta acción se sitúa dentro de

las preocupaciones de la UNESCO por la conservación de la memoria de la humanidad, tal como se ha manifestado ya para la de los monumentos en peligro. Señalaba ya en Madrid que el proyecto había sido aprobado y firmado por cuatro países de Iberoamérica : Argentina, Brasil, Colombia y México, y cuatro países europeos : España, Francia, Italia y Portugal. El acuerdo internacional se firmó en Buenos Aires en 1984. Provisto de los créditos adecuados, según un plan trienal, por las varias entidades y consejos nacionales de Investigación de sendos países, el programa está en curso de plena realización. Más de 300 investigadores de 30 países diferentes, la mayor parte de ellos iberoamericanos, aceptaron colaborar en la empresa, que prevé la edición crítica, a partir de los manuscritos originales, de más de cien autores.

Este programa ha sido elaborado y organizado en mi Centro de Investigaciones de mi Universidad, que ha ofrecido su apoyo logístico a la Asociación y a su Secretario general, Amos Segala, que es realmente el promotor de este programa. En mi calidad de presidente de la Asociación Archivos de la literatura (siglo XX), quiero comunicar que vamos a entregar a las prensas los siguientes autores y títulos, que los coordinadores acaban de mandarnos :

Argentina :

Baldomero Fernández Moreno : Selección de poesía (Mario Benedetti)
Ricardo Güiraldes : Don Segundo Sombra (Paul Verdevoye)

Bolivia :

Alcides Arguedas : Raza de bronce (Antonio Lorente Medina)

Colombia :

José Asunción Silva : Poesía (Juan Gustavo Cobo Borda / Hector Orjuela)

Cuba :

José Lezama Lima : Paradiso (Cintio Vitier)

Ecuador :

Pablo Palacio : Obras completas (Jorge Enrique Adoum)

Peru :

Ricardo Palma : Tradiciones peruanas (Julio Ortega)
Cesar Vallejo : Poesía (Américo Ferrari)

Salvador :

Roque Dalton : Poesía (Claribel Alegria)

Uruguay :

Felisberto Hernández : Nadie encendía las lámparas (Pedro Diaz)

Enrique Amorim : La Carreta (Fernando Ainsa)

Venezuela :

Teresa de la Parra : Memorias de la Mamá blanca (Velia Bosch)

Creo sinceramente que este programa internacional nos muestra las grandes posibilidades que se nos ofrecen en la vía de una cooperación intelectual y científica entre Europa y América latina.

Los ejemplos que acabo de presentar aquí no bastan sin duda alguna para describir totalmente el empuje de las investigaciones latinoamericanistas en Francia, que es verdaderamente impresionante. Sin embargo, demuestran que el interés hacia latinoamérica va creciendo y se extiende a todos los sectores de las ciencias humanas y sociales.

Charles MINGUET

N O T A S

- 1) Cahiers des Amériques latines, 21-22, IHEAL, Paris, 1980, 79 p.
- 2) Congrès de la Société des Hispanistes français de l'Enseignement Supérieur, Madrid, 1985.
- 3) Les frontières du pouvoir en Amérique latine, Univ. de Toulouse le Mirail, Série A, Tomo XXII, 1983, 195 p.
- 4) Cahiers des Amériques latines, N° 4, Nouvelle série, IHEAL, Paris, 1985.

