

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

-O-O-

Directeur de la Publication :

Bernard SESE

Comité de rédaction :

Christian ANDRES

Jean CANAVAGGIO

Bernard DARBORD

Lauriane FALLAY D'ESTE

Jacqueline FERRERAS

Tomas GOMEZ

Charles MINGUET

Arcadio PARDO

Jeanine POTELET

Gisèle PROST

Secrétaire de rédaction :

Gisèle PROST

-O-O-

Administration :

Université Paris X - NANTERRE
Bat. F - 3ème étage - Bureau B. 346

Tél : 40 92 92 34

Service 10/FUSION

Prix : 50 francs

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

Al'ordre de Monsieur l'Agent Comptable de l'Université de Paris X,
200 Avenue de la République 92201 NANTERRE CEDEX

SOMMAIRE

Lauriane FALLAY D'ESTE GASPAR BECERRA, PEINTRE, SCULPTEUR ET ARCHITECTE	P. 1
Aline BERGOUNIOUX REMARQUES SUR LE THEME DE LA MELANCOLIE DANS EL PRINCIPE CONSTANTE DE CALDERON	P. 13
M.T. COUDERT TRADUCTION DRAMATIQUE ET REALISATION SCENIQUE: A PROPOS DE LA VIDA ES SUEÑO (1636) DE CALDERON DE LA BARCA (1600-1681)	P. 21
Robert PAGEARD RAFAEL MONTESINOS, POETE DE LA TRANSPARENCE	P. 40
Jorge GUEBELLY "TIERRA DE PROMISION" : UN GRAN POEMA EN EL OLVIDO	P. 54
Marie Anne ZANGERLIN L'UNIVERS MUSICAL DES OEUVRES ROMANESQUES D'ALEJO CAR- PENTIER: Une option dans la problématique de la struc- ture romanesque	P. 62
Véronique PERON "L'AMOUR AUX TEMPS DU CHOLERA" SOUS LA LORGNETTE DU MY- THE DE TRISTAN	P. 71
Valérie DERUE DES OISEAUX ET DES VACHES: SYMBOLISME DU PEUPLE ET DU POUVOIR DANS "L'AUTOMNE DU PATRIARCHE" DE GABRIEL GAR- CIA MARQUEZ	P. 87
COMPTES RENDUS ET OUVRAGES REÇUS	P. 99

GASPAR BECERRA, peintre, sculpteur et architecte .

Gaspar Becerra est l'un des peintres majeurs de cette seconde moitié de la Renaissance. Artiste complet et inventif, il marqua considérablement la peinture de son temps. Il doit cependant peu à la tradition espagnole et aux maîtres de son pays, car il se forma entièrement à Rome auprès des héritiers de Michel-Ange.

Il naquit sans doute à Baeza, province de Jaén, en Andalousie, en 1520, plus tôt que ne le pensait Palomino.

Très jeune, Becerra s'adonna à l'art du dessin ainsi qu'à la peinture., influencé par "la manière" (maniera) que le grand Alonso Berruguete rapporta d'Italie. C'est du moins ce qu'affirme Palomino. On ignore la date de son départ pour Rome où il apparaît parmi les suiveurs de Michel-Ange . Palomino dit à ce propos : " ... Y habiendo visto (Becerra) la manera de pintar y de dibujar que Alonso Berruguete trajo de Italia de la escuela del gran Miguel Angel , deseando coger el agua de la fuente, partiòse a Roma, donde estudiò de las estatuas, y medios relieves antiguos, y de las obras de Miguel Angel, de quien fue discipulo, aunque tambien de Rafaël de Urbino, y así adquiriò una manera de mejor gusto, que aun la de Berruguete, por ser sus figuras màs carnosas y de màs galantes contornos" .¹ Puis Palomino à l'appui de son témoignage cite le passage de *l'Art de la Peinture* de Pacheco où le théoricien sévillan, dans les pages qu'il consacre à Becerra, rappelle: " Gaspar Becerra quitò a Berruguete gran parte de la gloria que se habìa adquirido, siendo

¹Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. Bassegoda, Madrid 1990. . " ...Gaspar Becerra enleva à Berruguete une grande part de la gloire que ce dernier acquit, célébré qu'il fut, non seulement en Espagne mais aussi en Italie pour avoir suivi Michel-Ange et parce que ses figures sont toutes entières et plus majestueuses". Il semble bien que ce sentiment et ce passage aient été empruntés par Pacheco * Juan de Arfe, *De varia Commensuraci&n*. liv. II. fol. 2 v / " A este,(Alonso Berruguete) sucediò Gaspar Becerra natural de Baeza en el Andaluzia, y traxo de Ytalia la manera que aora esta introduzida entre los mas artifices, que es las figuras compuestas de mas carne que las de Berruguete". Il est évident que Pacheco partage entièrement l'avis de Juan de Arfe. Preuve s'il en est que la manière italienne, toute en volume, parfaitement illustrée par Daniele Volterra avec lequel travaillera Becerra à la Trinité des Monts, à Rome, s'est totalement imposée aux espagnols qui condamnent par là même le style sec, à la flamande qui fleurissait jusqu'alors en Espagne, et cela parmi les plus grands.

celebrado, dicho Becerra , no sólo en España , pero en Italia por haber seguido a Miguel Angel y ser sus figuras màs enteras , y de mayor grandeza; y así imitaron a Becerra , y siguieron su camino los mejores escultores, y pintores de España”² .

En réalité, Becerra ne fut jamais le disciple de Michel Ange, encore moins celui de Raphaël, mort en 1520. Ce terme est employé par Palomino , dans l’acceptation de la Renaissance , et veut dire suiveur de la manière de Michel Ange, ou de Raphaël, entendant par là les meilleurs maîtres du dessin pour le premier, de la couleur pour le second : ce qui équivalait à la perfection même. En effet , plusieurs témoignages d’époque nous confirment la présence de Becerra auprès des plus grands artistes, héritiers de Michel Ange , suiveurs directs ou autres . Dans le premier cas ,on peut citer Daniele Volterra; dans le second, Vasari . Becerra travailla avec Daniele, dans l’Eglise de la Trinité des Monts à Rome, chapelle de la Rovere, en 1554. Il peignit à fresque, sur la voûte, (dans la lunette) *La Naissance de la Vierge* avec d’autres artistes de renom : Pellegrino Tibaldi et Marco Pino qui décorèrent la voûte divisée en quatre voûtains et représentant *Le repos pendant la fuite en Egypte, Le couronnement de la Vierge, La rencontre d’Anne et Joachim à la Porte dorée*. Le quatrième voûtain avait disparu, il vient d’être retrouvé et restauré³ .

Les parois latérales représentent *Le massacre des innocents* , oeuvre de Michele Alberti et *La présentation de la Vierge au temple* de Daniele Volterra ; les lunettes sont consacrées à la *Présentation de Jésus à Simon* de Gian Paolo Rossetti et à *La Naissance de la Vierge* de Gaspar Becerra .

Daniele Volterra est l’auteur des cartons . C’est donc sous l’égide du disciple

²Voir à ce sujet l’article de G. Albers et P. Morel, “ Pellegrino Tibaldi e Marco Pino, un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e l’origine dello stacco”, Bolletino d’Arte, n° 48, 1988.

³Stefano Ticozzi, *Dizionario dei Pittori del Rinascimento delle belle arti fino al 1800*, vol.I, p.33, Milan 1818. “Gaspar Becerra nacquit à Baeza en Espagne, en 1520 et dès son plus jeune âge s’adonna chez lui à l’étude de la peinture; mais en voyant les immenses progrès faits en Italie par Alphonse Berruguete, il veut aussi s’alimenter aux mêmes sources. Comme il ne put être l’élève de Raphaël, il fut celui de Michel-Ange qui le fit travailler avec lui , de nombreuses années à Saint Pierre et à la Vigne du Pape Jules, s’exerçant indifféremment à la peinture, à la sculpture et à l’architecture, comme son maître. Ticozzi ajoute que Becerra ne tarda pas à se rendre célèbre. Ce qui est étonnant dans ce texte de Ticozzi, c’est de voir qu’à une date aussi tardive, les sources sur la période italienne de cet artiste sont toujours aussi mal connues. Si nous avons les preuves irréfutables de la collaboration de Becerra avec Volterra et Vasari, en revanche , il n’existe rien, à ma connaissance, sur une quelconque participation de Becerra aux chantiers de Michel-Ange.

le plus proche de Michel-Ange que travaille Becerra. Teresa Pignatti dans l'ouvrage qu'elle consacre à Daniele Volterra et à son atelier et cercle prétend non sans raison que l'oeuvre de Becerra, tout comme celle, du reste, de Daniele dans cette chapelle de la Rovere, manifeste des ressemblances évidentes avec Francesco Salviati. Notre propos ici n'est pas d'entrer dans des détails de style, mais de souligner, autant que faire se peut, les influences italiennes chez cet artiste majeur. Becerra avait travaillé à la décoration de la Salle des Cent jours sous la direction de Vasari. Or, y travaillait aussi, un autre espagnol, le célèbre Francesco Roviale, à la biographie délicate. Selon Vasari, les deux espagnols oeuvrent à la Chancellerie, à Rome (Milanesi VI, p, 258). Il signale leur habileté dans ce genre de travail: "Si fecero assai pratici in quest'opera Bizzera e Roviale spagnoli, que assai lavorarono con esso meco" (Milanesi, VII, p,681). A propos de la Trinité des Monts, Vasari écrit: "... ed in una delle facciate fece fare a Bizzera spagnolo, *La natività di essa vergine*" (Milanesi VII, 60). Dans la *Vie* de Francesco Salviati, Vasari, parlant de "Roviale spagnolo" le désigne comme "creato" de Salviati "... fu suo creato, ancora Roviale Spagnolo, che fece molte opere seco, e da se nella chiesa di Santo Spirito di Roma, una tavola, dentrovi la Conversione di San Paolo." Roviale et Becerra travaillent donc ensemble à plusieurs reprises. Il n'est donc pas invraisemblable que le jeune Becerra, admirant son aîné et compatriote, auréolé de la gloire de Salviati, ne se soit essayé à l'imiter; il y a en effet, dans la continuité serpentiforme des lignes, un rappel très net de Salviati, véhiculé par le style de Roviale. Nous verrons ultérieurement quelques unes de ces oeuvres avec leurs affinités.⁴

Palomino cite l'Abbé Filippo Titi qui, dans son ouvrage intitulé *Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, (Roma, 1686) signale *La Nativité* de Becerra, à l'Eglise de la Trinité des Monts du Couvent des Minimes de Saint François de Paul." ... Si nous accordons foi à ce que dit l'abbé Titi, nous apprenons que dans son ouvrage intitulé

⁴ Vasari, Milanesi VI, p. 258 "...Bizzera et Roviale se rendirent assez habiles dans cet ouvrage car ils travaillèrent beaucoup avec moi". Et Milanesi, VI 60 "... Et dans une des lunettes, il fit faire (Volterra) à Bizzera *La Nativité de cette Vierge*" Dans la *Vie de Salviati*, Milanesi VII, 5-47, "...Il fut crée par Salviati, également, l'espagnol Roviale, qui fit avec lui beaucoup de travaux, et tout seul il fit dans l'église de Santo Spirito à Rome, un bois représentant *la Conversion de Saint Paul*".

Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma (Roma 1686) signale *La Nativité de la Vierge* à l'église de la Très Sainte Trinité des Monts à Rome, (Couvent des Minimes de Saint François de Paule), il y a une peinture de *La Nativité de la Vierge* dans la troisième chapelle auprès du Choeur, de notre Becerra “ .

Palomino évoque ensuite la date de consécration de cette église (1595), pour en conclure que Becerra a dû peindre cette fresque bien avant , ce que nous savons nous, de source sûre, et affirme que de toute manière, Becerra jouissait d'un grand crédit à Rome, car pour une oeuvre semblable, on ne choisissait que des artistes reconnus pour leur extrême habilité en peinture.

Dans son *Dictionnaire des peintres de la Renaissance des Beaux Arts jusqu'à 1800*, (vol.I, Milan 1808), Ticozzi écrit : ” Becerra Gaspare nacque a Baezza in Ispagna nel 1520, e si applicò da fanciullo allo studio della pittura ; ma vedendo i grandissimi progressi che aveva fatti in Italia Alfonso Berruguete , volle anch'egli attingere alle stesse sorgenti. Non potendo essere scolaro di Raffaello , si acconciò con Michelangelo che lo fece lavorare molti anni in San Pietro ed alla Vigna di Papa Giulio , esercitandosi indifferentemente come il suo maestro nella pittura , nella scoltura e nell' architettura. In mezzo ai capi d'opera dell'arte ed a tanti eccellenti artefici, Becerra non tardò a farsi vantaggiosamente conoscere e come aiuto del Buonarroti e come aiuto del Vasari nella sala della Cancelleria Pontificia...”⁵.

Il est évident que Ticozzi s'inspire ici de sources erronées.⁶ Nous n'avons pu trouver trace nulle part dans les Archives de la présence directe de Becerra aux côtés de Michel Ange . Ticozzi confond Michel Ange et son disciple immédiat , Daniele Volterra auprès duquel en revanche la présence de Becerra est maintes fois attestée . Nous avons, pour notre part, retrouvé à l'Archivio Storico à Rome ,une pièce extrêmement intéressante .On y retrouve Gaspar Becerra dans l'atelier de Volterra , collaborant en août 1548 à des travaux au Palais du Vatican. Il reçoit un

⁵ Ticozzi, *Dictionnaire des peintres de la Renaissance des Beaux Arts jusqu'en 1800*, vol. I, Milan 1808. Gaspar becerra né en Espagne en 1520, s'adonna dès l'enfance à l'exercice de la peinture, mais voyant les grands progrès qu'avait fait en Italie Alonso berruguete, il voulut lui aussi s'abreuver aux mêmes sources. ne pouvant être l'élève de Raphaël, il s'arrangea avec Michel-Ange qui le fit travailler de longues années à Saint Pierre et à la Vigne du Pape Jules”.

⁶Pacheco répète la même affirmation p. 384 de *L'Art de la Peinture*, Carducho insiste sur cette participation et après lui, Jusepe Martinez et Palomino. pour Carducho, voir édition des *Dialogos* de F. Calvo Serraller, Madrid 1979, p. 26, nos 27,28,29.

salaire sous le libellé suivant :

Agosto 1548, v. 78

A ms. Gioi. bizzera ----- 35, 20 (somme d'argent versée)

(orthographe et graphie respectées)⁷

35 écus 20, soit à peu près le prix d'un cheval. Il s'agit donc d'une somme non négligeable à cette époque .

L'examen de cette pièce appelle deux commentaires : le premier, que Gaspar Becerra appartient bien à l'atelier de Daniele Volterra . Sa présence auprès du disciple reconnu de Michel Ange est attestée à plusieurs reprises ; deuxièmement, que Becerra n'est pas payé comme un aide mais comme un artiste confirmé . On peut penser qu'il se trouve aussi dans cette fiche de paiement adressée à Daniele pour des travaux à la Sala Regia ,à la rubrique paiements pour fournitures et " tante giornate di pittori". Le flou des contrats et des feuilles de paiements ne permet pas toujours de retrouver des artistes importants . Seul apparaît le nom de l'artiste auquel est concédé le travail.

" per tante giornate dei suoi lavoranti o a " Mss Daniele pittore, per tante giornate di suoi lavoranti nella Sala dei Stucchi"..

o Ottobre- Tredici ----- 8,60 a Maestro Daniele, per tante opere di suoi lavoranti⁸ .

Enfin Becerra est largement cité tout au long des pages de l'*Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco . Il y apparaît comme un modèle à suivre comme du reste tous les peintres qui, à son exemple, sont allés en Italie pour y apprendre la seule manière qui compte aux yeux du théoricien sévillan : la manière italienne . Dès lors, le répertoire des citations s'avère important. Il peut se résumer par un double éloge, sur deux registres différents et complémentaires : le premier, nous l'avons dit et

⁷ ASR.

⁸ ASR.



répété c'est *la belle manière ou grande manière*, celle de Raphaël et de Michel-Ange pour le dessin, de Titien et de Corrège pour la couleur, auxquelles viendront s'ajouter, la douceur des modelés, la perfection des lignes et contours, la qualité du relief et des volumes; en second lieu, c'est la variété de l'expérience qui s'exerce en tous domaines et avec le même bonheur. tout cela est bien sûr don de nature mais surtout " estudio", cette opiniâtreté au travail sans laquelle aucun artiste ne peut arriver à l'excellence. Ecoutons Pacheco:

p, 108. " Bueno sería por cierto, que los que han labrado en barro y cera , y los que labraron madera, comunmente como Berruguete , Becerra y los de nuestro tiempo, que son honra de nuestra nación y patria, que por ensamblar piezas en su escultura no mereciesen ser contados entre los valientes escultores".⁹

p. 122, " La verdad de anatomía , en músculos, nervios y venas, y la justa medida y proporción, todo anda estampado en dibujo, que es parte esencial de la pintura, por Becerra, y por Alberto Dürero, doctísimamente".¹⁰ Ici Pacheco se réfère aux illustrations de Gaspar Becerra pour le livre de Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*, paru à Rome en 1556 et que l'on a longtemps attribué à son compatriote Roviale. La petite phrase de Pacheco a dissipé le malentendu.

p. 350, " ... y por el respeto a nuestro valiente español Gaspar Becerra, que hizo tan gran demostración de lo que sabía de músculos (como singular imitador de Miguel Angel) en el *Libro de anatomía* de Valverde ,me pareció que bastaría dar razón con claridad, de lo más necesario de las medidas; y remitir a las figuras de Becerra y de Próspero y sobre todo a los desnudos de Micael Angel, la verdadera

⁹ Pacheco, *Art de la peinture*, p. 108. " Il serait juste en effet, que ceux qui ont travaillé l'argile, la cire et le bois, couramment comme Berruguete, Becerra et ceux de notre temps, honneur et gloire de notre pays, et qui ont également assemblé des morceaux dans leurs sculptures, méritent d'être comptés au nombre des grands sculpteurs".

¹⁰ Pacheco, p. 122. " La justesse de l'anatomie, muscles, nerfs et veines, la parfaite mesure des proportions, le tout sous forme de dessins (partie essentielle de la peinture), furent parfaitement exécutées par Becerra et Dürer".

noticia y situación de los músculos. ¹¹Un peu plus loin, page 384, traitant de l'Anatomie, selon lui, la troisième expression du dessin, il évoque les travaux de Vésale et de Valverde de Hamusco pour en louer l'exactitude et apporte la précision suivante:” Cependant cette vérité du dessin nous la trouvons au plus haut point chez le docteur Juan de Valverde de Hamusco, médecin du Révérendissime Frère Juan de Toledo, cardinal et archevêque de Saint Jacques , disciple en cette science du grand Realdo Colombo. On imprima son *Histoire* à Rome, en 1556 et les figures en furent admirablement dessinées de la main de Gaspar Becerra, illustre génie de notre pays”.¹²

p. 185, Pacheco écrit :” ...A Becerra, valiente espanol que tanta luz diò de la buena manera en España.”

p. 349 , “Y para mayor confirmación, añadido yo a esto, que ha sido tan conocida la ventaja que han llevado a todos los demás artifices los que han seguido la gran manera de Miguel Angel (que como se ha visto fue la luz del dibujo) que Gaspar Becerra quitò a Berruguete gran parte de la gloria que habia adquirido, siendo celebrado no sólo en España pero en Italia por haber seguido a Miguel Angel y sus figuras màs enteras y de mayor grandeza. Y asi' imitaron a Becerra y siguieron su camino los mejores escultores y pintores españoles”.¹³ Ce passage s'inspire du célèbre texte de Juan de Arfe , au moins pour ce qui est de

¹¹Juan de Arfe, *De varia Commensuración*, liv II, fol. 2v.. Voir Pacheco p. 350.” Et par respect de notre grand espagnol; Gaspar Becerra, qui manifesta si bien tout ce qu'il savait dans l'art des musculatures(en cela magnifique imitateur de Michel-Ange) dans le *Livre d'anatomie* de Valverde, il me semble qu'il suffirait de donner raison avec clarté des mesures et renvoyer aux figures de Becerra et de Próspero et surtout aux nus de Michel-Ange, pour une véritable connaissance de la situation des muscles”.

¹² Valverde de Hamusco fut en effet l'élève et le disciple de Realdo Colombo, illustre praticien, natif de Crémone (1510 env.-1559) Ensemble ils exercèrent à Padoue et à pise, ainsi qu'à Rome en 1548. C'est là que Valverde se mit au service de Juan de Toledo.. Voir à ce sujet ,J.M. Lopez Piñero *Ciencia y técnica en la sociedad española del s. XVI y XVII*, *Barcelona*, 1979, p. 386.