- 5) Título del Boletín : Alizés, Bulletin d'information latino-américaniste (Greco 26 CNRS-AFSSAL, 28 rue Saint-Guillaume, 75007, Paris).
 - 6) J. Chonchol, G. Martinière, L'Amérique latine et le latino-américanisme en France, l'Harmattan, Paris, 1985, 332 p.
 - 7) C. Minguet, La imagen de América latina en la Francia de los siglos XIX y XX, Estudios latinoamericanos, 6 (Ia parte), Akademia Nauk, Varsovia, 1980, p. 171-198.
 - 8) J.P. Duviols, L'Amérique espagnole vue et rêvée. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville, Paris, Editions Promodis, 1985, 489 p.
 - 9) H. Pietschmann, Historia latinoamericana en Europa, Boletín de la Asociación de historiadores latinoamericanistas, 3, 1987, Hamburgo, p. 42-44.
 - 10) C. Minguet, Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole, Maspero, Paris, 1969, 693 p. Acaba de publicarse la traducción en español con el título : Alejandro de Humboldt, historiador y geógrafo de la América española, CCYDEL, UNAM, Colección América Nuestra, II, 12, México, 1986, 2 vol.
- C.A. Jezequel, Présence de la marine française au Chili et au Pérou, à l'époque de l'Indépendance (1815-1830), Tesis 3° ciclo, 2 vol. Paris X, 1973.
- C. Quesada, Le Chili vu par les voyageurs français du XVIII° siècle, Tesis 3° ciclo, 481 p., Paris X, 1973.
- J. Penot, Les relations entre la France et le Mexique, de 1808 à 1840. Un chapitre d'histoire écrit par les marins et les diplomates français, H.Champion, Paris, 1976, 2 vol. Tesis Estado, Paris X.
- J. Velasco Guerra, Amédée-François Frézier, voyageur français au Chili au début du XVIII° siècle, 387 p. 1976, Tesis 3° ciclo, Paris X.
- Guyard Nicole, Les diplomates français au Mexique de 1848 à 1867, 519 p. Tesis 3° ciclo, 1976, Paris X.
- G. Judde, La République de l'Equateur-Vision de la Nature - d'après les récits des voyageurs français et espagnols de 1820 à 1898, 2 vol. 1977, Tesis 3° ciclo, Paris X.
- D. Lara, Le capitaine Gabriel Lafond de Lurcy, voyageur et témoin de l'Indépendance équatorienne (1820-1830), 2 vol., 1977, tercer ciclo, Paris X.
- J. Potelet, Le Brésil vu par les voyageurs français (1816-1840), 1980 Lille III Edit., Tesis Estado Paris X.
- Anne-Marie Brenot, Les corregidores de Indios et les repartimientos de marchandises au Pérou au XVIII° siècle d'après les récits des voyageurs, 1983, 529 p. Tesis 3° ciclo, Paris X.

M. Cauvy, Les relations diplomatiques franco-mexicaines de 1848 à 1862, 1984, 480 p., Tesis 3° ciclo, Paris X.

J. Griffon du Bellay, Le Pérou dans la vision des voyageurs du XIX° siècle, 1986, 2 vol. Tesis Estado Paris X.

El Greco 26 acaba de publicar : Thèses sur l'Amérique latine soutenues en France : 1980-1984 : Répertoire bibliographique sciences sociales et sciences humaines, IHEAL, Paris, 1987.

- 11) J.G. Kirchheimer, Voyageurs francophones en Amérique hispanique au cours du XIX° siècle. Répertoire bio-bibliographique, Bibliothèque Nationale, CNRS et Univ. de Paris X, Paris, 1987, 140 p.
- 12) Ver la reseña del libro de Kirchheimer, por Bernard Lavalle, en el numero 5 de los Cahiers des Amériques latines, Nouvelle série, Paris, IHEAL, 1987.

LA FELICIDAD HUMANA EN SOCRATES Y EN SENECA (*)

Existe una tradición muy antigua que parangona las obras de Sócrates y de Séneca. Ya en el siglo XV, Juan de Lucena escribe una obra, Libro de Vita Beata en la que hace alusión a ambas filosofías con estos calificativos: Sócrates "la llamó desde el cielo", Séneca propone una filosofía moral (1). Más tarde, en este mismo siglo, Alfonso de la Torre, en su obra Visión delectable, nos ofrece por primera vez un estudio comparativo de ambos autores (2).

Hay un elemento común en ambos filósofos que, efectivamente, y como vemos, ya desde la antigüedad, les hace no sólo parangonables, sino que, aún más, el recuerdo de la vida del uno nos lleva a la del otro, de modo recíproco. Creemos que ello es debido al ideal teórico que se propusieron. Sócrates y Séneca pueden compararse por su honda preocupación ética, y pueden compararse también en el modo como sellaron este ideal con sus vidas.

(*) Conferencia pronunciada en la Fundación Fernando Rielo, Madrid, el 17 de Marzo de 1987.

Es indudable, por esta razón, que no puede en manera alguna sorprender la cercanía de ambos pensadores; nuestra atención la vamos a centrar en su esfuerzo común por hallar en qué consiste la felicidad humana, tratando, al mismo tiempo, de exponer la característica singular que aporta Sócrates y la que aporta Séneca.