¹³ Pacheco, p. 349.” Et en guise de confirmation, j'ajoute pour ma part à cela , que l'on sait l'avantage qu'on eu sur les autres, ceux qui ont suivi *la grande manière* de Michel-Ange, (qui fut comme nous savons la lumière du dessin), que Gaspar Becerra retira à Berruguete, une grande partie de la gloire qu'il avait acquis, non seulement en Espagne mais aussi en Italie pour avoir suivi Michel-Ange et ses figures en pied et immenses. Et de la sorte on imita Becerra et les meilleurs peintres et sculpteurs espagnols suivirent ses traces”.

l'évaluation de la place des suiveurs de Michel Ange dans la péninsule ibérique .

Pacheco ne manque pas de souligner, dans ce passage célèbre où il dénonce avec vigueur la peinture de touche pratiquée par Gréco, la supériorité du dessin.à l'exemple de Becerra, sublime imitateur de Miquel-Ange dont il imite les techniques dans l'art du dessin et notamment dans l'emploi du " crayon noir" (làpiz negro) . Nous aurons l'occasion de revenir sur ce passage dans la partie théorique de ce travail Toutefois, nous voudrions d'ores et déjà souligner l'attitude à la fois modeste et intransigeante de Pacheco qui affirme ici : "... Il me paraît plus judicieux d'encourager sur le chemin éclatant de l'imitation d'hommes si illustres plutôt que de conseiller de rivaliser avec leurs travaux glorieux. Et bien que cette réserve puisse paraître à beaucoup ignorance ou pusillanimité, cela n'a que peu d'importance, si aux yeux du plus petit nombre cela semble sagesse et juste courtoisie ".¹⁴ Pacheco évoquera encore le nom de Becerra, cette fois pour reconnaître que tout comme tant d'illustres artistes, il n'était pas portraitiste . A ses côtés apparaissent bon nombre de peintres, et non des moindres, comme Polidoro da Caravaggio Jules Romain, Perino del Vaga , Parmesan, Andrea del Sarto, Corrège, Caravage, Tintoret, Navarrete, Tibaldi, Berruguete, Carducho.et Becerra. Cette liste désordonnée et quelque peu fantaisiste, pas toujours justifiée non plus, n'a semble-t-il d'autre but que celui de placer les artistes espagnols passés par l'Italie au rang des plus grands, et de nier au portrait une valeur essentielle dans la production d'un peintre, même si quelques-uns, parmi les plus grands ont pu s'y exercer. Et Pacheco de citer Apelle, Léonard, Raphaël et Titien.

Abordant toutes les formes de l'art et soucieux de donner à ses artistes favoris une place dans son Parnasse, Pacheco ne manque pas d'envisager tous les cas de figures et d'en tirer le parti qui lui paraît le mieux servir sa cause.

Plus tard, lorsqu'il traitera de "pintores doctos", c'est à dire de peintres cultivés, il citera Miguel Barroso, peintre de l'Escorial dont il fait grand cas, c'est uniquement parce qu'il a lu, sous la plume du Père Siguenza dans son *Histoire de l'Escorial* que cet artiste avait beaucoup appris de Becerra dans l'atelier duquel il travailla étant jeune garçon. Voici en effet quelques lignes de ce texte consacré à Miguel

¹⁴ "Arte ... op. cit.p. 350, "... Teniendo por más seguro encaminar a los estudiosos, a la luz de tan ilustres varones, que osar contender con sus gloriosos trabajos. Y aunque parezca este retiro a muchos ignorancia o temor importará poco, si a los pocos pareciere cordura y cortesía justa";

Barroso...” Sabia bien la lengua latina y no sé si la griega, con otras vulgares, la arquitectura, perspectiva y música . Díjome él a mí que le había aprovechado mucho lo que comunicó con Becerra, trabajando mancebo en su casa, de donde infiero que si pasara en Italia, y viera los originales y buenas cosas de aquellos príncipes de este arte y losd comunicara como hicieron nuestro mudo y el Becerra fuera excelente hombre”.¹⁵

Gaspar Becerra apparaît donc, dans l'oeuvre de Pacheco comme un de ces artistes complets, qui a toutes les qualités naturelles qui en font un grand artiste mais aussi et surtout a su tirer à merveille profit d'un enseignement engrangé auprès des plus grands maîtres de la seule manière qui compte désormais: la manière italienne.

Comme nous l'avons vu plus haut , cet artiste a joué un très grand rôle bien que celui-ci fût limité dans le temps et dans l'évolution de la peinture italienne de la Renaissance, dans son apport à l'Espagne. Possédant à son plus haut point l'art de la fresque appris auprès de Daniele et de Vasari, experts en la matière, il l'introduit dans les demeures royales. Habile dans l'agencement des personnages et l'art de la composition, il l'enseigne aux espagnols si peu versés en ce domaine; Enfin, expert dans le maniement des couleurs, il introduit une palette lumineuse, scintillante, précieuse, au service d'une forme élégante, sinieuse, raffinée en même temps que puissante et ample. A Rome, il s'était rendu célèbre par la qualité à la fois chaude et lumineuse de ses jaunes, particulièrement réussis quand il les utilisait en clair-obscur Nous avons de cet heureuse association un exemple des plus parfaits à la Chapelle de la Rovere dans cette magnifique *Naissance de la Vierge* de sa main.

¹⁵ Padre Siguenza, *Historia del Escorial* p. 239-240. " ... Il savait le latin , j'ignore pour ce qui est du grec ainsi que des langues vulgaires. Il avait des connaissances en architecture, perspective et musique. Il m'avait confié qu'il avait beaucoup appris de Becerra en travaillant étant jeune garçon dans l'atelier de ce dernier. De cela, je conclus que s'il était allé en Italie voir les oeuvres originales et les travaux de ces princes de l'art, et eut commerce avec eux, comme le firent le Muet et Becerra, il eût été un excellent artiste".

Gaspar Becerra se maria en Italie, mais rentra cependant en Espagne vers 1557. Totalelement converti au Maniérisme dont il est l'un des fleurons, il s'installe à Valladolid et en véritable artiste de la Renaissance, expert en toute forme d'art, il se consacre à la sculpture. Sa première commande importante fut précisément une oeuvre sculptée, le *Rétable* de la Cathédrale d'Astorga. Les différentes étapes de sa carrière espagnole sont, à partir de là bien connues. Remarqué par Philippe II, il devint Peintre du Roi en 1562 avec un salaire annuel élevé de 500 ducats. Le roi lui commande la réalisation des fresques dans les appartements royaux de l'Alcazar et du Pardo. Les premières sont perdues; des secondes demeurent *La Légende de Persée*, et *La Toison d'Or*, exemple de l'introduction en Castille des techniques élaborées et complexes de la fresque-en ses différentes applications- apprises, on s'en souvient, auprès de Volterra et de Vasari. Page 438 de l'*Arte de la Pintura*, Pacheco cite une anecdote qu'il fut le premier à recueillir à propos des rapports qui régnaient entre Philippe II et son peintre et qui figure Dans son *Libro de Retratos*, dans l' *Elogio* de Argote¹⁶ : " Bezerra, dont not re pays s'énorgueillit, disciple et imitateur de sa grande manière (celle de Michel-Ange), faisait comme lui; pour sa peinture du Pardo, celle qu'il fit avec l'aide de Rómulo Cincinnati, que j'ai vue, il dessina un magnifique Mercure en vol, exécuté à partir de l'un de ses dessins et qu'il montra à sa Majesté Catholique Philippe II. Celui-ci lui dit alors " Et quoi, vous n'avez fait que cela, ce qui l'attrista beaucoup".¹⁷ Sur ce chantier, Becerra se fit aider par Romulo Cincinnati et Giovanni Battista Castello. Ils décorèrent ensemble la tour sud-est du palais et plus particulièrement l'appartement dit de la *Camarera*, ceci entre 1563 et 1568. C'est l'unique ensemble du XVI^e s. qui échappa à l'incendie de 1604. On en conserve seulement les fresques du plafond. il ne reste rien des peintures murales que Ponz vit déjà très détériorées et dont il parle dans son *Voyage*. Le thème représenté, évoqué par Pacheco, celui du fameux Mercure en

¹⁶ *Libro de Retratos*, p. 274.

¹⁷ *Arte*, p. 431-439. " Bezerra, honra de nuestra nación, discípulo e imitador de su gran manera, hacía lo mismo; y para la pintura del Pardo, que hizo en compañía de Rómulo, que yo hé visto, debuxó un famoso Mercurio, volando, por un valiente modelo suyo, que mostró a la Majestad Católica de Felipe segundo que le dxo, "No habéis hecho màs que esto? Con que él se entristeció mucho".

vol, est la scène où Mercure et Athéna remettent leurs présents à Persée.¹⁸

Malheureusement, il ne put donner la pleine mesure de ses talents. Il tomba malade en 1567 et mourût le 23 janvier 1568.

On ne soulignera jamais assez les qualités de cet artiste que les italiens eux-mêmes avaient remarqué et distingué dans la foule de ceux que la grande capitale des arts avait attirés. Sa disparition prématurée a cependant limité une influence qui aurait pu être plus importante et moins circonstanciée. Elle préparera toutefois le terrain à un Pablo de Céspedes qui aura eu à Rome une situation analogue avec, sans doute, une moins grande notoriété, Céspedes n'ayant point, à notre connaissance, travaillé dans l'atelier d'artistes majeurs comme Volterra ou Vasari.

Lauriane FALLAY D'ESTE

(1992)

UNIVERSITE PARIS X.

¹⁸ Voir à ce sujet Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 133; Carducho, *Diálogos*, p. 332. Il est toutefois difficile de procéder à l'attribution de ce qui revient à chacun. Nous nous en tenons pour notre part au témoignage de Gonzalo Argote de Molina dans sa *Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo*, en appendice à son édition du *Libro de Montería que mandó escrevir el muy alto y poderoso Rey Don Alonso de Castilla y León último de este nombre... Seville, 1582. Argote dit ceci:* "... Puis vient l'appartement de *La Camarera*, peint à fresque de la main de Bezerra, natif de Baeza, dont le pinceau fut l'égal des meilleurs de ce temps, et de celles de Giovanni Battista Bergamasco et Romulo, tous deux italiens; on y voit l'histoire de Persée avec de nombreuses cartes à la manière romaine, admirable peinture sur stuc". On peut aussi trouver d'intéressants détails dans le livre de Luis Calandre *El Palacio del Pardo*, Madrid, 1953, p. 62-68; dans D. Angulo, " *La mitología y el arte español del Renacimiento*" in B.R.A.H., 1952, p. 190-193.; J. Martin Gonzalez, " *El Palacio del Pardo en el siglo XVI*" in B.S.A.A.V., 1970, p. 5-41.

REMARQUES SUR LE THEME DE LA MELANCOLIE DANS
EL PRINCIPE CONSTANTE DE CALDERON

“El melancólico vacío”
Góngora

Il appartiendra aux historiens et aux sociologues de l'avenir d'expliquer les raisons de l'intérêt que notre époque, dans les dernières décennies, a manifesté pour l'étude de la mélancolie, tant du point de vue psychanalytique, que du point de vue de l'histoire des idées et de l'histoire de l'art (1).

Pour notre part, nous avons essayé de caractériser l'imaginaire de la mélancolie dans une perspective étroite et très limitée. Dans le *Príncipe Constante* de Calderón (2), c'est un thème récurrent qui donne à la pièce une structure particulière, autour de laquelle s'organisent les autres aspects de l'œuvre.

Tout d'abord, remarquons que la mélancolie frappe plusieurs personnages, sans qu'il y ait apparemment un autre point commun entre Fénix, princesse musulmane et les deux princes chrétiens, D. Duarte et son frère D. Enrique. Fénix, dès son entrée en scène, demande un miroir, sans doute pour contempler sa beauté (vv. 29-31), mais surtout pour en découvrir l'autre face, cachée : le double mélancolique (3). C'est l'image de sa beauté qui lui révèle sans cesse la nature mélancolique de cette beauté, à la fois périssable (vv. 65 sq.) et surtout vaine :

“De qué sirve la hermosura...
si me falta la alegría” (vv. 41 sq.).

La représentation de la mélancolie est différente de la tristesse car elle est sans objet précis, du moins à ce moment. Un peu plus tard, le portrait de Tarudante est la seconde représentation concrète de la mélancolie, car Fénix voit, à tort, dans ce portrait la préfiguration de sa destinée. C'est au bord de la fontaine, autre image du miroir, qu'elle aura en songe la révélation d'un avenir funeste représenté par la “caduca africana”, qui lui prend la main

“con melancolía y tristeza,
pasiones siempre infelices” (vv. 1015-16).

Peu à peu le contenu de la mélancolie vague, au début, est révélé : le miroir, le portrait et la vieille femme au bord de la fontaine sont autant de représentations extériorisées de ce mal de l'âme. La mélancolie est la forme même du destin de Fénix : elle s'exprime à travers des objets ou des situations, si bien que mort, mélancolie, beauté ne sont que des formes différentes du même tourment, qu'éprouve Fénix devant la révélation progressive d'une destinée, jamais intériorisée ni acceptée, qui voue sa beauté à n'être, littéralement, que le prix d'un cadavre. Son destin terrestre est la décrépitude et la mort, inscrites dans les étoiles :

“Hace la mujer sujeta
a muerte y fortuna
y en esta estrella importuna
pasada mi vida vi” (vv. 1678 sq.).

Alors que D. Fernando voit dans la fragilité de la vie terrestre la promesse d'une autre vie, pour Fénix ce n'est que le symbole de la vanité et de l'inanité de la vie humaine, qui pour elle (et indépendamment, il faut le souligner, des croyances religieuses de l'Islam) n'offre que l'image d'une beauté périssable, qui sera rachetée physiquement par un mort.

Sans doute convient-il de s'interroger sur le nom de Fénix. Outre l'allusion évidente à la beauté sans pareille du personnage, ce nom n'est-il pas l'expression ironique du destin de Fénix? certes elle doit la vie aux cendres d'un mort, mais bien plutôt sa vie et sa beauté sont évaluées à leur juste prix : un cadavre :

“No pienses
que muerto Fernando vale
menos que aquesta hermosura” (vv. 2733 sq.)

La beauté, qui est l'autre face de la mort, ne peut servir qu'à payer le prix d'un mort. Il n'est pas de résurrection possible pour Fénix : les destins s'accomplissent sans rémission sur le plan physique, le seul qu'il soit donné à Félix de comprendre, et dont elle a eu la révélation progressive, et la survie physique, qui lui est accordée, ne fait que souligner plus cruellement la précarité de sa vie et l'absence d'une véritable renaissance spirituelle.

Si la mélancolie est pour Fénix la rançon d'un destin qu'elle refuse jusqu'à la fin, parce que pour elle la vie est dépourvue de signification transcendante, comment expliquer les “mélancólicos accidentes” de l'infant D. Enrique et la mort de son frère le roi D. Duarte, lequel, selon une tradition fort controversée (4), fut en proie à

“Una tristeza...
pasando a ser letargo
la melancolía primera” (vv. 1248 sq.).

Ce désespoir mortel lui vint après les “trágicas nuevas” d'Afrique : l'échec devant Tanger et la captivité de son frère. Or nous savons que Calderón, au prix de quelques invraisemblances historiques (5), a voulu prolonger sa pièce bien au-delà de la mort de D. Fernando, de façon à donner tout son sens politique et religieux à l'intervention posthume de l'infant, dont le martyre a permis la victoire finale, environ quarante ans plus tard, et le rachat de la défaite de Tanger. Cet espoir, cette foi dans l'avenir, ont manqué à D. Duarte, qui meurt de désespoir, c'est à dire de mélancolie. Rappelons que dès le début, la chanson des captifs (vv. 21 sq.) exprime au contraire l'espoir et la confiance dans l'avenir :

“Que a lo fácil del tiempo
no hay conquista difícil”.

De la même façon, D. Enrique, “O Infante de Sagres”, tombe dans des crises de mélancolie, qui remplissent son âme de crainte et lui font accorder créance à de sombres présages, tout justes bons, comme le dit D. Fernando, pour l'esprit superstitieux des Maures. Toutefois, il importe de remarquer que, sur le plan physique, les présages se

réalisent point par point : la flotte est défaite, les Portugais vaincus et l'Infant, prisonnier. Il n'est pas donné à l'homme, pas plus que dans *La Vida es sueño*, d'agir sur son destin, qu'il s'exprime par une configuration astrologique ou par des présages ou des révélations, mais il lui est toujours possible, grâce à sa volonté libre (6) d'accepter son sort, par choix spirituel, de choisir, comme D. fernando, la captivité et la mort pour le prix de sa foi. Les "melancólicos accidentes" (v. 534) qui, au mépris de la vérité historique, tourmentent D. Enrique, comme ils ont fini par tuer D. Duarte, sont l'expression d'une foi chrétienne faible et non soutenue par l'espérance.

Nous pouvons maintenant tenter d'expliquer le contenu de la mélancolie dans la pièce de Calderón. Il ne s'agit plus, de toute évidence, d'une disposition physico-psychologique, dont Aristote avait étudié les effets contradictoires (7); encore moins s'agit-il d'une disposition des humeurs dont les différents agencements déterminaient pour Huarte de San Juan (8) les aptitudes de l'esprit de l'homme. Remarquons, au passage, que dans de nombreuses pièces de Shakespeare, en particulier *As you like it* (9), la mélancolie, sur laquelle Timothy Bright avait publié un traité dès 1586 (10), donc des années avant l'ouvrage célèbre de Burton (11), s'exprime de tout autre façon. Jaques, le personnage de *As you like it*, est en proie à une mélancolie que nous pourrions qualifier de métaphysique dans son contenu. Il voit, dans les souffrances du cerf, animal considéré comme "mélancolique" l'image du destin humain voué à la souffrance et à la mort (12). Il n'entre nullement dans notre propos de caractériser dans une perspective historique les contenus variés de la mélancolie et leur expression particulière dans telle ou telle littérature; au demeurant cette comparaison, qui serait fort instructive, est fort malaisée, malgré les nombreuses monographies publiées à ce jour (13).

Nous avons déjà indiqué que la pièce de Calderón offrait une triple représentation de la mélancolie, et cette constellation s'oppose, de toute évidence, au personnage de D. Fernando. Si nous analysons les vertus que ce prince incarne, peut-être comprenons-nous le sens caché de la mélancolie et de sa triple image.

Le Prince Constant, face à la constellation mélancolique, incarne une constellation de toutes les vertus. Vertus théologiques, d'abord : Foi, Espérance, Charité. Il serait oiseux de relever les multiples affirmations de sa Foi : "Por la fe de Dios muramos" (v. 869), devant laquelle doit s'incliner le roi de Fez lui-même :

"Constante en su fe porfia" (v. 1945)
"Que tenga fe en este estado..." (v. 2281).

Il ne s'agit pas d'un dégoût de la vie qui pousserait le prince au sacrifice suprême, mais d'un sacrifice librement consenti :

"Un deseo de morir
por la fe, que aunque presumes
que esto es desesperación
porque el vivir me disgusta,
no es sino apetito de dar
la vida en defensa justa
de la fe" (vv 2421 sq.).

De la même façon, jamais l'espérance, qui ne recevra sa récompense qu'à titre posthume, ne l'abandonne :

“¿Quién del cielo desconfía?” (v. 1575)
“Dios defenderá mi causa” (v. 2466)
“Espero
que rescatado he de gozar
el sufragio del altar” (vv. 2542 sq.).

Cette foi dans l’avenir s’exprimait déjà, nous l’avons indiqué, dans la chanson des captifs; elle recevra sa confirmation dans la victoire finale des chrétiens et la prise de Tanger : cet épisode, survenu quarante ans à peu près après la mort de l’Infant, est la confirmation de l’espérance et la récompense, posthume, de la foi : il est le couronnement de la pièce et la réponse à la chanson des captifs.

Il est presque inutile de souligner la charité - l’amour - du Prince, qui appelle ses compagnons d’infortune “amigos” (v. 1069), “compañeros” (v. 1395); cette charité chrétienne surprend sans doute quelque peu Muley :

“El amor
con que la desdicha fiera
de esos cautivos tratáis” (vv. 1113 sq.).

De la même façon, les quatre vertus cardinales, Justice, Prudence, Tempérance et Force s’expriment dans les paroles et les actions du Prince :

- Il reconnaît la Justice céleste qui, selon lui, préside aux destinées humaines et régit les institutions terrestres :

“Es lo justo dice el cielo
que obedezca el esclavo a su señor” (vv. 1460 sq.).

- Il règle sa conduite sur la Prudence :

“Que a la desdicha más fuerte
sabe vencer la prudencia” (v. 1080)
“Sufrid con ella el rigor
del tiempo y de la fortuna” (id.).

C’est elle qu’il invoque au moment où D. Juan s’afflige à la vue des mauvais traitements que subit son Prince :

“La prudencia se ha de mostrar agora” (v. 1578).

- La Tempérance n’est pas, bien entendu, réductible à la seule vertu de modération des passions : elle est liée à la patience, à l’espoir et au sentiment que tout s’accomplit selon la loi divine, en son temps : la réalisation des espérances du Prince ne s’accomplit que très tard : c’est pourquoi la patience est, chez l’homme, le signe de sa confiance et de l’acceptation du temps :

“Esta (la paciencia) en mí será eterna” (V. 1471).

- La Force d’âme de D. Fernando, reconnue par Muley (“en ti fuerza tan grande”, v. 895) s’exprime par la Constance. Ce thème, leit motiv de la pièce revient à la fin de chaque journée (vv. 863, 1411, 1895, 1945, 2297) et donne son titre à la comedia. Le roi de Fez lui-même, la reconnaît, à son grand dépit :

“Constante
te muestras a mi pesar” (v. 2297).

Mais le Prince incarne également ce qu’il est sans doute difficile d’appeler “les vertus capitales”, c’est à dire le contraire des péchés capitaux. Ce dernier point va nous permettre de voir le rôle exact de la mélancolie dans la pièce. De toute évidence, D. Fernando est inaccessible à l’orgueil et pratique constamment la vertu contraire, l’humilité : citons, parmi tant d’autres exemples,

“¿Soy más que un hombre? (v. 1361)
“Yo, humilde vivo
entre vosotros un cautivo” (vv. 1570-71).

Il aspire à s’humilier devant la superbe du roi de Fez :

“A servirte humilde” (v. 1627).

De toute évidence, il n’y a aucune place pour la cupidité et l’avarice chez l’homme qui a renoncé à toutes les dignités terrestres et qui, à l’heure de la mort, demande qu’on lui permette d’être revêtu de l’habit de l’Ordre d’Avis, dont il fut le Grand-Maître. Il est superflu de souligner combien la gourmandise et la luxure sont étrangères à ce prince qui meurt de faim et se reconnaît dans le mort qui sera le prix de la beauté de Fénix (v. 1621 : “yo”).

Il est également inaccessible à la colère, car le “melancólico accidentado” de son frère, D. Enrique, ne lui inspire que quelques reproches pleins d’affection : “Mi amor intenta” (v. 5333). Que dire de l’envie puisque la Foi, la Constance et la Force lui donnent le courage de ne pas s’offusquer des grandeurs qu’il a connues et auxquelles il a, de son plein gré, renoncé : celui qui n’est qu’un captif parmi les autres méprise les dignités :

“Ni infante ni maestre soy” (v. 2286).

Reste la paresse, qui selon La Rochefoucauld est le péché humain par excellence (14). Il est vrai que l’infant accomplit toute sorte de besognes viles, il est jardinier et chargé de soigner le jardin de Fénix. Toutefois, le péché capital que nous appelons paresse a reçu d’autres noms. Dans son ouvrage sur le *Libro de Buen Amor*, M. F. Lecoy (15) remarque que le quatrième péché capital, la paresse, s’appelle en fait tout autrement. En effet, pour l’Archiprêtre, la taxinomie des péchés capitaux est la suivante : “cobdicia, soberbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, vanagloria, ira” (16); car, ajoute M. Lecoy, l’arbre du péché a pour racine l’orgueil et porte sept branches : envie, vaine gloire, colère, tristesse (17), avarice, intempérance (i. e. “gula”), luxure”. Et il ajoute : “La tristesse correspond à l’acidia, que nous traduisons assez improprement par paresse” (18); il définit l’acidia comme “cette sorte d’ennui de bien faire, d’énervement morne, de spleen” (19), qui, pour les hommes du moyen-âge, semblait plus dangereuse que la colère.

Or, qu’est-ce que la mélancolie dans le *Príncipe Constante*, sinon pour Fénix le refus d’accepter un destin intolérable, un ennui, une tristesse vague qui ne la dispose à rien - fût-ce au mariage avec Muley -; ce refus, cette impossibilité d’intérioriser et d’accepter un destin contre lequel elle se révolte au moment où son père prononce sa condamnation? Que l’acidia et la mélancolie se confondent, surtout vers la fin du XV^e siècle, c’est ce que nous savons par l’étude de Panofsky (20); que D. Duarte et D. Enrique soient atteints de ce mal, c’est ce que la pièce montre à plusieurs reprises; mais il y a plus. En fait, Calderón

établit une séparation radicale, qui ne se fonde pas sur la religion, puisque sur les trois personnages mélancoliques, deux sont chrétiens, mais qui se fonde sur une ancienne théologie des péchés capitaux, qui attribue à la mélancolie le rôle actuellement dévolu à la paresse et qui incline celui qui commet le péché de pigritia-acidia à refuser toutes les vertus : Foi, Espérance, Charité, et, à tout le moins, la Force et la Tempérance. La mort de l'âme qui se refuse à l'effort de la vertu, entraîne pour D. Duarte la mort physique, pour D. Enrique (v. 2577 sq.) le scepticisme quant à l'opportunité et à l'issue de la guerre finale; pour Fénix, cette mélancolie native la conduit à l'incompréhension et au refus de son destin. Rappelons brièvement que, dans *La Vida es sueño*, Segismundo, libéré, mais livré à ses passions, est en proie à la mélancolie tout comme lorsqu'il était prisonnier (21).

Si, pour certains hommes de la Renaissance, la mélancolie, signe de Saturne, pouvait être valorisée (22), parce qu'elle était associée au travail intellectuel et que, depuis Aristote (23) elle était comme la marque du génie, pour les écrivains de la Contre-Réforme espagnole, en particulier pour Sainte Thérèse (24) et pour Calderón, au moins dans le *Príncipe Constante*, elle est étroitement associée au péché, elle est la mort de l'âme et la preuve visible de son impuissance à accéder à la liberté, donc à l'acceptation du destin. Elle ne peut donc être, dans la structure dramatico-psychologique du *Príncipe Constante* que le contraire de toutes les vertus, cardinales et théologiques, le péché capital qui, avec l'orgueil et la convoitise, incline irrémédiablement l'âme, qu'elle soit chrétienne ou musulmane, à l'abandon, au désespoir et à la mort.

Ainsi la mélancolie, pour autant que nous puissions tirer des conclusions générales d'un cas aussi limité, apparaît, dans un pays catholique, l'Espagne, pénétré puissamment par les courants de la Contre-Réforme, comme le péché moderne - manque de Foi, d'Espérance, de Force -, étranger à l'orgueil, péché d'une société fondée sur trois ordres considérés comme immuables (25), détaché de la convoitise, vice par excellence, selon Saint Paul (26), mais oui, indépendamment de toute croyance religieuse et du pouvoir que confèrent le rang et la fortune, afflige l'homme, anéantit toute vertu et toute foi, détruit les œuvres et témoigne par sa force indomptable et mortelle, de son emprise sur les âmes qui n'ont pas encore accédé, comme c'est le cas pour Sigismond, libéré physiquement mais asservi à ses passions, à la conscience d'un moi libre, dans un monde terrestre où les évènements extérieurs sont régis par un rigoureux déterminisme.

Aline Bergounioux
Université de Paris x

NOTES

1. - S. Freud : *Deuil et mélancolie* (1934)
 - L'ouvrage bien connu de Panofsky, *Saturne et la mélancolie*, qui, après bien des vicissitudes, fut publié à Londres en 1964 et finalement traduit en français (Gallimard, 1989).
 - L'ouvrage, fort décevant, de R. Wittkower, *Les enfants de Saturne*, ed. Macula, Paris, 1985.
 - Pour mémoire : J. Starobinski : *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, 1969.
 - Des séminaires variés, publiés ou non :
 - Y. Hersant, séminaire de l'Ecole des hautes Etudes (1985-86?), non publié (à notre connaissance et non communiqué), sur le thème de la mélancolie.
 - J. Starobinski : *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, publication de conférences faites au Collège de France, Paris, Juillard, 1989.Cette bibliographie, volontairement succincte, sera complétée par la suite; voir aussi bibliographie remise à jour dans les ouvrages de Panofsky et de Wittkower cités précédemment.
2. Edition utilisée : B. Sesé, Aubier-bilingue, Paris 1989.
3. Cf. J. Starobinski : *La mélancolie au miroir*, op. cit. passim.
4. A ce sujet, l'ouvrage de A. H. de Oliveira Marques : *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*, ed. Presença, Lisbonne, 1987, pp. 548 sq.
5. Id. Voir les tableaux dynastiques, p. 596.
6. Voir Introduction de B. Sesé, op. et ed. cit.
7. On peut consulter la traduction française du XIX^e siècle des *Problèmes* attribués à Aristote : *Problèmes d'Aristote, première traduction française*, par J. Barthélemy de Saint Hilaire, 2 vols., Hachette, 1891; il s'agit du XXX^e problème, intitulé, dans la traduction : De la réflexion, de l'intelligence et de la sagesse. Bien entendu, il existe des traductions plus récentes :
 - Traduction in Panofsky, op. et ed. cit., pp. 49 sq.
 - Texte et traduction (l'un et l'autre incomplets) par J. Pigeaud: *Aristote : l'homme de génie et la mélancolie*, ed. Rivages, Paris, 1988.
8. Huarte de San Juan : *Examen de ingenios*, ed. Cátedra, Madrid, 1989.

L'extrême lourdeur de l'apparat critique (introduction, notes, références bibliographiques) donne une idée assez juste de l'importance actuelle du thème de la mélancolie, lequel, au demeurant, n'occupe que médiocrement l'attention de Huarte, et, surtout, de l'état des recherches sur ce sujet qui semble, comme nous l'avons indiqué, intéresser beaucoup la critique des dix dernières années.
9. Nous avons utilisé l'édition bilingue (assez critiquable, du "Club Français du Livre", Paris, 1957; tome VI des *Œuvres complètes de Shakespeare*, pp. 471 sq.; la pièce est datée de 1600 (p. 487 de l'ed. cit.). Pour mémoire, le *Principe Constante* est de 1628 (cf. ed. cit. p. 22).
10. Timothy Bright : *Traité de la mélancolie* (1586), cf. ed. des *Œuvres complètes de Shakespeare*, op. et ed. cit., Tome VII, p. 241.
11. R. Burton, *The anatomy of melancholy*, Oxford, 1641; nombreuses éditions modernes (cf. R. Wittkower, op. et ed. cit., p. 368).
12. Op. et ed. cit. : *As you like it*, II, 1 (vv. 25 sq.); sur le cerf, animal "mélancolique", voir La Fontaine, *Fables*, Livre II, 14, v. 19.
13. Voir notes de l'ed. cit. de Huarte de San Juan; en particulier : Escudero Ortuño : *Concepto de la melancolía en el siglo XVII* (p. 311, note).
14. Voir La Rochefoucauld, *Œuvres complètes*, ed. Pléiade 1964 : en particulier p. 301, maxime 5. Indiquons, au passage, que les vertus, Constance, Prudence font l'objet, ainsi

qu'il convient de la part de cet auteur, de réflexions piquantes et "mondaines" : Constance p. 341 (ed. cit.), maxime 16; et Prudence, pp. 348-49, maxime 55 (ed. cit.).

15 F. Lecoy : *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, arcipreste de Hita*, Paris, Droz, 1938.

16. Op. et ed. cit., p. 173.

17. "Acidia", cf. op. et ed. cit., p. 173.

18. Ibid.

19. Ibid.

20. Op. et ed. cit., passim., en particulier, illustration p. 515 : le "mélancolique", représenté dans un calendrier allemand, vers 1480, dort, tandis que la femme (non identifiée) s'active à filer. La trop fameuse *Mélancolie* de Dürer, que Panofsky étudie à loisir (op. cit. pp. 447 sq), de la même façon, semble renoncer au savoir (livres, compas) et à l'activité manuelle représentée par divers instruments (planche, rabot, scie), sans pour autant s'adonner à la vie contemplative, car son regard ne semble rien voir.

21. *La Vida es sueño*, ed. bilingue, Aubier, de B. Sesé, vv. 170 et 1248.

22. Cf. Panofsky, op. et ed. cit., p. 703 et passim.

23. Op. et ed. cit. des *Problèmes* d'Aristote, problème XXX.

24 Santa Teresa de Jesús, *Libro de las fundaciones*, cap. VII, in *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1951 : "De como se han de haber con las que tienen melancolía. Es necesario para las preladadas" (pp. 547, sq. de l'ed. cit.); le point de vue de sainte Thérèse n'est ni théologique, ni philosophique : elle préconise une conduite à tenir (pour les abbesses) : traitement médical, mais isolément rigoureux; Sainte Thérèse semble hésiter sur la façon d'envisager ce qu'elle appelle "melancolías" (hystérie?, névrose?, acidia?) entre deux voies : est-ce une maladie ou une possession?

25 Cf. G. Duby : *Les trois ordres, ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.

26. Cf. F. Lecoy, op. cit., p. 174 : "Radix enim omnium malorum est cupiditas".

TRADUCTION DRAMATIQUE ET REALISATION SCENIQUE:

A PROPOS DE *LA VIDA ES SUEÑO* (1636)

DE CALDERON DE LA BARCA (1600-1681)

Cette ébauche de réflexion est en réalité le résultat d'une frustration et d'un constat.

D'une frustration, tout d'abord, car l'objet de notre mémoire était l'étude de la seule traduction française existante de *La Villana de Vallecas* de Tirso de Molina par Alphonse Royer, homme de théâtre, traducteur et écrivain du XIXème siècle. Mais nous avons très vite compris que notre travail était limité par l'absence de représentation, c'est à dire de réalisation ou de concrétisation scénique du texte traduit.

D'un constat ensuite. Il suffit en effet de regarder les affiches concernant les oeuvres étrangères en traduction pour s'apercevoir que les termes qualifiant le texte français sont nombreux. On y trouve: "traduction de", "traduit de", "texte français de", "adaptation de", "création de" ou encore "d'après". Tout ceci nous a amenée à nous interroger sur les intentions que recouvraient chacun de ces termes et nous en sommes venue à nous demander s'il existait une spécificité du texte de théâtre et par conséquent une spécificité de la traduction dramatique.

Jean-Pierre Ryngaert, dans son *Introduction à l'analyse du théâtre* apporte une réponse à la première de ces questions:

"La spécificité du texte de théâtre est reconnue mais son approche reste problématique dans la pratique ordinaire, comme s'il fallait absolument bénéficier de la représentation pour que l'objet soit complet et satisfaisant... Nous avons choisi de ne jamais faire appel à des représentations ayant existé, de ne jamais invoquer la scène pour expliquer ou justifier le texte. En revanche, toutes nos analyses des textes sont envisagées comme autant de pistes dont la scène aura à tenir compte ou qu'elle récusera, et sont entièrement tournées vers la pratique scénique à venir.¹"

Partant du constat fait par Umberto Eco que "Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou

¹ RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p.].

de déjà dit resté en blanc, (...que) le texte est une machine présuppositionnelle", il ajoute que "Le texte de théâtre a la réputation d'être une machine encore plus paresseuse que les autres, si l'on peut dire, à cause de sa relation équivoque avec la représentation." C'est ainsi qu'Anne Ubersfeld parle de "texte troué."

S'il y a donc une spécificité de la traduction dramatique c'est parce qu'elle implique une concrétisation à deux niveaux essentiels: celle du texte, qui ne peut se concevoir sans la tension et le mouvement qui la projette vers une seconde, celle du texte "en route" vers une scène, même si cela ressort du domaine de l'hypothétique. A ce propos, Patrice Pavis fait remarquer: " Une traduction qui déciderait qu'elle est faite seulement pour être lue (et non jouée) perdrait du même coup toute spécificité et serait assimilable à une traduction littéraire.¹" Et Georges Mounin de préciser: "Une traduction théâtrale jouable est le produit d'une activité non pas linguistique, mais dramaturgique."

I - Le théâtre: art paradoxal?

Cette nature essentiellement "duelle²" ressort d'ailleurs du discours théâtral lui même.

Jean-Pierre Ryngaert fait remarquer: "Le texte de théâtre a le bizarre statut d'un écrit destiné à être parlé.³"

De plus, qui dit théâtre dit double énonciation, de l'acteur vers l'autre (ou les autres) acteur(s), et de l'auteur vers le public, ce qui implique à la fois une double émission et une double réception.

Peter Brook, quant à lui, explique que " Le théâtre n'est pas un lieu comme les autres. Il est comme une loupe qui grossit l'image, mais aussi comme une lentille d'optique qui la réduit.⁴"

Cette nature "duelle", cette ambiguïté ou ce paradoxe du théâtre apparaît également dans les termes utilisés pour évoquer la représentation:

Répéter, par exemple, et comme le constate Jean-Pierre Ryngaert "ne consiste pas vraiment à <<répéter>>,"

¹ PAVIS PATRICE, *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris, 1990, p. 28

² VRECK Françoise, *La traduction plurielle*, "Traduire la résonance", Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 109.

³ Op. cit. p. 42.

⁴ BROOK Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 133.

c'est à dire à ressasser de manière immuable un projet contenu dans le texte, mais plutôt à chercher, à se livrer à divers modes d'essayage du texte en jeu.¹"

Interpréter signifie à la fois représenter mais implique aussi donner <<son>> interprétation du texte.

Jouer une pièce évoque sa représentation mais on ne peut oublier la dimension ludique de ce verbe. Ainsi, comme le dit si bien Peter Brook à la fin de *L'espace vide*, "Jouer est un jeu".

Assister, c'est bien sûr assister à un spectacle mais cette notion peut s'entendre également dans le sens de l'assistance à quelqu'un dans la mesure où le public est le véritable destinataire de la représentation. Et pour Peter Brook, le théâtre c'est "Rra", c'est à dire Répétition, représentation, assistance, car "Le vide au théâtre permet à l'imagination de remplir les trous...Nous voyons là ce qu'est la participation du public...Elle consiste à entrer en complicité avec la scène."²

II - Traducteur et Metteur en scène: deux démarches identiques?

Pour en revenir au problème qui nous occupe principalement, à savoir, traduction dramatique et réalisation scénique, il nous a semblé intéressant de souligner que l'on parle de <<version scénique>>, de même que traditionnellement on parle encore dans l'Institution de <<version>> pour qualifier la traduction dans un certain sens.

De la même façon, Patrice Pavis explique que "La mise en scène et la représentation théâtrale sont toujours une traduction scénique (grâce à l'acteur et à tous les éléments du spectacle) d'un ensemble culturel autre (un texte, une adaptation, un corps)."³

Ainsi, on parle de version, de traduction, d'adaptation, d'interprétation aussi bien au théâtre qu'en traduction et ceci peut s'expliquer du fait que traduire et mettre en scène un texte dramatique sont deux démarches qui sont le plus souvent complémentaires, bien que parfois redondantes ou contradictoires.

Bien plus encore, cette complémentarité se double en

¹ Op. cit. p. 20.

² BROOK Peter, *Le Diable c'est l'ennui, Propos sur le théâtre*, Actes Sud-Papiers, Cahiers n°4, 1991, p. 40.

³ Op.cit. p. 26.

réalité d' un certain parallélisme qui nous incite à étudier toute traduction dramatique dans la perspective de sa mise en jeu. Pour préciser ce point de vue nous avons fait appel à des réflexions de théoriciens ou de praticiens du théâtre et de la traduction.

Pour Muriel Mayette, qui appartient au Comité de lecture de la Comédie-Française, "une traduction, c'est une question de rencontre¹", et Samy Frey déclare à propos de la pièce d'Harold Pinter *C'était hier*, "Une représentation, c'est la meilleure rencontre possible entre auteur, acteurs, metteur en scène et public."

On parle de fidélité ou de trahison, aussi bien pour une mise en scène que pour une traduction.

De la même façon, traduire et mettre en scène impliquent qu'il faut envisager l'oeuvre dans son intégralité. Sarah Bernhardt a pu dire un jour: "Au théâtre, il ne faut jamais jouer le mot, jamais jouer le vers, jamais jouer la tirade, mais à chaque instant la pièce tout entière" et Laure Bataillon, reprenant à son compte cette phrase, ajoute: "C'est en tout cas ainsi que j'essaie, pour ma part, de traduire."²

Traducteur et metteur en scène font également preuve de recul par rapport à l'oeuvre-source. Laure Bataillon explique encore une fois: "J'ai d'abord appris la distance qu'il faut établir entre le texte et soi, entre le texte de départ et le texte d'arrivée."³ Et Robert Horville remarque que "Le metteur en scène lit le drame comme le virtuose lit les notes. Ainsi, il le digère et lui donne à nouveau naissance."⁴ D'ailleurs, au cours de notre visite au Salon du livre (1992), nous avons été frappée par certaines définitions données par des comédiens de leur loge d'acteurs. Ainsi, pour Ludmilla Mikaël, c'est "Le passage obligé d'un monde à l'autre. Manque d'oxygène, oppression, chute dans le vide avant de renaître"; pour Michel Bouquet, "C'est un sas"; pour Anouk Aimée, c'est "La salle d'attente d'un train que l'on a peur de rater"; pour Jeanne Moreau, "C'est en même temps la salle d'attente et l'aire d'envol vers un autre monde" et pour Edwige Feuillère enfin, "C'est notre aéroport, lieu de départ et

¹ *Comédie-Française, Les Cahiers n°2, Hiver 1991-1992*, p.92.