SOCRATES

Si nos referimos primero a Sócrates, hemos de decir, como afirma Cicerón en Tusculanae Disputationes (3) y el ya citado Juan de Lucena, que Sócrates bajó la filosofía del cielo. La crítica nietzscheana acerca de Sócrates como símbolo del espíritu racionalista no hace total justicia ni al Sócrates de Jenofonte, ni al de Platón, ni al de Aristóteles, ni al de Cicerón (4).

Porque, según nos cuenta Jenofonte, Sócrates es un verdadero médico, en especial del bienestar espiritual del hombre (5). Su filosofía es un saber teórico, pero centrada especialmente en las "cosas humanas", en sus problemas concretos. Del mismo modo Platón nos relata en el Fedro unas palabras del propio Sócrates:

Me gusta aprender, y el campo y los árboles no quieren enseñarme nada, pero sí los hombres de la ciudad (6)

Tendríamos que añadir a lo ya dicho que la formación estrictamente helénica es, sin embargo, la que pesa a la hora de acometer la tarea de saber en qué consiste la felicidad humana. Sócrates sostenía que la felicidad se halla en un peculiar modo de entender la vida, en aquel que consiste en saber cuál es su "modo de ser".

Su formación helénica podemos observarla en su absoluta creencia en la armonía perfecta entre el orden moral del hombre y el orden del universo. Este orden es lo que es. La idea del ser en perfecto equilibrio anima el reflexionar socrático, y podemos decir que su ontología resuelve la teoría ética; ahora bien, la práctica de esta ética será enseñar a los hombres para que adecúen su conducta a este orden que ya desde la ontología viene establecido. Por esto, la práctica requiere siempre de la razón teórica, que es la guía de la conducta para que el hombre viva según su ser en adecuación al ser de la naturaleza, a fin de que, hallando este perfecto saber, viva la virtud y, por tanto, alcance la felicidad.

Este "modo de ser la vida" que Sócrates concibe desde su ontología es el orden al que debe someterse el vivir. De aquí que Sócrates haya empleado su vida entera en

indagar cuál es este "modo de ser la vida" y, hallando esta definición, adecuar la conducta humana con el objetivo de alcanzar la suprema armonía o bien. No hay mayor felicidad que esta armonía o bien, y en él somos dichosos. No es que busquemos el bien sólo por el deseo de ser felices, más bien somos felices porque podemos conocerlo. La desdicha del hombre es su propia confusión. La ignorancia le impide conocer el bien y, por tanto, ejercitarlo. De ahí que, efectivamente, Sócrates proponga no tanto castigos para el que delinque cuanto instrucción. El bien es la suprema armonía. La felicidad es estar en esa armonía, la desdicha es no conocerla.

Tenemos muchos testimonios en los diálogos platónicos acerca de esta ecuación perfecta que se guardan la virtud y el conocimiento:

La virtud es sabiduría, en todo o en parte.(7)

El mal es, pues, únicamente la privación del conocimiento.

(Protágoras 345 b.)

Así pues, para Sócrates la conducta recta es consecuencia inmediata de un conocimiento adecuado. La razón guía la conducta humana y somete a la voluntad,

la cual está en perfecta unidad con la primera. Observaremos que, efectivamente, pesa sobre Séneca el racionalismo sin encontrar problemática alguna en la acción de la voluntad. Si entendemos la libertad como el ejercicio de la voluntad, vemos que esta libertad descansa en el supuesto de una razón bien encaminada hacia su fin último. La libertad no presenta problema alguno, pues es resultado de esta armonía. El hombre dotado de una razón adecuada no teme ni vacila, sino que, a medida que conozca la virtud, la irá practicando, sin que se erija esta voluntad en problema. El bien -como virtud-, el conocimiento de este bien y la felicidad como acción están estrechamente unidos. Y esta justeza normativa llevará a Sócrates a entender el bien como justicia.

Porque cometer una injusticia es el mayor de todos los males (...). Yo preferiría sufrirla a cometerla. (9)

Como hemos visto en el Menon, la virtud es sabiduría, ya sea que se entienda como justicia, que es el bien en sí, o como la recta ordenación para practicar el bien, a lo que se denomina *epistēmē*.