² *Traduire, écrire, Hommage à Laure Bataillon*, Editions Arcane 17, Saint-Nazaire, 1991, p. 18.

³ Op. cit. p. 10

⁴ Acta Universitatis Wrattislaviensis n°895, *Le texte dramatique, la lecture et la scène*, 1984, "Le texte dramatique et les modes de lecture", p.27.

d'arrivée, soumis aux incertitudes mais parfois au bonheur total."

Traduire et mettre en scène c'est aussi se résoudre à faire un certain nombre de choix. Jean-Pierre Ryngaert explique en effet qu'"Aucune mise en scène, aussi réussie soit-elle, n'épuise le texte et il n'est pas rare de rencontrer des acteurs qui préfèrent les répétitions à la représentation, comme si cette dernière s'accompagnait de la perte de toute une gamme de possibles. Un metteur en scène abandonne des directions autant qu'il en choisit.¹"

Aussi bien dans une mise en scène que dans une traduction il s'agit de rendre le texte vivant. Laure Bataillon explique que "Bien traduire, c'est inventer le texte qu'aurait écrit l'auteur si sa langue maternelle avait été le français.²" Et elle ajoute: "Comme l'interprète musical, le traducteur joue le texte initial avec ses tripes, son coeur ou sa cervelle³...Giono a dit: <<Je décris le monde tel qu'il est quand je m'y ajoute>>. Je risque: Je traduis Cortázar tel qu'il est quand je m'y ajoute. Est-ce imprudent? Imprudent?...Mais n'est-ce pas ce que fait tout interprète, comédien, musicien?...si un deuxième souffle ne se mêle pas au premier, le texte second est-il encore vivant?⁴"

Ginette Herry, traductrice de Goldoni et professeur à l'école du Théâtre National de Strasbourg, explique également qu'il s'agit pour elle de "travailler dans le français la présence de l'ailleurs.⁵" Antoine Vitez disait qu'il fallait cultiver l'"étrangeté" et Patrice Pavis ajoute: "L'interculturalisme refuse de réduire les écarts entre les cultures et cultive les particularismes culturels.⁶"

En matière de traduction aussi bien que de mise en scène, le destinataire auquel on s'adresse est aussi un élément primordial. Comme le dit Patrice Pavis "La traduction est ce texte introuvable qui veut rendre compte du texte-source, tout en sachant qu'elle n'a de sens, de valeur et d'existence qu'en fonction d'un public-cible.⁷" Et Peter Brook constate: "Ceci est plus qu'un truisme: au théâtre, c'est le public qui est le terme des étapes de la

¹ Op. cit. p. 20.

² Op. cit. p. 25.

³ Op. cit. p. 56.

⁴ Op. cit. p. 65.

⁵ *Comédie-Française*, op. cit. p. 46.

⁶ Op. cit. p. 227.

⁷ Op. cit. p. 164.

création.¹"

Cette constatation en entraîne une autre à savoir que traduction et mise en scène ne peuvent qu'être ancrées dans l'espace et dans le temps et nécessitent donc toujours de nouvelles actualisations, de nouvelles reprises.. Raymonde Temkine explique qu'"il est dans la nature de la représentation théâtrale d'être éphémère²" et elle poursuit en disant: "Une traduction vieillit mal, il faudrait tous les dix ans la reprendre, la langue a évolué, nous nous sommes adaptés à d'autres modes d'appréhension du spectacle.³" Antoine Vitez remarquait lui aussi: "Il faut rejouer, toujours tout rejouer, reprendre et tout retraduire.⁴"

Nous concluons avec Jacques Lassalle pour qui "Le destin de la traduction rejoint celui de la mise en scène. Toutes deux sont datées, contingentes, à court terme jetables. A chaque époque, sa re-présentation, sa traduction.⁵" Nous pourrions ajouter avec Jean-René Ladmiral sa "re-production" et non sa "reproduction", sa re-création pour s'adonner au plaisir du jeu, à la récréation!

III - Pourquoi *La Vida es sueño* ?

Mais c'est en réalité à partir d'un exemple précis que toutes ces remarques nous ont été inspirées. Il s'agit de *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca. Nous avons, en effet, la chance, en ce moment, de pouvoir assister dans deux théâtres parisiens à la représentation de cette oeuvre à partir de deux traductions différentes.

C'est d'ailleurs l'une des oeuvres du Siècle d'Or espagnol qui a été le plus souvent reprise, en France, au XXème siècle.

Les raisons en sont peut-être sa non-inscription réelle dans le temps et dans l'espace. Il s'agit d'une Pologne plus ou moins mythique, à une époque relativement indéterminée. De là provient sûrement en grande partie la valeur d'éternité, d'universalité, voire même de mythe inhérente à cette pièce de Calderón, qui permet sans cesse

¹ *L'espace vide*, op. cit. p. 167.

² TEMKINE Raymonde, *Le théâtre au présent*, Bouffonneries Contrastes, Paris, 1987, p. 5.

³ Op. cit. p. 194.

⁴ *Théâtre/Public* n°44, mars-avril 1982, p. 7.

⁵ *Comédie-Française*, op. cit., p. 87.

de nouvelles représentations ou interprétations possibles.

Notre propos n'est pas d'étudier ici l'oeuvre elle-même; nous noterons toutefois, sans vouloir parler à nouveau de "nature duelle" qu'elle repose pourtant sur une double intrigue (celle de Segismundo et celle de Rosaura), un double lieu (la montagne et le palais), et que le thème de cette pièce qui est lui aussi universel et éternel, Calderón a su magistralement le résumer dans son titre: *La Vida es sueño*, thème qui nous ramène d'ailleurs, et s'il en était besoin, au théâtre, car le théâtre n'est-il pas le lieu même de l'illusion?

A ce propos, Bernard-Marie Koltès a pu dire: "J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie.¹"

IV - Une étude en diachronie.

Etudier toutes les traductions et toutes les mises en scène de *La Vida es sueño* est un travail d'une ampleur considérable.

C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons que proposer de faire le point sur l'état de nos recherches à partir de quelques exemples qui nous semblent toutefois montrer les différentes approches possibles d'un texte de théâtre, en privilégiant, chaque fois que nous le pourrons et pour les raisons que nous avons exposées auparavant, une étude parallèle et du texte et de la mise en scène.

Nous commencerons par évoquer les traductions les plus anciennes dans le temps, à savoir celles du XIX^{ème} siècle.

Tout d'abord, celle parue dans la collection des *Chefs d'oeuvre des théâtres étrangers*, chez Ladvocat, libraire-éditeur (1822-1823), puis celle de Damas-Hinard (1841-1843), et enfin celle de A. De Latour (1871-1873).

Nous n'avons pas encore eu le temps matériel de nous pencher sur ces différentes traductions. Toutefois, Anne-Françoise Benhamou fait remarquer à propos de l'une d'entre elles: " Destinés aux bibliothèques et aux cabinets de lecture, les *Chefs d'oeuvre des théâtres étrangers* de la librairie Ladvocat y restèrent. S'il est vrai que c'est au

¹ KOLTÈS Bernard-Marie, *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 119.

cours du XIXème siècle qu'on commence à jouer, en traduction le répertoire étranger, ces tentatives sont encore timides, et la plupart du temps vouées à l'échec. Jusqu'aux années 1880, la traduction théâtrale est avant tout une affaire littéraire; son enjeu est la diffusion par la lecture. Les metteurs en scène qui apparaissent en cette fin de siècle s'intéresseront bientôt de près aux oeuvres étrangères, mais en commençant par les auteurs contemporains. Quant aux classiques, ils tombent alors, pour le meilleur et pour le pire, dans les mains d'une nouvelle espèce de traducteurs: les érudits et les professeurs...Les effets pervers de cette appropriation énergique des classiques étrangers par l'Université ne se font pas attendre. Deux clans s'affrontent désormais, et leur guerre durera plus d'un demi-siècle. D'un côté les détenteurs du savoir, partisans de la rigueur érudite; de l'autre, se revendiquant d'un autre savoir -celui des planches- les adaptateurs ou traducteurs élus par les metteurs en scène.¹"

En réalité, il faudra attendre 1922 et Alexandre Arnoux pour que *La Vida es sueño* soit retraduite ou plus exactement adaptée et cette fois-ci dans la perspective de la scène. Dans son introduction, Alexandre Arnoux explique: "J'ai eu la bonne fortune de ne pas considérer notre auteur d'un angle uniquement théorique, critique et littéraire, de l'embrasser corps à corps non seulement dans la bataille livresque de la traduction, mais encore sur les planches, pendant les répétitions et face au spectateur."²"

Il poursuit en disant: "J'ai eu trois fois affaire à Calderón (Alexandre Arnoux a en effet également traduit *El Médico de su honra* et *El Alcalde de Zalamea*)..je veux dire que, trois fois, possédé par lui, envoûté, provoqué, j'ai accepté le combat et je me suis jeté corps et âme dans l'entreprise de fondre un de ses ouvrages au feu de la méditation et de le verser tout chaud au moule du langage français. Mon dessein dépassait la littérature; j'espérais donner aux gens d'aujourd'hui plus qu'une traduction littéraire et fidèle, j'avais l'audace de vouloir pousser mon idole, ma victime si vous préférez, au lieu même qui

¹ *Comédie-Française*, op. cit. pp. 39-40.

² ARNOUX Alexandre, *Trois comédies de Calderón de la Barca: La Vie est un songe, le Médecin de son honneur, l'Alcalde de Zalamea*, Adaptation et introduction, Grasset, Paris, 1955, pp. 27-112: *La Vie est un songe*.

constitue son habitat naturel, au théâtre.¹"

Et la première remarque que l'on peut faire à propos de cette adaptation d'Alexandre Arnoux, c'est qu'elle est l'oeuvre d'un homme passionné dont la préoccupation essentielle est plus de "passer la rampe" que de "coller au texte". Il s'en explique en disant: "Le traducteur a pour devoir le scrupule et la soumission; l'adaptateur lyrique ou scénique, la résistance et l'enivrement. Possédé, il se libère."²

Alexandre Arnoux choisit ainsi une prose rythmée plutôt que d'essayer de retraduire le vers.

Dans sa tâche de traducteur, Alexandre Arnoux fut aidé par sa femme à qui il rend un fort bel hommage à la fin de son introduction: " Je songe à celle qui fut la compagne de ma vie, dont l'espagnol était, ou presque, la langue maternelle, et qui eut une si grande part, quoiqu'elle ait refusé de les signer, à ces traductions que nous avons voulues libres et exactes, plus rythmiques que littérales. A quoi bon signer à deux? Nous ne faisons qu'un."³

Cette traduction, commandée par Charles Dullin, fit autorité en France pendant de longues années.

Elle donna lieu à une première représentation, le 20 juin 1922 par la troupe de l'Atelier, au Théâtre du Vieux-Colombier. Antonin Artaud, qui avait également dessiné les costumes y tenait le rôle de Basile et Charles Dullin, celui de Sigismond.

Puis il y eut une reprise au théâtre de Montmartre qui devait bientôt devenir le théâtre de l'Atelier.

Vingt ans plus tard, c'est encore le texte d'Alexandre Arnoux qui sera à l'honneur, le 18 mai 1944, plus précisément, au théâtre de la Cité (Sarah Bernhardt). Lucien Arnaud reprend le rôle de Clarín, comme à la création. Charles Dullin y joue le rôle du vieux roi Basile.

Au cours des années suivantes, plusieurs autres représentations auront lieu. Elles utiliseront, elles-aussi, cette même traduction jusqu'en 1964, où, comme le signale Noëlle Guibert, l'adaptation d'Alexandre Arnoux est ressentie comme "trop majestueuse et marquée d'une préciosité qui avait ravi les spectateurs de Dullin"⁴.

1 Op. cit. p.10.

2 Op. cit. p.11.

3 Op. cit. p.26.

4 *Comédie-Française* n°115, 10 janvier-10 février 1983, p.16.

Ce n'est qu'au cours de la saison 82-83 que Calderón fera son entrée avec *La Vida es sueño* à la Comédie-Française. Jorge Lavelli, qui est Argentin d'origine, (et nous aurons l'occasion de remarquer que la plupart des metteurs en scène qui ont "monté" *La Vie est un songe* sont "hispano-parlants), commande à Céline Zins une nouvelle traduction de l'oeuvre de Calderón. Elle nous présente son travail de la façon suivante: " Ce texte est à lire comme un essai de *transcription* (plus que de traduction) *poétique et théâtrale* de l'oeuvre de Calderón. S'il n'en suit pas le mot à mot, il s'est néanmoins attaché à restituer l'essentiel: écriture rythmée, jeux de sonorités, alternance de style direct et d'envolées lyriques, métaphores baroques. Tout en gardant à l'esprit qu'il s'agissait d'une pièce devant être jouée par des acteurs.¹" Et elle ajoute: "C'est à partir de ce texte que fut établie la version (écourtée) destinée à la mise en scène de Jorge Lavelli pour la Comédie-Française."

A ce propos, Raymonde Temkine constate: " Même un metteur en scène chevronné comme Lavelli s'est exposé les premiers jours à provoquer l'ennui, pour avoir trop étiré la pièce, une pièce aussi justement renommée que *La Vie est un songe*. Elle ne m'a pas ennuyée, moi, une semaine après les papiers accablants: le spectacle durait un bon quart d'heure en moins. On n'avait rien coupé, mais tout avait été resserré et le rythme trouvé. Ce n'était plus le même spectacle.²"

Il est vrai que les critiques furent très partagées. Nous n'avons pas pu, malheureusement, assister à ce spectacle, mais la Comédie-Française est l'un des rares théâtres à posséder des archives extraordinaires sur toutes les représentations qui y sont données.

C'est ainsi que nous avons pu avoir accès au relevé de mise en scène (cela nous a permis de commencer à nous interroger sur les "coupures" effectuées sur le texte de Céline Zins), aux photos du spectacle et aux articles de presse qui lui sont consacrés.

La pièce fut jouée du mardi 12 octobre 1982 au lundi 31 janvier 1983. Au total, 48 représentations, en matinée et en soirée.

La durée initiale du spectacle selon le relevé de mise en scène effectué par Claudie Mathis était de 2h42

¹ CALDERON DE LA BARCA, *La Vie est un songe*, texte français de Céline Zins, Gallimard, Paris, 1982.

² Op. cit. p. 256.

(précisément), avec un entracte à la fin de la deuxième journée.

Tout le monde s'accorde à souligner la beauté des costumes "saveur du temps", celle des décors. Raymonde Temkine déclare à leur sujet: "On ne peut mieux aider aux glissements du rêve à la réalité, de la sujétion au pouvoir, que par le contraste des deux décors, dont même celui qui se veut sinistre est très beau. Une immense porte à claire-voie domine une volée de marches; de chaque côté, des niches sombres. De l'une émerge Sigismond, chargé de chaînes...Le second décor est un merveilleux palais de laque noire et de miroirs où la réalité même se fait songe et dont les perspectives multiples sont complices des doutes et entretiennent l'équivoque des situations.¹"

Pour les personnages principaux, la distribution était la suivante: François Chaumette jouait Clothalde, Michel Duchaussoy, Clairon, Ludmila Mikaël, Rosaure, Jean-Luc Boutté, Sigismond Roland Bertin, Basile, Béatrice Agenin, Etoile, et François Beaulieu, Astolphe. A cela, il fallait ajouter de nombreux figurants (soldats, en particulier) et musiciens.

L'impression qui se dégage des documents que nous avons pu consulter, pourrait se résumer ainsi: fidélité (parfois poussée à l'extrême, car on a pu reprocher à Jorge Lavelli de "vouloir tout dire") et grand spectacle.

Quatre ans plus tard, saison 86-87, c'est au tour de Raoul Ruiz, un autre latino-américain, Chilien cette fois, d'entreprendre la mise en scène de *La Vie est un songe*.

Cependant, ici, le texte-source n'est plus la "comedia" mais l'"auto sacramental".

Raoul Ruiz explique à ce propos: "C'est de l'«auto sacramental» que je suis parti en greffant dessus la pièce de Calderón. La forme allégorique m'intéressait plus que tout.²"

Il est avant tout cinéaste et comme le remarque Jean-Louis Pinte, c'est "ce qui a poussé, une fois de plus, Raoul Ruiz à faire de *La Vie est un songe* un miroir cinématographique: non pas une pièce filmée, mais une création simultanée, oeuvre complémentaire. Une expérience unique. Le théâtre et son double, le tournage tenant lieu de répétition théâtrale et d'élaboration de la

¹ Op. cit. p. 256.

² *Théâtre-acteurs*, numéro double 38-39, juillet-août 1986, p.13.

mise en scène.¹"

Raoul Ruiz considère: "*La Vie est un songe*, c'est l'aboutissement de mon travail, plus qu'un point de départ. Une réflexion sur les rapports qui existent entre cinéma et théâtre, réalité et apparence. Le théâtre, c'est prétendre que tout est apparence. La présence du réel est ailleurs.²"

Il signe le texte français avec Jean-Louis Schefer. Les comédiens: Jean-Pierre Agazar, Laurence Cortadelas, Jean-Bernard Guillard, Alain Halle-Halle, Jean-François Lapalus, Roch Lebovici, Alain Rimoux, Bénédicte Sire, Sylvain Thirolle.

Cinq représentations ont lieu au Théâtre de la Ville du 26 au 3 novembre 1986. Le film, *La Vie est un songe-Mémoire des apparences*, est projeté en avant-première du 27 au 29 novembre.

Ici, plus que de traduction ou d'adaptation, il s'agit véritablement de création, mais les éléments nous manquent pour pouvoir l'analyser davantage.

Nous arrivons à la saison 91-92, celle de la reprise de *La Vie est un songe* par la Troupe de l'Épée de bois, à la Cartoucherie de Vincennes.

C'est ce spectacle qui, en réalité, nous a donné l'envie de réfléchir sur la traduction et la représentation de cette oeuvre de Calderón, à tel point que nous n'avons pas hésité à y retourner plusieurs fois.

Au départ, c'était comme un défi qui est devenu réalité: jouer la pièce en alternance en français et en espagnol avec les mêmes acteurs.

Mais ce défi n'a rien d'étonnant car la Troupe de l'Épée de bois, c'est un tout. Antonio Díaz Florián, un autre latino-américain, non plus Chilien mais Péruvien, en est le metteur en scène. Mais chacun participe à toutes les tâches, y compris à la restauration de ce qui est en train de devenir un lieu magnifique. Un jour Clarín nous a confiée: "Ici on fait tout. C'est comme dans une maison, sinon on ne se sent pas bien."

Les représentations ont commencé en français. Le texte choisi est celui de Bernard Sesé. A propos de ce choix, d'ailleurs, nous nous sommes amusée un jour à proposer à nos élèves (qui sont allés voir ce spectacle) plusieurs traductions d'un même extrait de *La Vie est un songe* (la fin de la deuxième journée). Tous sont tombés d'accord

¹ *Théâtre-acteurs*, op. cit. p.13.

² *Théâtre-acteurs*, op. cit. p.13.

pour reconnaître que c'était le texte qui, je les cite, "coulait" le mieux.

Mais c'est également en allant au Théâtre de l'Epée de bois que nous avons compris que le texte n'était qu'un maillon (ô combien important, cependant) de la chaîne interprétative.

Dès l'arrivée, les acteurs sont là pour accueillir le public dans un lieu intime, mi-bar, mi-librairie; ils sont maquillés, et on pourrait croire qu'ils portent des masques; ils sont déjà en costumes, costumes qu'ils ont la plupart du temps proposés et confectionnés.

Le spectacle va commencer: Clarín qui joue un rôle fondamental au cours de toute la représentation entraîne à sa suite les participants; la salle réservée au jeu offre au regard un décor particulièrement dépouillé, un "espace vide" pourrions-nous dire qui va permettre à chacun de donner libre cours à son imagination, à sa réception et par conséquent à son interprétation du spectacle. Cela ressemble un peu à un décor de théâtre Nô: un simple carré, des fossés tout autour, et des passerelles qui font le lien avec les spectateurs. Ce lieu unique c'est à la fois la tour dans laquelle est enfermé Segismundo et le palais; il évoque l'éternité spatiale et temporelle qui se trouve chez Calderón; c'est le jeu de lumières qui nous fera passer de l'enfermement à la liberté, du songe à la réalité et réciproquement; le dramaturge espagnol dit "músicos", mais ici il y a une seule musicienne; c'est aussi le compositeur; elle rythme le spectacle de sa présence permanente, de ses coups de gong; elle a créé certains des instruments qu'elle utilise; les autres sont le plus souvent orientaux et aident au dépaysement.

Une autre chose essentielle: la présence du livre "sacré" que Clarín ouvre au début du spectacle; Clarín c'est un peu un "découvreur"; il lit les indications scéniques; ainsi rien du texte-source n'est perdu; c'est comme un "messenger-agissant". Ce livre est refermé à la fin du spectacle. Segismundo dit: "Fin - Calderón" et il l'embrasse comme le prêtre embrasse l'Evangile après sa lecture. D'ailleurs, Clarín nous a confié: "Tant que nous jouerons *La Vida es sueño*, notre seule référence ce sera Calderón, notre Dieu pourrions-nous dire. Le livre devient chair, les mots prennent corps."

Il n'y a pas d'entracte ce qui donne au spectacle une autre unité sur le plan temporel qui correspond au choix du lieu unique sur le plan spatial.

Et pour en revenir au personnage de Clarín, il meurt

dans l'oeuvre originale, mais ici il ne peut pas mourir tant que tout n'est pas dit, et rien ne sera jamais complètement dit puisque la double fin qu'a choisie Antonio Díaz Florián nous replonge dans la problématique même de la pièce: où est le rêve, où est la réalité?

A la fin du spectacle, les comédiens raccompagnent les spectateurs; ils sont à leur disposition pour parler de leur "travail". Des lettres sont proposées pour faire part des impressions, lettres dont certains extraits serviront à faire connaître le spectacle.

Car la troupe du Théâtre de l'Epée de bois c'est aussi peu de publicité; de l'avis commun de tous ses membres le bouche à oreille est le plus important, mais pour mieux les faire connaître il y a malgré tout *La Gazette*, qui informe, explique et fait partager leurs projets .

Après quelques semaines, la pièce est représentée en alternance en français et en espagnol. Alors, elle prend une dimension nouvelle. Les acteurs "jouent" sur les deux langues comme si maintenant le texte d'origine était la référence obligée, incontournable. On a vraiment l'impression que le texte colle à la peau des acteurs. C'est un très bel hommage rendu à Calderón.

Intimité, chaleur humaine, dépouillement et pourtant une force irrésistible que la traduction fidèlement poétique de Bernard Sesé contribue à mieux faire partager et qui n'est pas sans évoquer l'affiche choisie pour ce spectacle: *Le Colosse* de Goya.

Il ne nous reste plus qu'à présenter les différents acteurs de cette prestation: Smaël Benabdelouab, Basilio, Josefina Cantón, Estrella, Antonio Díaz Florián, l'adaptateur-metteur en scène et Segismundo, Hazem Elawadly, le Seigneur, Bertrand Gonnord, Clotaldo, Libardo Ceballos, Astolfo, Lucero Roca, Rosaura, Les soldats: Clarín, Pascal Guarise, Philippe Bourgin, "Pinzón", Yvon Jacquet, "Aguirre", Gérald Niel, "Flamán", Christophe Rannou, "Pizarro", la musicienne, Christine Kotschi, sans oublier Evelyne Rivaud l'attachée de presse.

Cependant le parcours de *La Vida es sueño* ne s'arrête pas là. Le Théâtre de l'Europe nous propose un nouveau spectacle dans une mise en scène de José Luis Gómez (il est Espagnol) qui reprend la traduction de Céline Zins, et l'affiche qui le présente nous invite à les suivre dans cette chevauchée...fantastique.

Pour conclure, nous dirons simplement que *La Vie*

est un songe, c'est peut-être le rêve de tout traducteur ou de tout metteur en scène...car comme le dit Bernard Sobel à propos de *Vie et mort du roi Jean*: "Il n'y a pas d'instrument plus performant, aujourd'hui encore, que le théâtre pour faire comprendre qu'on ne saura jamais ce qu'*est* la vie, qu'on ne pourra que savoir ce que nous *croyons* être la vie.¹"

M.T Coudert - 8 avril 1992.

¹ *Le Monde*, jeudi 23 janvier 1992.

BIBLIOGRAPHIE

I - Ouvrages généraux sur la traduction

Actes des Assises de la traduction littéraire, Atlas, Actes Sud:

Arles 1986: "Le travail du traducteur: Territoires, frontières et passages", "Modes de pensée, modes d'expression: De l'arabe au français, du français à l'arabe", "Les *exercices de style* de Raymond Queneau", Ateliers: "Humour et traduction - les jeux du langage", "La traduction littéraire: Qui juge?".

Arles 1987: "Le texte traduit, une écriture seconde", "L'espagnol, une langue sur deux continents", Ateliers: "La retraduction", "Les infidélités de *L'Amant*", "L'informatique: un nouvel outil pour les traducteurs littéraires".

Arles 1988: "Traduire Freud: la langue, le style, la pensée", "La traduction littéraire et les sciences humaines".

Arles 1989: "Traduire le théâtre": "Traduire, adapter, écrire", "Molière et ses traducteurs étrangers", "Texte et théâtralité", "Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale".

Arles 1990: "Traduire la poésie".

Actes du XXIIIème congrès de la Société des Hispanistes français (Caen, 13-15 mars 1987) publiés sous la direction de J. Canavaggio et B. Darbord. Centre de recherches en langues, littératures et civilisations du monde ibérique et de l'Italie, 1989.

Cent ans de théorie française de la traduction, de Batteux à Littré (1748-1847), Presses Universitaires de Lille, 1990.

La traduction plurielle, Textes réunis et présentés par Michel Ballard, Presses Universitaires de Lille, 1990.

Traduire, écrire, Hommage à Laure Bataillon, Editions Arcane 17, Saint-Nazaire, 1991.

VAN HOOFF Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Duculot, Paris - Louvain-la-Neuve, 1991.

II - La pratique du traducteur.

BAUDELAIRE Charles, *Oeuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1975. "Avis du traducteur", pp 347-348.

RACINE Jean, *Oeuvres complètes II*, Prose, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960. "Lettre de Racine à Despreaux en lui envoyant le *Banquet* de Platon", pp 880-881.

III - Traduction et représentation

BROOK Peter, *Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*. Mise en texte Jean-Gabriel Carasso en collaboration avec Jean-Claude Lallias, Actes Sud, 1991.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991. "La traduction", J-M Deprats, p. 836.

PAVIS Patrice,

Dictionnaire du théâtre, Messidor, Paris, 1987. "Traduction théâtrale", pp 419-422.

Le théâtre au croisement des cultures, José Corti, Paris, 1990. "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", pp 135-170.

SHAKESPEARE William, *Timon d'Athènes*, Adaptation française de Jean-Claude Carrière pour une mise en scène de Peter Brook, Centre international de créations théâtrales, Paris, 1974. "Introduction du traducteur", pp 8-10.

VITEZ Antoine, *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris, 1991. "Postface: de la traduction généralisée", Danièle Sallenave et Georges Banu.

VITEZ Antoine et COPFERMANN, *De Chaillot à Chaillot*, Hachette, L'Echappée belle, Paris, 1981.

IV - Revues théâtrales.

Acteurs n°1, janvier 1982. "Traduire et mettre en scène", Danièle Sallenave.

Alternatives théâtrales n°24, 1985. "Chercher le coeur profond", Jean-Claude Carrière, pp13-16.

Comédie-Française Les Cahiers n°2 Hiver 1991-1992 "Traduire le théâtre" pp 34-94.

Europe n°726, octobre 1989, "Le théâtre ailleurs autrement".

Les voies de la création théâtrale XIII, 1985,

"Mesure pour mesure: les options de la traduction" par Martine Millon, pp113-118.

"De la traduction au jeu", par Christine Hamon, pp 259-271.

Théâtre/Public, n°44, revue bimestrielle publiée par le théâtre de Genevilliers, mars-avril 1982. "Traduire".

V - Le théâtre du Siècle d'Or espagnol et ses traducteurs.

HORN_MONVAL, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVème s. à nos jours*. "Théâtre espagnol", Tome IV, CNRS, Paris 1961.

CALDERON DE LA BARCA Pedro,

Chefs d'oeuvre des théâtres étrangers, Ladvocat, Paris, 1822.

Traduction nouvelle de M. Damas-Hinard, Charpentier, Paris, 1891.

Trois comédies: La vie est un songe, Le médecin de son honneur, l'Alcalde de Zalamea, Adaptation et introduction de Alexandre Arnoux de l'Académie Goncourt, Grasset, Paris, 1955. pp 27-112 *La vie est un songe*.

La vie est un songe, Introduction et traduction de Bernard Sesé, Aubier-Flammarion, Paris, 1976.

Le Grand théâtre du monde, traduit et annoté par Mathilde Pomès, Librairie Klincksieck, Paris.

La vie est un songe, texte français de Céline Zins, Gallimard, Paris, 1982.

TIRSO DE MOLINA,

Les trois maris mystifiés (Los tres maridos burlados); introduction, traduction et notes par A. Nougué, Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1966.

Le Timide au palais (El Vergonzoso en palacio). Répertoire pour un théâtre populaire n°20. Comédie en 3 actes, traduction et adaptation de Georges Brousse (représentée pour la première fois en France au Festival de Montauban de 1959). L'Arche, Paris, 1959.

Le Timide à la cour (El Vergonzoso en palacio). Edition critique et traduction par Françoise et Roland Labarre, Editions Aubier Montaigne, Paris, 1983.

La Jalouse d'elle même (La Celosa de sí misma). Edition, introduction, traduction et notes par Serge Maurel, professeur à l'Université de Poitiers. Artes gráficas, Braga, 1981.

L'Abuseur de Séville (El Burlador de Sevilla). Introduction, traduction et notes par Pierre Guénoun. Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1962.

Don Juan d'origine, Tirso-Doutreligne-Paliès, Avant-Scène, n°899/900, 1er décembre-15 décembre 1991. "Traduction - Captation - Adaptation", pp 106-107.

RAFAEL MONTESINOS, POÈTE DE LA TRANSPARENCE

“Lejana y triste Andalucía”

(“Diosa lejana”, *De la niebla y sus nombres*)

Ma première rencontre avec l'œuvre de Rafael Montesinos remonte à 1953, année où j'acquis l'*Antología de "Adonais"* préfacée par Vicente Aleixandre. Ce petit livre fêtait le succès de la collection poétique lancée en 1943 par José Luis Cano; il en constituait le numéro double 100-101. Dans son texte introductif, Vicente Aleixandre caractérisait la poésie d'après-guerre par la volonté de communiquer avec le plus grand nombre possible de lecteurs. Le souci nouveau était moins d'inventer une nouvelle beauté que de toucher les cœurs au moyen d'un langage simple.

Rafael Montesinos, l'un des cinquante neuf poètes de l'anthologie, donnait d'excellents exemples de cette poésie claire avec deux poèmes extraits du recueil *Las incredulidades* (1948) : “Poeta” et “Canción de mis veinteseis años”. La permanence d'une blessure amoureuse et la difficile adaptation à une époque moralement incertaine était le thème de ces deux œuvres d'aspect sobre et familier : quatre quatrains d'heptasyllabes asonancés e-o d'une part, un ensemble d'octosyllabes rythmés par l'assonance aigüe é. “Poeta”, dédié à Salvador Pérez Valiente, commençait par ce quatrain :

“Dolor de haber tenido
el corazón entero,
de crecer para un mundo
y encontrarlo mal hecho.”

Une vingtaine d'années plus tard, l'intérêt que nous portions tous deux à la personnalité et à l'art de Gustavo Adolfo Bécquer nous rapprochèrent. L'anthologie d'"Adonais" n'était plus pour moi qu'un lointain souvenir lorsque je lus dans le numéro d'*Insula* de décembre 1970, pour la célébration de l'exact centenaire de la mort de Bécquer, l'article “Adiós a Elisa Guillén” dans lequel Rafael Montesinos faisait l'historique de ses relations avec Fernando Iglesias Figueroa et démontrait, textes comparés à l'appui, que divers poèmes et récits attribués à Bécquer par cet homme de lettres à partir de 1923 étaient le produit de l'imagination, de la sensibilité et de l'érudition becquérienne du découvreur. Bien que, depuis l'adolescence, Rafael Montesinos, né dans la capitale andalouse en 1920, vouât une sorte de culte à la mémoire de Bécquer et aux lieux parcourus par le poète à Séville, il ne tint par rigueur à Iglesias Figueroa de ses supercheries et de son opiniâtreté à les nier. Il se borna à débarrasser les œuvres de Bécquer des textes parasites inspirés des *Rimas* ou des légendes; hélas, beaucoup de commentateurs prennent encore en compte aujourd'hui les ajouts dus à l'habileté d'Iglesias Figueroa, suivant en cela l'exemple du poète Gabriel Celaya dont le *Bécquer* des éditions Júcar (1972, 1985) a été très lu.

Par la suite, Rafael Montesinos publia les livres les plus somptueux qui existent sur Gustavo Adolfo Bécquer, c'est à dire *Bécquer. Biografía e imagen* (Editions R.M., Barcelone, 1977) et le *Libro de los gorriones* de “Ediciones 2000” (Madrid 1984) qui contient le prologue, riche d'informations nouvelles, intitulé “La semana pasada murió Bécquer”. Ces ouvrages, surtout le premier, doivent beaucoup à la passion, qui fut elle aussi précoce, de Rafael Montesinos pour la photographie.

En 1990, je fis la connaissance de Rafael à Tarazona puis le retrouvai à Madrid. Je le sentis à l'aise mais vigilant dans le monde, souvent marginal par rapport à la création artistique, des universitaires, des historiens, des critiques et des journalistes. Sa liaison avec Bécquer venait des profondeurs : de la musique du cœur, des illusions de jeunesse nourries dans les mêmes lieux, des sentiments éprouvés en effectuant les mêmes parcours dans les rues de Séville. Aidé par lui malgré sa répugnance à s'exposer, je découvris ce que je crois être une des poésies les plus limpides et ouvertes du siècle en castillan. Cette limpidité n'exclut cependant pas le mystère. On peut dire de Rafael Montesinos ce qu'il a dit de Bécquer, exprimant peut-être l'essentiel de l'âme andalouse :

“que lo tuyo era sólo la neblina
impenetrablemente hermosa y triste”
 (“El huésped de las nieblas”, *De la niebla y sus nombres*, 1985)

Il est à peine possible de retracer l'histoire de cette œuvre poétique. Dès la sortie de l'adolescence, le poète est possédé par le chagrin de l'amour enfui ou impossible, par le sentiment de la fugacité de son être et de tout le vivant, par la nostalgie de l'Andalousie quittée à vingt ans. Le prestige littéraire de Madrid avait fasciné Bécquer à dix-huit ans; Rafael Montesinos ne fit, quant à lui, que suivre un père aimé et respecté qui subissait depuis longtemps l'attrait de la capitale, dans laquelle il transféra son foyer peu après la guerre civile. Une double rupture - l'une avec l'innocence de l'enfance, l'autre avec toute l'atmosphère du pays natal - imprègne les chants spontanés, nécessaires, sauveurs peut-être, composant les recueils qui se sont succédés entre 1946 et 1985 : *Canciones perversas para una niña tonta* et *El libro de las cosas perdidas* (1946), *Las incredulidades* (Adonais, 1948), *Cuaderno de las últimas nostalgias* (1954), *Pais de la esperanza* (1955), *El tiempo en nuestros brazos* (1957), *La verdad y otras dudas* (1967, avec une anthologie), *Ultimo cuerpo de campanas* (1980), *De la niebla y sus nombres* (1985). Dans cette suite, *Pais de la esperanza* exprime, me semble-t-il, une sorte de résurrection née de la rencontre avec celle qui n'a cessé depuis lors, de partager les rêves, les mélancolies et les angoisses du poète, Marisa. A mes yeux, *Pais de la esperanza* occupe dans l'œuvre de Montesinos une place comparable à celle de *La bonne chanson* dans l'œuvre de Verlaine mais, si la lumière projetée put faiblir dans les moments de grande mélancolie, elle ne s'éteignit jamais, chance que n'eut pas le poète parisien.

El tiempo en nuestros brazos, dont le titre fait clairement allusion à la joie que procure toute première naissance, relève du courant, trop négligé par les historiens, de la poésie familiale qui fut si cultivée, et avec bonheur, dans l'Espagne bourgeoise du XIX^e siècle; elle atteint un sommet dans l'œuvre de Montesinos car l'enfant y devient le centre d'une réflexion sur l'actuelle condition humaine et son avenir, vus à travers l'expérience du poète.

Un petit livre de souvenirs, en prose, est inséparable de cet ensemble lyrique qu'il aide à bien comprendre; il s'agit de *Los años irreparables, prosas en memoria de la niñez* (le titre est emprunté à un vers de Jorge Guillén dont Montesinos fut l'ami et dont il administre les archives), publié, légèrement expurgé en 1952 et réédité dans le texte complet en 1981 par l'université de Séville.

L'œuvre lyrique de Montesinos unit le classicisme de la tradition académique sévillane - peut-être transmis par le collège de la Compagnie de Jésus dans lequel se forma le jeune homme - et la liberté du chant populaire qui, grâce notamment à Antonio Machado Alvarez, père d'Antonio et Manuel Machado, acquit de bonne heure ses lettres de noblesse à Séville. Manuel Machado fut l'un des premiers à saluer la vocation poétique de

Montesinos dans *Cadencias de cadencias* (1943). Voisinent donc dans les recueil de poèmes de ce dernier

- d'une part : au tout premier plan, le sonnet, puis les *décimas*, les compositions à base d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes (les plus becquériennes en la forme sans doute), les *serventesinos alejandrinos*, etc,

- d'autre part : la *soleá*, pour laquelle le poète a une préférence marquée, la *copla* et ses agencements, les *letrillas*, les *romancillos* (vers de 5, 6 et 7 syllabes assonancés au vers pairs), les *silvas romanceadas*, etc.

La rime consonante et la rime assonante sont employées avec une égale maîtrise. Dans les recueils des années 1980, les rythmes et les rimes deviennent plus libres, le vers blanc apparaît, sans que le charme musical de la langue soit affecté par ces commodités.

La nostalgie de l'enfance, le sens de la fugacité des passions et réalisations humaines, la douleur éprouvée au spectacle de la vie d'autrefois en train de s'effacer des mémoires (thèmes de l'oubli et du brouillard, *olvido* et *niebla*) expliquent l'importance de l'élégie dans l'œuvre de Rafael Montesinos. L'élégie intime du XIX^e siècle (Ventura Ruiz Aguilera, Federico Balart, le Bécquer des *Hojas secas*, de "En la imponente nave" et de "Cerraron sus ojos") et l'élégie de la fraternité artistique du XX^e (Lorca, Alberti) trouvent ici de lumineux prolongements.

"...Sueña / con el frágil cristal que fue tu vida / si es que hay sueños después de este convite" peut-on lire dans la conclusion de "Brindis" (*Ultimo cuerpo de campanas*, 61). Troublante réserve que celle du dernier vers. Le poète en lutte quasi permanente contre la mélancolie engendrée par les mutations accélérées et les destructions de la seconde moitié de notre siècle, fut un homme de foi dont le regard clair ne cessa d'interroger :

"¿Ya no los miras? ¿No los escuchas?
¿tan subterráneamente se te esconde
este sordo clamor, largo y profundo?
Vuelve ya tu mirada a nuestras luchas.
Oh Dios de vivos, míranos, responde
porque también tu reino es de este mundo."
(*"Soneto bajo tierra"*, *La verdad y otras dudas*)

Le poème "Hic et nunc" du même recueil, en forme de *soleás* à pentasyllabes, contient une paraphrase des fragments de la prière chrétienne fondamentale, le "Notre Père", en même temps que l'expression d'un conflit entre la contemplation esthétique et les sentiments qu'inspire la connaissance d'injustes souffrances humaines :

"Oye el resuello
de tanto hombre
deshombrehecho
Oh, ven y mira
de cerca el llanto
de tantos hombres
(*Lejanos montes
desdibujados*).
Justificado
sea tu Nombre."

Le plus beau trait des poèmes religieux de Rafael Montesinos me paraît être l'affirmation d'une foi détachée du besoin d'espérer, d'une foi née du simple mouvement de

la vie. C'est un mysticisme de cette nature, adapté à notre temps, qu'exprime le sonnet "Os dejo mi esperanza todavía" qui sert d'introduction à *Pais de la esperanza* :

"Os dejo mi esperanza todavía;
no os dejo lo que fui, que lo que he sido
- yo que lloraba todo por perdido -
por perdido lo doy con alegría.
Os dejo lo que espero : la agonía
del porvenir, el tiempo no venido.
Y esperará - lo tiene prometido -
aún contra la esperanza, la fe mía.
Desnudo he de cantar, porque el destino
de la vida, al final de todo, es irse
llena de fe, desnuda como vino.
la vida es pobre, pero Dios la ampara.
Sólo vence quien sabe presentirse
terco ante el tiempo, la mirada clara."