La *epistēmē* como juicio ético, podríamos definirla como "el concepto que designa la unidad de la conducta de la vida y del conocimiento teórico" (10). Así, la felicidad no es nunca el fin de la ética socrática, sino su resultado, pues el fin es el bien en

sí mismo o la justicia. La felicidad se alcanza en este conocimiento y elección del bien. El sabio es el hombre recto y es también el hombre feliz.

Este supremo orden armónico o justicia es "el modo de ser" la vida en su más alta expresión y es lo que define la vida, y no al revés. La vida como el transcurrir inmediato y perecedero jamás puede erigirse como ley, sino que debe doblegarse y, si es preciso, porque así conviene, ser sacrificada. La ética de Sócrates es incondicionada, aunque no en el extremo a que Kant la lleva:

(...) Si a pesar de las instancias de Anito (...) me dijésteis: "Sócrates, en nada estimamos la acusación de Anito, y te declaramos absuelto; pero es a condición de que cesaras de filosofar y de hacer tus indagaciones acostumbradas; y si reincides, y llega a descubrirse, tú morirás"; si me dieseis libertad bajo estas condiciones, os respondería sin dudar: "atenienses, os respeto y os amo, pero obedeceré a dios antes que a vosotros, y mientras yo viva no cesaré de filosofar, dándoos siempre consejos, volviendo a mi vida ordinaria (...). (11)

Este "modo de ser la vida" define todo el pensamiento de Sócrates, su ética y, por tanto, el punto en el que cifra la felicidad humana. De aquí que el precepto délfico -"conócete a ti"- tenga para nosotros el sentido de "SE TU MISMO", de modo que, efectivamente, "seas tú" porque este modo de ser es, inevitablemente, el Bien.

Esta es la razón por la que Sócrates pasa su tiempo en un constante dialogar con sus conciudadanos, a fin de que en este común encuentro alcancen los altos valores éticos que deben acatar como su único destino. El mal para el hombre es la pérdida de esta sabiduría o esta rectitud moral, porque éste se desencajaría de la inexorable ley que con exactitud rige el mundo.

Por tanto, "conocerse a sí mismo" es entendido por Sócrates como buscar la fuente de la virtud y, extensivamente, el filósofo equipara el saber y la virtud. Este saber, como ya hemos visto, no consiste como habían entendido los cosmólogos y sofistas, en poseer muchos conocimientos, sino en poseer el único saber: "CONOCETE A TI MISMO EN EL BIEN":

No creáis, atenienses, que me haya conmovido el fallo que acabáis de pronunciar contra mí, y esto por muchas razones; la principal, porque ya estaba preparado para recibir este golpe (...). Melito me juzga digno de muerte; en buena hora. ¿Y yo de qué pena me juzgaré digno? Veréis claramente, atenienses, que yo no escojo más que lo que merezco. ¿Y cuál es? ¿A qué pena, a qué multa, voy a condenarme por no haber callado las cosas buenas que aprendí durante toda mi vida; por haber despreciado lo que los demás buscan con tanto afán: las riquezas, el cuidado de los negocios domésticos, los empleos y las dignidades; por no haber entrado jamás en ninguna cábala, ni en ninguna conjuración, prácticas bastantes ordinarias en esta ciudad; por ser conocido como hombre de bien, no queriendo conservar mi vida valiéndome de medios tan indignos? Por otra parte, sabéis que jamás he querido tomar ninguna profesión en la que pudiera trabajar al mismo tiempo en

provecho vuestro y en el mío, y que mi único objeto ha sido procuraros a cada uno de vosotros, en particular, el mayor de todo los bienes, persuadiéndoos a que no atendáis a las cosas que os pertenecen antes que al cuidado de vosotros mismos, para haceros más sabios y más perfectos (...) (12).

Adquirido este conocimiento, y ya en posesión del bien, no hace falta saber ya nada: de aquí la máxima del sabio: "sólo sé que no sé nada" porque lo tengo todo: soy en el bien. Sólo sé que no sé, pero ,además, ya no me interesa saber.