Un tel souffle de bonheur est cependant rare dans l'œuvre de Rafael Montesinos, surtout dans les recueils les plus récents. Je perçois dans sa poésie finale une puissante lumière anti-mystique frôlant le nihilisme mais le frôlant seulement car issue d'un élan qui reste celui du mystique :

"No habrá más luz, ni tiempo, ni esperanza,
ni solución, ni vida, ni me importa-
ría si no estuvieses tú por medio,
ni la respuesta justa a esta injusticia
nos será dada nunca."
("Mirándola en silencio", *De la niebla y sus nombres*)

"Estatua del olvido" se définit aujourd'hui Rafael qui a constaté que c'est d'abord par un lent évidage de nous-même que le temps fait son œuvre. La statue demeure cependant vivante. L'adolescence soutient encore avec force la vieillesse, comme si un fulgurant amour, qui fut aussi un ravissement, avait laissé des traces aussi profondes que l'eussent été celles d'un pacte de sang violé. Les musiques de la langue, les affectueux regards venus du Sud, les fraternités artistiques nées de la même fantaisie accompagnent le poète.

Robert PAGEARD

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Rafael Montesinos

1. Œuvres poétiques et autobiographiques

- 1944 : *Balada del amor primero*, "Garcilaso", Madrid (édition privée),
1946 : *Canciones perversas para una niña tonta*, "Garcilaso", Madrid,
El libro de las cosas perdidas, "Halcón", n°1, Valladolid,
1948 : *Las incredulidades*, "Adonais", Madrid,
1952 : *Los años irreparables (Prosas en memoria de la niñez)*, "Insula", Madrid,
1954 : *Cuaderno de las últimas nostalgias*, "Nebli", Madrid,
1955 : *Pais de la esperanza*, "cantalapiedra", Santander,
1956 : *La soledad y los días*. Anthologie poétique. Collection "Más allá", Afrodísio Aguado, Madrid,
1958 : *El tiempo en nuestros brazos*, collection "Agora", Madrid (Prix "Ciudad de Sevilla" 1957 et Prix National de Littérature 1958),
1962 : *Breve antología poética*, collection "La Muestra", Séville,
1967 : *La verdad y otras dudas (con una selección de su obra poética 1944-1966)*, Ediciones "Cultura Hispánica", Madrid,
1971 : *Poesía (1944-1969)*, Plaza y Janés, Barcelone,
1980 : *Ultimo cuerpo de campanas*, collection "Calla del Aire", Séville,
1985 : *De la niebla y sus nombres*, collection "Poesía Hiperión", Madrid,
1988 : *Cuaderno de Alajár*, Diputación provincial de Huelva ("Fils adoptif d'Alajár, commune de la province de Huelva où il passa plusieurs fois les vacances d'été au début des années 1930, l'auteur présente un recueil de souvenirs, illustré de photographies, dans lequel figurent quelques pages extraites du chapitre "Alajár" de *Los años irreparables*).

2. Travaux d'histoire littéraire et artistique

- 1976 : *Antonio Zarco (estudio sobre su vida y su obra)*, collection "Artistas españoles contemporáneos", Madrid,
1977 : *Bécquer. Biografía e imagen*, éditions R.M., Barcelone (Prix National de Littérature 1977 et Prix Fastenrath de la Real Academia de la Lengua 1979),
1984 : *La semana pasada murió Bécquer (reflexiones en torno al Libro de los Gorriones)* éditions 2000, Madrid (deux tomes, le second reproduisant en fac-simile le manuscrit des *Rimas* du *Libro de los Gorriones*).

3. Publication d'anthologies

- 1960 : *Poesía taurina contemporánea (Antología)* . Sélection, prologue et notes. Editions R.M., Barcelone. Poèmes de Manuel Machado, Fernando Villalón, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Rafael Morales,
- 1963 : "*Suma taurina* " de Rafael Alberti . Recueil, classement et notes. Editions R.M., Barcelone,
- 1980 : "*Primera antología poética (1853-1865) de Arístides Pongilioni* . Sélection, introduction et notes. Collection "dendronoma", Séville.

II. Quelques études sur l'œuvre de Rafael Montesinos

- 1981 : José Luis Cano, "Rafael Montesinos. *Ultimo cuerpo de campanas*", Insula, n°411, février 1981,
- 1985 : *Rafael Montesinos . Prosas y versos autobiográficos* . Prologue d'Antonio Burgos "Rafael Montesinos, entre un jardín y una torre". Numéro de *El Monte y su aula abierta* consacré au poète. Edité par Monte de piedad y Caja de ahorros de Sevilla. Hors commerce.
- 1986 : José García Nieto, "Rafael Montesinos. *De la niebla y sus nombres*, A.B.C., 5 avril 1986.
- 1986 : Manuel Mantero. *Poetas españoles de posguerra* . Col. Espasa-Universidad. Espasa-calpe. Madrid. trente sept pages sur Rafael Montesinos par un compagnon du poète.

ANTHOLOGIE

I. Poésie pour les chanteurs d'Andalousie

SOLEARES A SOLAS

Será preciso morir
para despertar del sueño
que estamos soñando aquí.

Razonando estoy la muerte.
por más vueltas que le doy,
no consigo convencerme.

La verdad y otras dudas.

LA MANO QUE TE PONIA

Te creí cosa de juego
y, jugando, se quemó
la mano que te ponía
tan cerca del corazón.

La verdad y otras dudas.

EN LUMINOSA SOLEDAD

Nada te vale la experiencia ajena.
El dolor te lo inventas tú, callándolo
cada día, cantándolo después
en luminosa soledad.

Allá en el fondo de tus venas duele
el colectivo llanto de tu pueblo,
esa octosílaba guitarra
que rasguea su pena desde siempre;
pena que fue dolor, uno por uno
y soledad por soledad,
hecha ya soleares para todos.

Mas tu dolor es solamente tuyo.
Como te duele a ti, nunca ha dolido.
¿Qué sabes tú de los demás? Acaso
sólo un eco lejano de guitarras.

Ultimo cuerpo de campanas.

ELEGIA Y HOMENAJE A UN POETA

Elegía.

Con su melancolía,
a la sombra nativa del olivo,
soñó el poeta, un día,
los álamos que el triste Duero baña.
¡Buen don Antonio, solo y pensativo!
En la muerte, al final, se dormiría,
sin la tierra y los árboles de España.

Homenaje.

Cuando ya no tenga nada
que decir, diré tu nombre.
Se hará la tarde más clara.

La verdad y otras dudas.

CANCIONCILLA DEL TIEMPO

No hay regreso posible
al aire que recuerdo.
Nunca las mismas nubes
dibujarán el cielo

Ya lloverá mañana.
La luna tiene cerco,
y yo más amargura
de la que represento.

Ultimo cuerpo de campanas.

II. La nature andalouse. Le Guadalquivir.

“Tarazonilla”

Sin duda, los más felices años de mi infancia y desde luego los más luminosos de mi adolescencia, quedaron para siempre encerrados detrás de las vallas de aquellos jardines, detrás de las chumberas y eucaliptos que cercaban aquel olor frutal de la huerta entre la primavera y el verano.

En los largos atardeceres de julio, me sentaba yo en la puerta de la casilla de los trabajadores y escuchaba silenciosamente a Manuel, el casero, mientras éste iba machacando en el fondo del dornillo todos esos colores chillones que juntos hacen el gazpacho andaluz.

A Manuel le llamaban por apodo “Paraíta”, y nunca supo explicarme nadie el significado de dicho mote. Solamente se sabía que a su abuelo ya le llamaban así. “Paraíta tendría por aquel entonces unos sesenta años y era alto, sereno y derecho como una columna de humo en una tarde tranquila. Sentado en un taburete bajo, cubriéndose la calva con una gorra gris, sosteniendo entre sus piernas el dornillo y empuñando la maja como un cetro, Manuel me explicaba cómo vivían en la hacienda cuando ésta era aún del antiguo amo. Y me lo contaba de una manera tan suya, con unas imágenes tan originales y vivas que yo me quedaba asombrado ante la honda y alegre sabiduría de aquel hombre que apenas si habría leído cinco o seis libros en su vida.

(Suele decirse tercamente, por una crítica rencorosa y cicatera, que lo sevillano es lo gracioso, lo aéreo, lo melancólico, lo epidérmico, negándosele, en cambio, lo hondo, lo profundo, las raíces antiquísimas de lo andaluz. Pero también se dice que la torre de Sevilla está cimentada sobre otra Giralda hecha con mármoles y sillares romanos. Así, el supremo símbolo de mi tierra ahonda hacia abajo tanto como la incomparable torre hacia arriba.)

Los años irreparables, ed. 1981, pp.135-136

“Cinco canciones de amor a tarazonilla”

(La huerta)

Mandarinas huelen;
déjalas oler,
que por mis recuerdos
mandarinearé.

A mi niño chico
se las llevaré,
que su infancia huela
como mi niñez.

¡La huerta a naranjas
oliendo otra vez!
(Tiempo que no vivas,
déjalo correr.)

La verdad y otras dudas.

CANCION JUNTO AL RIO

¡Altos chopos rojizos!
- junto al río atardece -
Nada queda en el aire
sin la luz que merece.

El río va sonando
de mis ojos al mar.
Y cuando el río suena,
algo mío tendrá.

Se olvidan los amores,
pero queda el amor,
contra viento y marea
dentro del corazón.

¿Y adónde iré a parar
con esta pena mía,
mientras juego al olvido
en la orilla tranquila?

Guadalquivir, tu cauce
en mis venas lo llevo,
que eres tú el más antiguo
huésped de mis recuerdos.

Nada ha cambiado aquí.
Hasta el aire es el mismo.
Son las mismas palmeras
boca abajo en el río.

Yo morí hace seis años.
Nadie notó mi muerte.
Me llorarán del todo
el día en que me entierren.

¿Y quién será este hombre
con recuerdos de niño,
que se acerca a la orilla
mirando distraído?

El río va sonando
de mis ojos al mar.
¡Ay, qué poco me falta
para echarme a llorar!

La verdad y otras dudas.

III. Premier amour. Séville. La Giralda.

“Balada del amor primero”

Fragment 1.

Desde la calle de Rioja al Puente
de Triana, mi amor en ti renuevo.
Con el dolor de lo imposible llevo
tu nombre al corazón desde la frente.

¡La plaza de las citas, de repente!
-vieja es la historia, y el acento, nuevo-.
Al mismo cielo azul el alma elevo
y es la misma canción la de la fuente.

La calle estrecha donde aparecías
cada mañana, amor, frente a mi espera,
siente el temblor de las pisadas mías.

En este muro gris tu sombra ha sido
junta a mi sombra, cuando yo no era
cauce doliente de tu injusto olvido.

La verdad y otras dudas, pp. 89-90
(Selección de *El libro de las cosas perdidas*)

Fragment 2

*¡Qué blanca la ciudad desde el último campanario!
¡Qué blanca y qué pequeña en tus ojos! Siempre que
yo estaba allá arriba contigo, tenía la tentación de
gritar a los cuatro vientos nuestro amor oculto.
Una vez, bajamos corriendo por aquellas rampas,
dejando en la pared nuestros nombres juntos.
Después de cuatro años de ausencia, he vuelto,
¿sabes? He subido solo por el mismo camino,
mirando piedra por piedra los muros de la giralda.
Pero no he podido encontrar el sitio justo.
He bajado triste y despacio, recordando todo lo que
ya no puede ser, y antes de salir de la Catedral, en
una de las columnas del Patio de los Naranjos, he
dejado tres versos que alguien, un día, leerá,
indiferente :*

Sevilla tiene una torre,
y en esa torre está escrito
junto a mi nombre otro nombre.

ULTIMO CUERPO DE CAMPANAS

SOBRE ESCOMBROS DE NIEBLA

*(A la memoria de aquel ciego
que nos abrió la cancela .)*

“¡Cima de la delicia!”
(Jorge Guillén)

La luz, al tacto, de mis manos, era
altivo resplandor, mañana eterna
(su oculto atardecer), puro equilibrio
del amor en la altura, vertical
de nuestros cuerpos abrazados (miro
allá abajo la nunca repetida
ciudad, el himno blanco), la terrible
y hermosa adolescencia frente al cuerpo
turbado de mujer, eterno mármol
de diosa compartiendo sus ofrendas.

Ciega la luz aún, miro la mano
que recorrió temblando aquellos límites
precisos, su honda sima de esperanzas,
el centro de mi mundo adolescente,
cárcel de luz donde dejé mi vida,
rosa que abrí como su nombre claro.

Ultimo cuerpo de campanas, nunca
te olvidará mi cuerpo ensordecido.
Oh cima de mi cima, cuando apenas
al alma mía se le despertaba
su vocación de cuerpo en las alturas,
cuando el amor tenía un solo nombre
grabado en plata para siempre, la última,
la funeral campana del olvido
a doblar por mi dicha se aprestaba.

Ultimo cuerpo de campanas.

Allá donde mi nombre adolescente vaya,
de aquel primer dolor resurgirá tu nombre
como una flor eterna :
la rosa del dolor nunca marchita,
porque mi historia arrastrará tu historia,
igual que el río lleva al mar las aguas
de su primer afluente por las orillas últimas.

Ahora, al final, recordarás la luz
de la ciudad aquella donde un día
mis quince años fueron revelándote
el fulgor de tus veinte, en la altísima torre
o en el jardín aquel donde empecé escribiendo
en cuerpo de mujer versos futuros.

Un lento y detenido amanecer nos tuvo
alertas contra el tiempo fratricida
que nos tocó vivir.
Cercados tercamente por la guerra
y por el odio de los años, fuimos
isla de amor, ejemplo de caricias.
Oh clara luz del Sur, bombardeándonos,
haciéndonos rodar de amor heridos
con estertor que confundió a la Muerte.

Me dicen que te cansas, que te quedas parada
leyendo muy despacio aquellos años.
No te duelas del Tiempo. Lo vivido no muere;
sólo se cansa el alma,
y la tisteza
que entonces fuera gozo
sofocante de amor en cuerpos jóvenes,
todavía te lleva
por las rampas altísimas, hacia la luz soñando.

Ahora, ya anciana, evocarás la luz
de mi ciudad.

No pienses
que en préstamo te dieron la belleza.
Yo la gocé y te la devuelvo ahora,
porque tu solo espejo es mi palabra.

De la niebla y sus nombres.

IV. MARISA.

EL POETA PONE COMO EJEMPLO
SU ESPERANZA

Esperanza te pido y alegría,
niña del gesto triste y la amargura.
Sálvate en mi dolor, que en la hermosura
de tus ojos salvé la pena mía.

Nunva alcanza la luz quien desconfía
de hallarla en medio de la noche oscura.
Sólo salva su sueño quien procura
salvarlo en esperanza cada día.

El tiempo se me irá con paso grave
como se fué al ayer mi sueño niño
sin que por eso mi niñez se acabe.

Pero en medio del alto desconsuelo,
tendrá más luz el sol de tu cariño
así en mi corazón como en el cielo.

EL POETA PIDE A SU MUJER QUE NO
PIENSE EN LA MUERTE

La Muerte tiene un triste gesto oscuro
que te regresa repentinamente
de la alegría de vivir. Tu frente
copia ese gesto, pero al modo puro.

La Muerte va sembrando, al pie de un muro
blanco con nombres, su letal simiente.
Se la escucha llegar, se la presiente
ya desde lejos con su andar seguro.

De soledad y barro estamos hechos.
De muerte y soledad vivimos. Vamos,
soñando vida, hacia el no ser derechos.

Deja a la Muerte con sus negros ramos.
Ama y no pienses que serán deshechos
los cuerpos donde a muerte nos amamos.

Pais de la esperanza.

V. *Auprès de Bécquer.*

On voit bien dans *De la niebla y sus nombres* que, pour Rafael Montesinos, Bécquer est plus qu'un être d'étude, qu'un prédécesseur sévillan honoré; c'est un compagnon de jeunesse et un frère de rêve. Un délicat érotisme est commun aux deux poètes.

ALGUNAS VECES

Algunas veces uno se derrumba,
como cansado de esperar,

como si hubiese Dios prohibido
la palabra felicidad.

Algunas veces yo te olvidaría,
si alguna vez pudiera yo olvidar.

Algunas fechas en mi vida quedan
sangrando eternidad.

Algunas noches vi bajo tus ojos
algo que nunca me quisiste dar,

y a veces pienso que la vida tiene
esa manera tuya de mirar.

Algunas veces van mis brazos, locos,
pidiendo más, pidiendo más,

y al encontrar tu perfección comprenden
que no se puede pedir más.

Hay en mi vida siempre alguna despedida...
(¡Ya se me pasará! ¡Ya se me pasará!)

Algunas veces pienso que la muerte
tiene mi misma forma de pensar.

Pais de la esperanza.

ENTRESUEÑOS

Volvías de la muerte, conociendo
que nadie te amó nunca; sólo yo
que tendía hacia ti brazos y lágrimas.

Pálida estabas en mi sueño.

Hablaste :
"Es poco el tiempo concedido. Tengo
que regresar."

Los instantes caían
como una sola lágrima en el pecho
que incrédulo doy siempre a la esperanza.

Todos hablaban...

"Quédate..."
De pronto,
te acogiste a mis brazos con el grito
desgarrador de tu segunda muerte.

Ultimo cuerpo de campanas.

LA FRUTA

"del volcán de los deseos"
(Bécquer, XXV)

Penetrarte o besarte fuera igual,
pues nunca hubo en la tierra
fruta más codiciada por el hombre.

Ni la granada abierta se te iguala
en el frondoso huerto casi oculta.

Jugosa pulpa que a partir corvidas
tu cálida humedad en dos mitades,
volcán de los deseos,
poseerte es de dioses.

Ellos por ti libraron inmortales
luchas en puro mármol convertidas.

Fruta guardada en monte de espesura,
a través de los siglos sigues siendo
más codiciada aún que el Paraíso.

De la niebla y sus nombres.

VI. Mélancolie d'une brève traversée.

CON PALETADAS DE SOMBRA

Ríos de luz por mis venas,
que van a dar a la mar.
Son momentos de alegría;
no me lo podrán quitar.

El pasado existe. Tiene
allá en el Sur un lugar
bajo el azul de la infancia.
No me lo podrán quitar.

Un ala negra me roza
y enturbia el claro mirar.
Son momentos de tristeza;
no me lo podrán quitar.

La tierra aguarda. La vida
se muere de tanto amar.
Mi alegre melancolía
no me la podrán quitar.

Vida, muerte, luz, infancia,
tu cuerpo claro de amar.
(Con paletadas de sombra,
todo me lo quitarán.)

Ultimo cuerpo de campanas.

EJERCICIO ESPIRITUAL

Razón de más, si es breve
la vida, para amarla
- como mortal, a muerte -
hasta la última página.

De un golpe seco, el libro
de la vida se acaba,
y atrás queda el rescoldo
del fuego que quemaba
en nuestra sangre.

¿Acaso,
la muerte es la nostalgia
de aquella hoguera?
Nadie
sabe nada de nada.

Ultimo cuerpo de campanas.

EL OLVIDO

No me importaba entonces
ser la primera piedra de mi olvido.
Solía adivinarme oscuramente
perdido entre la niebla, en lo confuso,
aunque una tenue luz me iluminara.
Pero es peor la nada que el olvido,
pues éste existe; basta con mirarle
su color apagado, o escucharlo en el eco,
en el triste murmullo que producen
las ignoradas páginas de un libro.

Mas de ese hueco oscuro en la negrura intensa,
de ese horrible vacío inconcebible,
de esa autonomía de la muerte nadie volvió jamás.
De esa fría frontera del desánimo ¿quién regresó
para saber si se le recordaba?

Oh grato olvido, quién te poseyera,
porque al fin eres vida, y en la nada no hay nadie.

Ni tan siquiera tú, que olvidas para siempre.

De la niebla y sus nombres.

VII. Choix d'élégies.

EL AMIGO

Sevilla, ayer, y ahora entre los ángeles,
mirándote a ti mismo.
Tu tránsito tan sólo ha sido un leve
cambio de paraíso.
Dime, ¿recuerdas la avenida aquella
cuando éramos niños?
Las nubes iban por un cielo alto,
los barcos por el río,
las aguas se llevaban nuestros sueños
pequeños de marino
hacia un mar que llamaba a nuestra sangre
con un inmenso grito.
Pero a ti te llevó la muerte tuya
y a mí el verso mío
- el mar llora tu muerte y mi abandono
en su oleaje, amigo -.
Dime, ¿recuerdas la niñez perdida
desde el último frío?

(Antonio Lucio de Villegas, quiero
dejar tu nombre escrito.)

La verdad y otras dudas.
(*El libro de las cosas perdidas*)

EPITAFIO A UN VIEJO POETA
AMIGO

(1968)

No le guardó rencor al mundo. El era
bueno, apacible, alegre y melancólico.
Poeta verdadero,
nos dio su voz, se fue y tranquilo duerme,
esperando que un día, al fin, su verso
- hoy, descansando en sílabas de olvido -
a todos nos convoque y le dé vida
al que vida le dio como el que canta
indiferente a tanta indiferencia.

Oh viejo amigo mío,
dejen tus hombros ya el injusto peso
de esa onerosa capa donde duele
el negro terciopelo silencioso.

Ultimo cuerpo de campanas.

EL POETA LE PREGUNTA A ALBINONI
POR LA PUERTA DE SAN MARCOS

¿En que pensabas, dime, en esos años
de humedad y silencios, de siglos sin Venecia,
cuando contigo la ciudad se hundía,
pobres restos abandonados,
leve música rota?

Tensas las cuerdas del violín esperan
aquella mano tuya y no el remedo
que prolonga tu olvido aún más, si cabe.

¿Merecía la pena regresar
a la fama de nuevo entre los tuyos?
Duerme; no digas nunca
la terrible verdad que en ti adivino.

¿Más qué importan olvido o gloria en ese
oscuro abismo en que has caído como
medrosa piedra en universo inmóvil,
definitivamente igual que antes
de nacer, de no ser, de haber vivido?

Un adagio te trajo de nuevo a los canales
que aquella dicha tuya reflejaron.
Otro compás resuena
allá donde la música de Dios es el silencio.

Ultimo cuerpo de campanas.

“TIERRA DE PROMISION” : UN GRAN POEMA EN EL OLVIDO.

El poema *Tierra de Promisión* del colombiano José Eustasio Rivera es una obra trascendental en la poesía latinoamericana pero poco estudiada, aun por los especialistas tanto del continente europeo como del americano, y poco conocida aun en Colombia y en Huila, la tierra natal del poeta. Este olvido no se compadece con su valor literario. Nació como nacen los grandes poemas : para conjurar un conjunto de fantasmas. Su autor fue un hombre fragmentado, víctima de la dualidad de la existencia humana. Tuvo un corazón agobiado por un tumulto de contradicciones que no encontraban soluciones en ninguna parte. De allí su polifacetismo : maestro, abogado, poeta, narrador, dramaturgo, congresista, político, diplomático... Su psicología fue una red de sentimientos opuestos : sentimental y violento, débil y brusco, intimista y polémico, práctico y visionario, pragmático y soñador, celestial y terrenal. Su mejor briógrafo, Eduardo Neale Silva, lo define así :

“El verdadero Rivera es, pues, una dualidad psicológica en que dos tendencias opuestas se explican la una por la otra.”

La psicología del hombre fraccionado, insatisfecho e incompleto. Tenía el corazón en el infierno y su aspiración en el paraíso. Presentía oscuramente que el destino final del hombre estaba al otro lado del mundo formal. Detrás de la dualidad habitaba la unidad, detrás de la dispersión formal estaba el UNO, detrás de la fugacidad sobrevivía la eternidad :

“... una recóndita nostalgia me consterna al ver que este infinito, que en mis pupilas cabe es insondable al vuelo de mi ambición eterna.”

Ambición de eternidad, de trascendencia, de humanización, de paraíso perdido constituyen las voces fundamentales de *“Tierra de Promisión”*. De allí su título, estrechamente relacionado con la Tierra Prometida de las sagradas escrituras hebreas. Un poema que nació como los grandes para revelar incógnitas vitales de un hombre que no se conformaba con su vida de condenado en las prisiones del caos interior. Es un poema de rebelión humana.

Su estructura interna está constituida por un viaje. Es el desplazamiento de la conciencia humana : su nacimiento, crecimiento y desarrollo. Desde los estados originales de la inconciencia, su aparición y desarrollo en el mundo profano hasta los anhelos de la plena conciencia. Es el paraíso terrenal, el pecado original, la expulsión del paraíso y el retorno a la tierra prometida, en la tradición judeo-cristiana. Es la inconciencia, la conciencia humana y la conciencia cósmica en algunas tradiciones religiosas de Oriente. El comunismo primitivo, las sociedades alienadas y el comunismo científico en el sistema de Marx. Es el viaje de la especie humana a su plena humanización.

“Considero la historia de la humanidad - dice Shrí Aurobindo - como el desarrollo constante de un proyecto divino y no como un libro cerrado cuyas líneas deben repetirse constantemente.”

Un proyecto cuyo antecedente inmediato es el hombre sin conciencia, evolucionando gracias a las leyes naturales; que se continúa con la aparición inexplicable de la conciencia humana; que prosigue con los tortuosos descensos en los laberintos de la alienación, y ahora espera una nueva ola : la era de la conciencia total. La era mesiánica en la tradición hebrea. Es un proyecto divino - es necesario rescatar el sentido real de "divino" como esa realidad immanente en todo el cosmos de la cual el hombre forma parte, de donde ha sido expulsado y a donde debe retornar para recuperar su armonía original - en el cual todos estamos, consciente o inconscientemente, comprometidos. *Tierra de Promisión* es la voz de ese compromiso.

El poema está dividido en cuatro partes : el prólogo, primera parte, segunda parte y tercera parte. El padre Luis Carlos Herrera las denomina : prólogo, sonetos de la selva, sonetos de la montaña y sonetos de la llanura. El número cuatro es cabalístico y frecuentemente utilizado por su autor. Las cuatro partes están recorridas por el río, la metáfora de la vida humana, tanto de la especie como la del individuo. Símbolo de las transformaciones y de la eternidad : "Soy un grávido río". Con esta metáfora se inicia el poema; es la aventura de su recorrido; algunas veces, es el río, y otras, el poeta mismo.

El prólogo expresa dos estados diferentes en la historia de la humanidad. Por un lado, son los tiempos originales; los días de la armonía, de los movimientos inconscientes, de la fusión de la divinidad cósmica. Su sensación de gravidez lo hace sentir fundido al todo. Por eso rueda en armonía, apaciblemente :

"... y a la luz meridiana
ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje."

Por el otro lado, rompimiento con la armonía original, desprendimiento del movimiento divino. Por eso se torna turbio por la pesadumbre y desciende con violencia inundando los contornos de la montaña, produciendo un ruido atronador :

"Turbio de pesadumbre y anchuroso y profundo,
al pasar ante el monte que en las nubes descuella
con mi trueno espumante sus contornos inundo."

La lectura cuidadosa del soneto entero permite percibir, con mayor claridad, los dos ritmos : el armonioso de los tiempos sagrados y el inarmónico de los tiempos profanos.

La primera parte corresponde a los sonetos de la selva. La metáfora de la alienación. El mundo de los hombres deshumanizados. La tierra baldía en donde sólo hay sombras y vacíos :

"Apoyado en el remo, avizoro el vacío".

La selva, esa maravillosa metáfora, se llena de víctimas y victimarios, de devorados y devoradores : una garza enemiga devora a un pez nacarino, un caimán pérfido a un lustroso pato de plumaje gualda; un indio entra en la selva llevando veneno de iguana, destroza una pantera; una india tierna y amorosa padece en los tentáculos de la soledad; el poeta voluptuoso obliga a una india al acto sexual en completo desamor; el indio vence con crueldad al tigre de garras de acero y terror en la región; los pescadores con barbasco se alegran al percibir el resplandor plateado de los peces boqueando; el perro cazador del poeta caza sangrientamente una danta; un jaguar convulsivo emite pavoroso rugido después de haber despedazado su presa. Al final, el poeta mismo ejerce la violencia, ejecuta el rito diabólico de la muerte utilizando un arma de fuego. El mundo se ha tornado en intrincado caos, predomina la violencia, reina la muerte humana y biológica y se percibe el placer

por la muerte. Es una patética descripción del mundo contemporáneo. Descripción que es más intensa y más definida en *La Vorágine*.

La segunda parte son los sonetos de la montaña. Primer intento de retorno al origen. La montaña se erige como el símbolo de la redención humana. Platón dice en *Fedra* y *El Banquete* :

“... el alma humana realizará una ascensión con el fin de re-encontrar su patria y contemplar las ideas puras”.

San Agustín lo confirma en *Las Confesiones* :

“La ascensión es entonces, antes que nada, una interiorización...”

Desarrollo de la conciencia que asciende, aumenta y deviene cósmica :

“... un nevado levanta su pináculo ignoto;
y al bruñirlo la luna con temblores de argento,
hacia allá, por encima de la nubes serenas,
como una nube blonda vuela mi pensamiento.”

La montaña está distante, diferente a la del prólogo que está presente. Ahora debe recuperarla. Por eso, el espíritu del poeta se transforma en animales alados, ingravidos o sagrados para recobrar la cima :

“En el bloque saliente de la audaz cordillera
el cóndor soberano los jaguares devora;
y olvidando la presa, las alturas explora
con sus ojos de un vivo resplandor de lumbrera.”

Sólo que la búsqueda será infructuosa. No logrará trascender el mundo de las sombras ni alcanzará la sabiduría de la luz. No ensanchará su conciencia hasta lograr la unidad total. Continuará aprisionado por las relaciones conflictivas de la alienación. Por eso, el águila

“... que ayer mantuvo con los vientos su alianza,
sabe que todo vuelo encuentra vacío;
y enfermo de horizontes, triste de poderío,
busca en la paz el último sueño de venturanza.”

Esta segunda parte es intento de liberación apolínea : afinación de los instrumentos espirituales del hombre. La tercera parte es intención de liberación dionisiaca : elevación humana desde las zonas instintivas. Redención tanto en lo material como en lo espiritual. De allí que la tercera parte esté poblada de imágenes reconciliando lo terrenal con lo celestial, la fuerza con la inteligencia, lo subconsciente con lo consciente, lo instintivo con lo humano. El espacio es la llanura bordeada de peñascos : reconciliación de la altura con lo llano. Igual sentido tienen las otras imágenes. Los potros, símbolos terrestres, se desplazan veloces, de los llanos a las altas rocas del sur. Como el Pegaso de la mitología griega, paulatinamente se han convertido en símbolos celestiales. Al final, son más veloces e ingravidos que el viento. El toro semental es alusión a las fuerzas instintivas humanas. La imagen se complementa con la del potro que, entre ambas, simbolizan el matrimonio del cielo y la tierra (hierogamia) en los pueblos altaicos. Fusión de lo instintivo y lo material. Es, en síntesis, la liberación integral del hombre.

Se inicia con el retorno a la llanura. La conciencia del poeta busca en la luz del llano :

“De pie sobre la cúpula del farallón lejano,
mi espíritu con toda la inmensidad confina;
y abriendo al infinito su clámide argentina,
la inspiración se tiende sobre la luz del llano.”

Sólo que esta búsqueda será igualmente infructuosa. La liberación dionisiaca terminará en el fracaso :

“Hoy que de lánguidas brumas se vistió la pradera,
algo espera mi alma sin saber lo que espera :
que el sol brille, que vuelvas y en la luz te remontes!

Ni siquiera un celaje sobre el páramo eterno...”

El fracaso es la sensación general del poema. Pero es el fracaso de una búsqueda individual, de una experiencia poética. La conciencia del poeta fue incapaz de trascender los límites estrechos de la vida inmediatista y situarse en una visión unitiva y sagrada con el cosmos. Es el fracaso de poetas y narradores que buscaron la otra orilla a través de la experiencia literaria y se perdieron en esa búsqueda. Sin embargo, *Tierra de Promisión* vislumbra una alternativa: la maternidad. Esa realidad presente en todo el universo, fuente de la eterna regeneración, epicentro de las metamorfosis cósmicas. En la maternidad se palpa la eternidad, y en ella, Rivera encontró la alternativa de redención para la especie humana.

Al final del poema, aparece el tema de la maternidad. Está simbolizado por la imagen de la vaca, símbolo terrenal y celestial. “La vaca es el cielo, la vaca es la tierra” - dice el Rig-Veda. El Tao-te King, en el capítulo 6, la señala como “la hembra misteriosa”, el principio de la feminidad, “origen del cielo y de la tierra”. Símbolo de la constante renovación cósmica. Rivera lo utiliza para dar vida a los muertos, purificar la descomposición y creer en la redención de la especie :

“... una vacas compasivas,
haciendo misteriosas rogativas,
se echan por calentar las sepulturas.”

Parecen gallinas empollando huevos. Están gestando la vida sobre las sepulturas, preservando la eternidad humana.

Rivera siguió escribiendo sonetos después de la publicación de *Tierra de Promisión* . En 1927 escribió uno que tituló *Maternidad* . (Debió seguir trabajando sobre las connotaciones humanas del tema. Desgraciadamente no se conoce ese material que, según algunos familiares del poeta, permanece inédito.) Allí insiste en el fracaso individual y en la certeza de alcanzar la otra orilla a través de la especie. Sensación de infinitud, de eternidad y de redención :

“Muerto en el mundo, en ella seguiré reencarnado
y al fin veré que logran con mi ideal soñado
la paz que nunca tuve y el verso que no he escrito.”

Es indudable la calidad de esta poesía, su trascendencia, su capacidad reveladora. Está escrita para desentrañar las incógnitas del ser humano. Sin embargo, permanece en el olvido, escasamente leída por huilenses y colombianos, pocas veces estudiada por especialistas del continente americano y del europeo. ¿Por qué ese olvido? Quisiera

aventurar algunas respuestas. En primer lugar, la inmensidad de *La Vorágine* ocultó a *Tierra de Promisión*. Prevalció el narrador y no el poeta :

“*La Vorágine* es una novela fundamental en el contexto de la literatura latinoamericana. Es un documento histórico que superó la visión maniqueísta entre explotadores y explotados. Los unos y los otros son devorados por la selva bajo el peso de la misma degradación humana. Como documento histórico, denunció, con realismo trascendental, la explotación inmisericorde de las multinacionales. La penetración de compañías extranjeras que comenzaron a usufructuar libremente las riquezas nacionales con la complicidad indolente de nuestra clase dirigente.”

La Vorágine también fue una obra literaria que, a través de la denuncia social, puso en evidencia la inmensa pequeñez del ser humano. Gracias a esta obra, Rivera fue, junto con Ricardo Güiralde, Horacio Quiroga, uno de los pilares sólidos que sostienen la enorme literatura latinoamericana del siglo XX. Por eso, no es extraño creer que el novelista opacó al poeta.

Una segunda razón del olvido, es la valoración formal de la poesía. Los eruditos de la literatura ponen el acento, fundamentalmente, en la zona formal de la creación literaria - elaboración de lenguaje : su novedad, nuevas imágenes, nuevas rimas, nuevos ritmos, inserción en escuelas y corrientes, etc. - sin percibir ni sentir su capacidad humanizante. Así *Tierra de Promisión* es clasificado como poema romántico, envasado en formas tradicionales. Crítica injusta, parcialmente objetiva pero que lo archiva en el cuarto de los vejestorios.

El hermetismo del poema es otra razón del olvido. Su lectura es exigente, inteligente y creativa. Sus 55 sonetos están llenos de una simbología universal, sensaciones de ascensos sagrados y descensos profanos... Sus imágenes simbolizan mucho y significan poco. Su lenguaje exige más comprensión que entendimiento. El río, las montañas, las selvas, las aves... adquieren connotaciones simbólicas que un lector desprevenido no trasciende. Generalmente, el poema queda circunscrito a su nivel significativo. El río queda prisionero del concepto río y pierde su dimensión simbólica. Por esta razón, con frecuencia señalan a su autor como “El cantor del Trópico”, apelación injusta porque a la única selva que cantó es a la que cada uno lleva en su interior. Es una denominación errónea nacida de la dificultad de trascender los sentidos simbólicos de sus imágenes. Este hermetismo ha hecho que el poema parezca intrascendente y se lo haya echado al olvido.

Quizás, la mayor fuente del olvido surja del profundo estado de alienación de las sociedades modernas. Las aspiraciones del hombre contemporáneo están centralizadas en los estrechos límites del “tener”. Tener dinero, tener una imagen brillante para la sociedad, tener poder, tener éxito, tener conocimiento, etc., a pesar de su profunda degradación interior. La gente se olvidó de “ser” y volcó sus intereses en el “tener” : tener es ser. Por eso, *Tierra de Promisión* ha despertado poco interés porque, como las grandes obras literarias, cree que la redención humana está en la cualificación del ser y no en la intensificación del tener.

Jorge Guebelly.

Longjumeau, Enero, 1989.

PROLOGO

Soy un grávido río, y a la luz meridiana
ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;
y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje
se oye la voz solemne de la selva lejana.

Flota el sol entre el nimbo de mi espuma liviana;
y peinando en los vientos el sonoro plumaje,
en las tardes un águila triunfadora y salvaje
vuela sobre mis tumbos encendidos en grana.

Turbio de pesadumbre y anchuroso y profundo,
al pasar ante el monte que en las nubes descuello
con mi trueno espumante sus contornos inundo;

y después, remansado bajo plácidas frondas,
purifico mis aguas esperando una estrella
que vendrá de los cielos a bogar en mis ondas.

SONETO I - PRIMERA PARTE

Esta noche el paisaje soñador se niquela
con la blanda caricia de la lumbre lunar;
en el monte hay cocuyos, y mi balsa que riela
va borrando luceros sobre el agua estelar.

El fogón de prora con su alegre candela
me enciende en oro trémulo como un dios tutelar;
y unos indios desnudos, con curiosa cautela,
van corriendo en la playa para verme pasar.

Apoyado en el remo, avizoro el vacío,
y la luna prolonga mi silueta en el río;
me contemplan los cielos, y del agua al rumor

alzo tristes cantares en la noche perpleja
y a la voz del bambuco que en la sombra se aleja,
la montaña responde con un vago clamor.

SONETO II - SEGUNDA PARTE

En el bloque saliente de la audaz cordillera
el cóndor soberano los jaguares devora;
y olvidando la presa, las alturas explora
con sus ojos de un vivo resplandor de lumbrera.

Entre locos planetas ha girado en la esfera;
vencedor de los vientos, lo abriga la aurora,
y al llenar el espacio con su cauda sonora
quemaba el sol los encajes de su heroica gorguera.

Recordando en las rocas los silencios supremos,
se levanta al empuje colosal de sus remos;
zumban ráfagas sordas en las nubes distantes,

y violando el misterio que en el éter se encierra,
llega al sol, al tenderle los pulmones triunfantes,
va corriendo una sombra sobre toda la tierra.

SONETO XVII - TERCERA PARTE

Escueto y solo, donde el llano empieza,
se tiende el cementerio campesino;
y en la santa penumbra el vespertino
viento, suspira... y la colmena reza.

Nadie viola su mística tristeza,
nadie! Y en el invierno peregrino
se dobla alguna cruz ante el camino
y amanece llorando la maleza.

Ya de noche, una vacas compasivas,
haciendo misteriosas rogativas,
se echan por calentar las sepulturas;

y, convirtiendo al cielo sus ojazos,
ven una cruz de estrellas, cuyos brazos
se abren sobre las huérfanas llanuras.

MATERNIDAD

A veces de ti misma se levanta un vago concento
como el de las mareas en la concha marina;
y aunque en disimularlo tu zozobra se obstina,
tiembla el alma en tus ojos bajo mi pensamiento.

Abrazándome adviertes que ese canto es mi acento
y venidera gente lo repite y combina;
es que en tu seno grávido la humanidad germina.
Clamor de razas nuevas en tu suspiro siento.

Bendita que transmites mi esencia al infinito :
por ti futuros seres vivirán mi pasado
y al límite del Tiempo delatarán mi grito.

Muerto en el mundo, en ella seguiré reencarnado
y al fin veré que logran con mi ideal soñado
la paz que nunca tuve y el verso que no he escrito.

L'UNIVERS MUSICAL DES ŒUVRES ROMANESQUES D'ALEJO

CARPENTIER : Une option dans la problématique de la structure romanesque. (1)

Héritiers de PROUST, JOYCE et FAULKNER, les romanciers des années 50 ne veulent et ne peuvent plus s'en tenir à une littérature qui se doit d'"expliquer" : c'est la naissance du "Nouveau Roman"; d'une "littérature privée de toute justification extérieure, débarrassée du souci de signifier, de démontrer, d'instruire, (qui) revendique maintenant une autonomie triomphale. On n'écrira plus pour dire quelque chose, on écrira pour ne rien dire. A partir de 1950, le problème central de la littérature sera le problème du *rien* ." Ainsi s'exprime Bernard PINGAUD dans sa postface au *Molloy* de Samuel BECKETT. Le XX^e siècle remet donc en question le postulat d'authenticité si âprement défendu par les romanciers des siècles précédents : la littérature est avant tout un langage irréel; et l'écrivain cubain Alejo CARPENTIER ajoute à ce propos :

"De même que les chinois ont un langage littéraire qui ressemble très peu au langage parlé, l'occident possède une réalité de fiction qui fausse, dans la majeure partie des cas, la réalité réelle." (2)

De père français et de mère russe, nourri de littérature tant sud-américaine que française et imprégné de culture afro-cubaine, Alejo CARPENTIER achève son éducation littéraire au contact des surréalistes parisiens lors de son exil à Paris en 1927. S'il rejette l'artificialité de l'aspect technique de ce mouvement, il n'en garde pas moins son empreinte conceptuelle qu'il transpose alors dans la réalité américaine. C'est ce qu'il nomme "lo real maravilloso"; le surréalisme à l'état naturel qu'offre le monde sud-américain. Il s'agit là du véritable credo d'un homme dont l'esprit irrémédiablement "français" semble lutter avec lui-même pour se prouver son "américanité" - ou peut-être pour lui rendre hommage -. A ce sujet, nous pourrions suggérer, d'une façon certainement trop lapidaire, que cette "américanité" s'exprime non seulement à travers un contenu proprement américain : cadre, contexte historico-culturel et personnages, mais également dans le caractère "baroque" de son style; ce baroque qu'il revendique comme étant l'expression même de l'essence du monde américain; alors que son esprit "français" se manifeste, d'une part, dans ses nombreuses références à la culture française et, d'autre part, de façon certainement plus essentielle, dans ses préoccupations et ses recherches structurelles.