Esta máxima nos plantea una última interpretación: no puede hablarse de Sócrates como de un racionalista puro, puesto que admite una voz interior que se le presenta como absoluta seguridad interior para discernir el bien y el mal. Ahondaremos a continuación en el peculiar camino que Séneca plantea y en el que hallaremos una forma, el realismo vital, mediante la cual interpretar la felicidad humana:

Me conduciría de una manera singular y extraña, atenienses, si después de haber guardado fielmente todos los puestos a que me han destinado nuestros generales, en Potidea, en Anfípolis y en Delio y de haber expuesto mi vida tantas veces, ahora que el dios me ha ordenado, porque así lo creo, pasar mis días en el estudio de la filosofía, estudiándome a mí mismo y estudiando a los demás, abandonase este puesto por miedo a la muerte o a cualquier otro peligro. Verdaderamente ésta sería una desertión criminal, y me haría acreedor a que se me citara ante el tribunal como un impío, que no cree en los dioses, que desobedece al oráculo, que teme a la muerte y que se cree sabio, y que no lo es.

SENECA-

Para Séneca, el hombre auténtico, el hombre que realiza plenamente su personalidad es el hombre sabio, como en Sócrates. Pero el saber no sólo consiste en seguir el dictado de su razón, sino en hallar la clave del gozo interior, a fin de poseer la vida en su total plenitud. Así, pues, podemos decir que, si para Sócrates la felicidad consiste en hallar "el modo de ser la vida", en Séneca consiste en "el modo de tener la vida".

Esta máxima senecquista le lleva a interpretar el bien como "bien vivir". Este bien vivir constituye la máxima aspiración y, por otra parte, puesto que no es un bien en sí, debe acomodarse a las mil situaciones concretas del vivir. El vivir, como saber gozar, define al bien. Algunos autores critican a Séneca su falta de sistematicidad, e incluso que existen contradicciones en su pensamiento, pero habría que entender que el filósofo cordobés, al no ajustarse a ningún estático racionalismo, prefiere hacer suya la complejidad de esta vida, diciéndole al hombre: "hazte con la vida", sabiendo que a veces el tenerla consiste en contentarse

y ser feliz con lo que se tiene a mano, y otras veces, podrá enriquecerse, poseer...; lo importante es, pues, la concordia del ánimo, ésta es la suprema sabiduría.

Podríamos, pues, distinguir el saber socrático del saber de Séneca diciendo que en este último, además del pensar racional, se valora la orientación vital que a éste le acompaña. Saber para Séneca es saber adaptarse. Se valora el bien por los beneficios que reporta, por su tenencia, y éstos son siempre resultado de unos principios orientativos para la conducta práctica de la vida. En este ir adaptándose como sinónimo de ir sabiendo consiste la auténtica felicidad del hombre.

En Séneca, el bien se representa como conjunto de virtudes completamente flexibles a fin de que compongan una vida feliz. Porque lo importante es conseguir esta vida feliz y las virtudes son nuestras naturales disposiciones para ello.

La fuerza de este bien reside en una voluntad concorde a este fluir de la vida, y no sólo a la razón como en Sócrates. Y el saber se constituye fundamentalmente en vivencia, acción interior que le indica qué tiene que hacer y le impele a acometerlo. Por esta razón, la ética debe llevar siempre a un obrar:

Lo que te ruego, querido Lucilio, lo que te suplico, es que dejes penetrar la filosofía en lo más profundo de tu alma y deduzcas la prueba de tu mejoramiento, no de las palabras ni de los escritos, sino de tu firmeza de espíritu y de la disminución de tus apetitos: prueba las palabras con los hechos (...). (13)

El hombre se configura a sí mismo en este obrar. Su integridad no puede estar en el mero saber de la vida ni tampoco en su utilidad, en servirse de ella. Para Séneca, la felicidad consiste en tener la vida, como conjunto de virtudes o tenencias que hagan posible que el hombre pueda enfrentarse a las distintas situaciones con las que se encontrará, sabiendo que no hay solución dada para cada caso, sino que ésta la tiene que ir haciendo él mismo.

Esta actitud práctica convierte el pensar o el saber de Séneca en una teoría más intuicionista que elaborada según una lógica o conocimiento puramente teórico. Séneca aboga más por el realismo vital de cada uno de los problemas que por su complejidad meramente técnica. Y en esta recreación continua ante cada decisión, el sabio alcanza el valor real de la vida, ajeno a nuevas argumentaciones dialécticas. El sabio conoce el valor superior y último que penetra en todas las cosas; diríamos, al modo de Zubiri, que las conoce sentientemente:

Con la más fuerte garantía de la virtud te has comprometido a tornarte perfecto: lo has jurado. Se burlaría de ti quien te dijese que

es milicia blanda y fácil: no quiero que te engañes. (...) No puedes rehuir las necesidades, pero puedes vencerlas. "El esfuerzo abre camino." Y este camino te lo procurará la filosofía. Entrégate a ella si quieres la salvación, la seguridad, la felicidad; en fin, si quieres aquello que está por encima de todo, la libertad: no existe otro camino para conseguir esas cosas. (14)

En Séneca, pues, la Verdad hay que vivenciarla, y el hombre se encuentra ante esta libre búsqueda personal en cada uno de los aconteceres concretos de su vida. Es cierto que tanto la verdad como el bien se dan dentro del marco armónico naturaleza-hombre, pero el valor de este ideal sólo está en la vivencia del sujeto:

Así anda todo, Lucilio: son pocos los que han sido apresados por la servidumbre, y muchos los que se agarran a ella. Pero si nos sentimos dispuestos a dejarla, si experimentamos un sincero amor a la libertad y si al pedir consejo es sólo por tener la suerte de abandonarnos a él sin perpetuo arrepentimiento, ¿cómo dejaría de concederte tu aprobación toda la escuela de los estoicos? Todos los Zenones y Crisipos te aconsejarían cosas llenas de templanza y virtud. Pero si tus vueltas y revueltas no tienen otro objeto que ver lo que te podrás llevar, y con qué gran capital asegurar el ocio, nunca encontrarás la salida; nadie puede nadar cargado de paquetes. Con ayuda de los dioses elévate a una vida mejor, pero no con aquella ayuda que procuran aquellos a quienes dispensan magníficas calamidades, bienes que queman y atormentan, y que los dioses se justifican de conceder por el hecho de que sólo los conceden a quienes se lo piden. (15)

Entendemos, pues, como afirma BLÜHER, que la Edad Media recogiera al Séneca moralista o pensador de la filosofía práctica de la vida.

Esta interpretación es tan intensa que, incluso, es válida en aquellas obras que tienen escaso valor moral, como es el caso de La Celestina. Podemos observar a lo largo de toda la obra la copiosa influencia del senecismo, y ello es debido primordialmente al realismo tan vital que el filósofo cordobés propugna. Cualquier persona puede sobrecogerse ante la fina observación senecista de la conducta humana, y aunque pretenda vivir al margen de la moralidad, no puede dejar de tenerla en cuenta.

Pero si seguimos el curso de la historia, observaremos un nuevo dato. El pensamiento de Séneca tendrá una recepción directa y más profunda en la poesía moralizadora del siglo XV. Los poetas más significativos que se acercan ideológicamente a Séneca son FERNAN PEREZ DE GUZMAN y su sobrino IÑIGO LOPEZ DE MENDOZA, Marqués de Santillana. En un pasaje de Los loores de los claros varones de España, de F. Pérez de Guzmán, hemos creído ver un criterio de valor que es justamente el que nosotros queremos resaltar, el profundo realismo senecista entroncado con el realismo netamente español (16):

De filósofos e auctores
uno fue Seneca ispano
no desdeñan a Lucano
poetas e istoriadores.
Es entre los oradores
insigne Quintiliano:

España nunca da flores,
mas fruto util e sano.

Y este realismo tiene en Séneca el sabor de una reflexión que vemos absolutamente comprometida en la moral. La vida consiste en tener virtudes a fin de que las pasiones no destruyan el estado de tranquilidad, de contento, de concordia entre el ánimo propio y el propio fluir de la vida, porque el objetivo de la ética no consiste en aprender sutilezas, sino en ejercitarse para la vida.

Este es el Sumo Bien como consecuencia de la práctica de la virtud, y es así como debe entenderse la fortaleza de ánimo que Séneca propugna como el ideal del sabio:

Apresúrate, pues, carísimo Lucilio, y piensa cómo redoblarías la velocidad de tu carrera si te persiguiese un enemigo, si sospechases que un jinete se te viene acercando pisando los calcañares de los fugitivos. Así es, en efecto: te persiguen; apresúrate a escapar, vete a un lugar seguro, y considera a menudo que es cosa bella completar la vida antes de morir, para aguardar después en seguridad los días que nos quedan, sin pedir nada para sí mismo, ya establecido en posesión de una vida feliz, que no se torna más feliz por tornarse más larga. ¡Cuándo llegará aquel día en que sabrás que el tiempo ya no te pertenece, en que vivirás tranquilo y sereno, descuidado del mañana y plenamente saciado en ti mismo! (17)

Este ánimo templado invalida por sí mismo las pasiones, ya que éstas roban la profesión de este Sumo Bien. La vida, por el contrario, es tenencia de

virtudes, y el resultado es el "bien vivir" del espíritu. El conocimiento, la tranquilidad, la búsqueda, la práctica de la virtud, en definitiva, son medios para un fin: tener la vida, no de cualquier modo, sino con un "buen vivir", cuyo objetivo es el estado de felicidad.

En Séneca, pues, la felicidad no es una añadidura al concepto de justicia como en Sócrates, sino un verdadero estado de ánimo, una actitud propia del sabio desde la que parte para orientarse en la vida. Y sabio es aquel que sabe que esta felicidad se corresponde con el bien como conjunto de virtudes y, por tanto, ausencia de pasiones intranquilizadoras siempre del ánimo.

Creemos, en fin, que Séneca aporta al pensamiento español un principio vital, raíz de nuestro humanismo. Esta impronta humanista persiste a través de los siglos, desde el humanismo propiamente hasta nuestro siglo de oro. Nuestros autores -muchas veces a través de la literatura, otras específicamente en el campo de la filosofía, como Ortega, Unamuno o Zubiri- se han acercado al hombre, han palpado su existencia y se han preocupado por indagar el sentido de la existencia humana. Muchos serían los testimonios que hallaríamos para certificar cuanto acabamos de decir, pero preferimos terminar bajo aquella sentencia de Séneca que

todos conocemos: "se enseña para la vida, no para las aulas", trayendo a colación un texto de L. Vives, que toma a Séneca como aliado en su lucha contra una moral cerrada. Le interesa a Vives una motivación concreta que produzca en el hombre una verdadera renovación interior:

Los maestros no sólo son aquellos que tienen una ciencia para enseñar, sino que además deben tener la habilidad y la destreza requerida para poder formar a sus alumnos. (18)

Esto mismo decía Séneca a Lucilio, puesto que le interesa, no que sus discípulos conocieran el bien, sino que fueran mejores:

Me entusiasmo y salto de alegría; me siento lleno de ardor, sacudiéndome la vejez, cada vez que por las cosas que haces y escribes entiendo que te has superado a ti mismo (...) ¿Sabes qué entiendo por bueno? Perfecto, cumplido, incapaz de ser arrastrado por el mal, por necesidad alguna ni por violencia alguna. He aquí el hombre que yo preveo en ti si perseveras y redoblas los esfuerzos y consigues que todos tus hechos y palabras sean coherentes, acordes, batidos sobre el mismo molde. No es recta el alma cuyas obras no concuerdan. Consérvate bueno (19)

Juana SANCHEZ VENEGAS

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Juan de Lucena. Libro de Vita Beata, Turín, 1950.
2. Alfonso de la Torre. Visión delectable de la filosofía y artes liberales. Ed. Adolfo de Castro.
3. Cicerón. Tusculanae Disputationes.
4. Obras Completas.
5. Jenofonte. Memorables I,2,4 y IV, 7,9
6. Platón. Fedro, 229 a 230.
7. " " . Menón, 73d-74b.
8. " " . Protágoras, 345b.
9. " " . Gorgias, 469b.
10. Jaeger. Aristóteles. FCE.
11. Apología de Sócrates.
12. Ibid.
13. Séneca. Cartas a Lucilio. XX Vol I.
14. Ibíd. Carta XXXVII.
15. Ibíd. Carta XXII.
16. F. Pérez de Guzmán. Los loores de los claros varones de España.
17. Séneca. Op. cit., Carta XXXII.
18. Luis Vives. De tradendis disciplinis, II,I, in O,VI,p. 552-553.
19. Séneca. Op. cit., Carta XXXIV.