Alejo CARPENTIER, né en 1904 à La Havane, partagea sa vie essentiellement entre Cuba, le Venezuela et la France où il mourut en 1980. Sa production littéraire comporte, outre ses onze romans, une série de contes et de nouvelles, quelques poèmes (au nombre de 14) mis en musique par deux musiciens cubains : García CATURLA et Amadeo ROLDAN, et par le compositeur français Marius François GAILLARD. Dans le domaine musical nous trouvons également des scénari de ballets et des livrets d'opéras :

- En collaboration avec ROLDAN : *La Rebambaramba* , *El milagro de Anaquillé*,

Mata-cangrejos et Azúcar.

- Avec CATURLA : *Manita en el suelo* , *Circo* , *Embó* .
- Avec Hilario GONZALEZ : *Romeo y Julieta* et *Casa de bailes* .
- Avec GAILLARD : *Yamba-ó* et *La pasión negra* .
- Avec Edgar Varese : un opéra qui ne verra malheureusement pas le jour : *The one all alone* et un mélodie pour soprano et orchestre : *Canción de la niña enferma de fiebre* .

Et enfin plus tard, en 1970, avec le compositeur espagnol Michel PUIG : *La puerta del Sol* . Sans oublier en 1937, l'illustration musicale qu'il écrivit pour *Numancia* de CERVANTES (dans le plus pur esprit varésien quant à l'orchestration); ainsi que sa participation à l'enregistrement du *Livre de Colomb* de Paul CLAUDEL en 1939. Signalons également son étude *La música en Cuba* écrite en 1946.

Mais Alejo CARPENTIER est aussi et surtout un journaliste. On lui doit d'innombrables chroniques, critiques, textes de conférences et essais. C'est du reste à travers ceux-ci que l'on peut comprendre et mieux connaître sa démarche esthétique, ses préoccupations stylistiques et formelles ainsi que ses affinités et ses antipathies artistiques.

La production d'Alejo CARPENTIER s'étend de 1927 - date de son premier roman *Ecué-Yamba-O* - à 1979 - celle de son dernier roman *El arpa y la sombra* -. C'est à dire qu'elle englobe la "crise du roman". Mais Alejo CARPENTIER ne sera jamais tenté par l'esthétique du Nouveau Roman, même si certaines de ses nouvelles en ont parfois le parfum (y compris son roman *El acoso*). Alejo CARPENTIER serait plus proche de la solution sartrienne : celle d'une "littérature totalitaire" à savoir, celle qui "par sa forme autant que par son contenu, témoigne de tout ce qui est l'homme" (3). Comme SARTRE, Alejo CARPENTIER pense que la littérature a une fonction sociale, que les mots ont le pouvoir d'infléchir le cours de la réalité et surtout que l'écrivain sud-américain se doit, à ce titre, de témoigner et d'être un "écrivain engagé". Dans un article intitulé *Un camino de medio siglo* , il écrit la profession de foi suivante :

"Je pense que le rôle du romancier en ce moment, du romancier sud-américain, est de traduire les mutations, les transformations et les révolutions (de l'humanité)... Je pense que le roman latino-américain actuel tend vers l'épique... Homme de mon temps, je suis de mon temps et mon temps transcendantal est celui de la Révolution Cubaine... Au sein du peuple (cubain) et en fonction de ce peuple, j'essaierai de réaliser les tâches qu'il me reste encore à accomplir comme écrivain dans le Royaume de ce Monde." (4)

Pour cette raison il existe dans l'œuvre d'Alejo CARPENTIER une série très importante et variée de thèmes récurrents : personnages sociaux archétypiques, événements et situations historiques, problèmes raciaux et culturels, diverses symboliques telles : la pluie, le voyage, le temps etc. Nombreuses sont les études qui ont analysé avec soin cette thématique complexe (5). Mais en ce qui nous concerne notre présente étude ne porte pas sur le contenu de la création carpentierienne mais sur sa mise en forme.

A maintes reprises Alejo CARPENTIER s'interroge sur la légitimité de ce que l'on pourrait nommer "l'informalité" de la création romanesque. A titre d'exemple nous rapportons ici l'extrait d'un article (6) qu'Alejo CARPENTIER écrivit après la lecture

d'une critique d'un roman d'Hermann BROCH (*La mort de Virgile*) par Maurice BLANCHOT :

“Le roman est un des rares moyens d'expression artistique qui a coutume de se dispenser de toute discipline formelle... (Alors que le compositeur) ne perd rien à accepter des contraintes bien définies, trouvant en elles, au contraire, les avantages de l'ordre, de l'équilibre, de la clarté. Ernest AMSERMET disait qu'au moyen du truchement des formes, au départ impersonnelles, le musicien rend son message plus intelligible à tout le monde.”

Estimant que dans l'univers littéraire, seul le poète se soumet à des disciplines formelles, il se demande :

“Pourquoi le roman devrait-il presque toujours se soustraire à cet ordre de préoccupations?... Ne serait-il pas intéressant que dans certains cas, les romanciers travaillent dans le cadre d'une forme déterminée aussi naturellement que le font les musiciens, en essayant de sédimentariser la création en un bloc sans fissure?... La littérature actuelle nous offre déjà plus d'un exemple de cette préoccupation qui semble répondre à une profonde nécessité de l'esprit.” (7)

Nous avons répertorié plus haut les œuvres d'Alejo CARPENTIER en insistant tout particulièrement sur celles qui ont un rapport avec la musique. Malgré cela, nous laisserons de côté cette production spécifique que nous n'avons mentionnée ici qu'à titre d'exemple afin de démontrer la place prépondérante qu'occupe la musique dans sa production; car ce qui pour l'heure nous intéresse, c'est avant tout l'omniprésence protéiforme de la musique dans son univers romanesque et tout particulièrement dans sa syntaxe et son discours structurel ; à savoir la solution qu'il apporte au problème de la structure du roman.

Mais avant de commencer cette étude peut-être est-il bon de rappeler brièvement quelle fut la place de la musique dans la vie d'Alejo CARPENTIER. Dans un article paru en juillet 1956 dans *El Nacional* de Caracas, il nous confie :

“Mon père fut un excellent violoncelliste, avant d'être architecte (il fut disciple de CASALS). Une de mes grand-mères, magnifique pianiste, était disciple de César FRANCK. De là comment ne pas étudier la technique musicale avec une grande facilité; me passionnant, depuis l'adolescence, pour les problèmes de l'art sonore. “

Et concernant sa vocation pour la musique, voici ce qu'il répond à Cesar LEANTE (8) après avoir à nouveau parlé de son père :

“...Moi, j'étais un pianiste acceptable. J'ai étudié la musique mais ma formation musicale est plutôt autodidacte : assistance aux répétitions, fréquentation des musiciens... Je considère que tout écrivain doit avoir connaissance d'un art parallèle, car cela enrichit son monde spirituel. La musique est présente dans toute mon œuvre. Dans *El siglo de las luces*, par exemple, Carlos joue de la flûte; le protagoniste de *Los pasos perdidos* est un musicien et *El acoso* est structuré selon le plan d'une sonate.”

Il n'est malheureusement guère possible, dans les limites de cet article, d'aborder en détail et de façon exhaustive toute la problématique du phénomène musical dans la création romanesque d'Alejo CARPENTIER. Pour l'heure, nous nous contenterons d'évoquer la présence de ce phénomène dans la production carpentierienne en relevant chacune des formes qu'il revêt; réservant pour un prochain article la question fondamentale de la structure musicale qui nous intéresse tout particulièrement.

Une première constatation s'impose : aucun des récits romanesques d'Alejo CARPENTIER n'est exempt de la moindre allusion au domaine de la musique; à l'exception peut-être du conte *Los advertidos* - encore faut-il en exclure la mention de la "Colline aux Trois Tambours"! -. Il y a, en effet, comme une sorte de métastase proliférante de la musique dans toute son œuvre. Elle se retrouve à tous les niveaux de sa création littéraire : qu'il s'agisse de la simple référence musicale (phénomène sonore, pratiques musicales, instruments, œuvres, compositeurs); de la musique comme thème romanesque (titres, contenu anecdotique, personnages, valeur dramatique de la musique); du style (en l'occurrence "l'esprit baroque" et le traitement du temps); ou, ce que nous aborderons donc dans un prochain article, de la structure musicale.

La référence musicale :

L'ouïe semble particulièrement sollicitée à la lecture des œuvres d'Alejo CARPENTIER et si celui-ci est un remarquable peintre de la nature américaine, il n'a jamais omis de faire "sonner" cette nature. A titre d'exemple, voici un passage extrait de *El siglo de las luces* (9) :

"...Tout à coup c'était la chute de gouttes froides qui trouvaient une raisonnable distincte sur chaque matière : accord de la liane et du bananier, diapason des membranes, son percutant des grosses feuilles. L'eau... tambourinait gravement. Et les gouttes rebondissaient... au niveau des malangas tendus comme un tambour de basque... (les) arbres... s'identifiaient par leurs propres voix en un Magnificat d'odeurs."

Nous trouvons également des phénomènes sonores de façon récurrente, soit dans les limites d'un seul roman, soit à travers plusieurs œuvres, et dont certains jouent un rôle dramatique, tels :

- les tambours, liés à la thématique de l'afro-cubanisme, couleur psychologique et générateurs d'ambiance dramatique, rythmant également le cours du récit (Cf. *Ecué-Yamba-O*, *El reino de este mundo*, *Historia de lunes* et *Los fugitivos*).
- Les cloches : fausses pour des raisons psycho-dramatiques dans *Oficio de tinieblas*; rythmant le travail des esclaves dans *Los fugitivos*; les heures et les services religieux dans *El siglo de las luces*; celle des usines dans *Ecué-yamba-O*, ainsi que les pendules du conte *Viaje a la semilla*.
- Les musiques "sociales", (Cf. *Semejante a la noche*, *Viaje a la semilla*, *El recurso del metodo*, *Oficio de tinieblas*, *La consagración de la primavera*, *Concierto barroco*); les fêtes, les carnivals; dans toutes les circonstances festives, Alejo CARPENTIER introduit la musique sous toutes ses formes.
- Sans oublier l'importance qu'il accorde au silence, l'utilisant non comme une absence de son mais comme une mise en valeur de l'environnement sonore.

Il va sans dire que toutes ces fêtes, ces concerts, ces musiques populaires au quotidien s'accompagnent d'un instrumentarium aussi diversifié qu'imposant : instruments de l'orchestre (la flûte de Carlos dans *El siglo de las luces*, l'orchestre des demoiselles de la Pietá dans *Concierto barroco*, la vihuela jouée par Francisquillo dans ce

même roman, la contrebasse de l'*Oficio de tinieblas*, la trompette de Gaspar BLANCO et le piano accompagnant les cours de danse dans *La consagración de la primavera*, etc.); instruments traditionnels (les "botijas" du carnaval de *Oficio de tinieblas* ou la "jarra sonora" primitive que recherche le protagoniste de *Los pasos perdidos*); objets producteurs de musique (radio, tourne-disque), sans oublier la musique de la nature déjà mentionnée plus haut.

Autre présence de la musique dans tous les textes d'Alejo CARPENTIER : le foisonnement formidable de citations d'œuvres musicales dites "classiques"; qu'elles soient liées à la salle de concerts, aux circonstances ou à la progression dramatique : Airs italiens, *Dies Irae*, l'opéra *Montezuma* de VIVALDI dans *Concierto barroco*; le *Stabat Mater* de PERGOLESI dans *El arpa y la sombra*; allusion aux divers opéras et à la musique de SCHUBERT dans *El recurso del metodo*; VARESE, STAVINSKY et le jazz dans *La consagración de la primavera*; la *symphonie Héroïque* de BEETHOVEN commandant le déroulement même du roman *El acoso* et les innombrables citations d'œuvres musicales qui jalonnent *Los pasos perdidos* (neuvième symphonie de BEETHOVEN, musique du moyen-âge, chant grégorien, musique sérielle, *Requiem* de BRAHMS, etc.). Ces nombreuses citations sont à la fois le révélateur d'un climat psycho-dramatique et de la sensibilité musicale de l'auteur.

La place qu'occupe le chant populaire dans l'œuvre d'Alejo CARPENTIER est surprenante : aucun de ses textes ne semble échapper à cette présence. Ce sont des chants d'origines diverses : latino-américaines, espagnoles, françaises, mais surtout cubaines et antillaises avec, bien entendu, de nombreux textes de chants empruntés au rituel "ñañigo". La plupart de ces chants servent à créer une ambiance psycho-musicale autour du texte littéraire. Peu d'entre eux sont exposés de façon intégrale; la plupart se présentent sous forme de petits refrains. Certains d'entre eux sont utilisés comme éléments structuraux du texte littéraire, ayant alors une fonction comparable à celle d'un "estribillo". Une chose est certaine, la présence de ces textes rompt le discours littéraire - ne serait-ce que visuellement - même lorsque le texte du chant a été au préalable introduit; il y a toujours une impression de rupture, celle-ci ayant lieu, de toute façon, après l'énoncé du texte par rapport à ce qui suit. Cette importance toute particulière que donne Alejo CARPENTIER au chant populaire semble être l'expression convergente de ses diverses préoccupations : la musique / la poésie, l'ethno-musicologie / la culture primitive hors du temps, l'afro-cubanisme / l'universalité d'un fond culturel. En ce sens, la citation d'un chant (même en langue ñañiga) n'est jamais exotique pour le lecteur.

La musique comme thème romanesque :

trois romans d'Alejo CARPENTIER comportent un titre musical : *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera* (référence à l'œuvre de STRAVINSKY portant le même titre) et *El arpa y la sombra* (dont le contenu n'est pas musical mais dont le titre comporte une valeur symbolique). Par contre, sur ses neuf romans - si nous excluons les différents contes - quatre d'entre eux sont directement liés à la musique : *Los pasos perdidos*, *El acoso*, *Concierto barroco* et *La consagración de la primavera*.

* *Los pasos perdidos* est certainement, par son contenu, le roman le plus musical des quatre. Un de ses thèmes principaux traite du problème de la création musicale : dans sa jeunesse le protagoniste avait projeté d'écrire une cantate d'après le *Prometheus unbound* de SHELLEY. A la fin du roman, il s'attèle à la composition d'un thrène inspiré de l'*Odyssee*. Mais ce protagoniste est également à la recherche d'un instrument de musique primitif (une jarre à double bec de roseau) pouvant corroborer sa théorie sur l'apparition de la musique comme "mimétisme magico-rythmique". Et à travers l'expérience de ce protagoniste, le lecteur assiste à la naissance de la musique.

* Dans *El acoso*, le contenu musical est à la fois anecdotique (l'action se déroule pendant la durée d'une exécution de la troisième symphonie de BEEETHOVEN) et structurel. (Dans notre article qui sera consacré à la structure musicale des œuvres romanesques d'Alejo CARPENTIER, nous analyserons en détail cette structure musicale particulière du roman *El acoso*.)

* Le contenu anecdotique du *Concierto barroco* gravite et débouche sur la représentation de l'opéra de VIVALDI, *Montezuma*. Le personnage principal (El Amo) se trouve indirectement et moralement impliqué dans la trame de cet opéra (ne serait-ce que par le regard critique qu'il porte sur le livret).

* Quant à *La consagración de la primavera*, le thème générateur du roman, à savoir la réalisation d'une chorégraphie sur l'œuvre de STRAVINSKY capable de rendre le caractère primitif et rituel de la musique, se trouve inextricablement lié aux événements historiques qui y sont relatés.

Dans ces quatre romans "musicaux" que nous venons de citer, apparaît tout naturellement un ou plusieurs "personnages musiciens". Le héros de *Los pasos perdidos* est un musicien contemporain se transformant occasionnellement en ethno-musicologue (sa première vocation). Autour de lui gravitent d'autres musiciens : ceux de "Los Altos" dont le harpiste entendu dans une taverne, et aussi, dans une certaine mesure, Fray Pedro de Henestrosa chantant du grégorien ainsi que le sorcier élevant son thrène d'imprécations rituelles. Dans *El acoso*, un des personnages, le "Taquillero", est un étudiant en musicologie; et dans *Concierto barroco*, nous trouvons comme protagonistes : Antonio VIVALDI, Georg Friedrich HAENDEL et Domenico SCARLATTI; sans oublier que les deux serviteurs de "El Amo", Francisquillo et Filomeno, sont de bons musiciens (Filomeno joue de la guitare et s'improvise percussionniste et batteur de jazz avant la lettre!). Dans *La consagración de la primavera*, un des personnages secondaires, mais relativement important, Gaspar Blanco, est trompettiste; et Carlos dans *Los pasos perdidos*, est flûtiste. Parmi les personnages secondaires nous trouvons également ce baryton noir, Crecencio Pañalvel, toujours en représentation et en "partance" pour Milan où l'attend un brillant avenir (*Ecué-Yamba-O*); ainsi que Juan de Amberes, le tambour de *El camino de Santiago*; mais également, de façon plus anecdotique, la passion pour l'opéra d'Ofelia et de son père le Président-dictateur de *El recurso del metodo*, ainsi que la présence, comme personnage romanesque à part entière, du chanteur Enrico CARUSO, et celle des autres chanteurs de la saison théâtrale.

En dehors du fait que la musique puisse être le contenu thématique d'un roman, comme nous l'avons vu plus haut, elle peut également jouer un rôle dramatique; c'est à dire être à l'origine d'une action ou d'un événement ou bien revêtir une importance particulière dans le déroulement de l'action. Nous avons déjà souligné à ce propos la valeur dramatique des tambours dans *Ecué-Yamba-O* ainsi que dans *El reino de este mundo*. En ce qui concerne ce dernier roman, nous pensons notamment à cet impressionnant "climax" occupant tout le chapitre VI de la troisième partie, intitulé : "Ultima ratio regum", dans lequel la déformation du son des tambours crée une véritable progression dramatique dont l'apogée culmine à l'instant même du suicide de Henri Christophe, allant jusqu'à couvrir le bruit du tir fatal. Il y a là un effet de parallélisme particulièrement réussi, entre la tension dramatique (la progression inexorable des esclaves révoltés) et la tension psychologique (l'angoisse de Henri Christophe). Dans *Oficio de tinieblas*, nous retrouvons le même phénomène de déformation du son - celui du bourdon de la cathédrale - annonciateur d'événements dramatiques - en l'occurrence un tremblement de terre -. Dans ce même conte, Alejo CARPENTIER utilise de façon remarquable des chants populaires comme protagonistes : "La sombra" de Agüero, semeur

de peste, et la "copla" de Lola :

"¡Ay, ay, ay, ¿quién me va a llorar?
ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va!"

qui tente de lutter contre elle. Autre utilisation dramatique de la musique, celle-ci peut-être plus psycho-structurelle, dans *Los pasos perdidos*, avec la fréquente référence à la neuvième symphonie de BEETHOVEN, génératrice de souvenirs d'enfance et d'adolescence chez le héros. Avant de conclure cette partie traitant de "la musique comme thème romanesque", il nous faudrait aborder plus en profondeur la défense et illustration de la thèse esthétique que semble vouloir faire Alejo CARPENTIER à travers certains de ses romans. Celui-ci pense, en effet, qu'il y a un fond commun primitif à toutes les cultures; qu'au-delà de sa temporalité matérielle, l'œuvre d'art, en l'occurrence la musique, garde certains caractères d'intemporalité. Il tente de le démontrer à travers l'expérience du compositeur de *Los pasos perdidos* qui effectue un véritable voyage à travers les différents âges esthétiques de la création musicale. Nous retrouvons également cette démonstration dans *La consagración de la primavera* lorsque Calisto, le jeune danseur de Vera, retrouve les gestes traditionnels des danseurs "ñañigos" en improvisant sur la musique de STAVINSKY. Cette démonstration est également suggérée ou sous-jacente dans la plupart des autres romans : à travers le mélange des genres musicaux, Alejo CARPENTIER tente de prouver la compatibilité de leur coexistence. Mais c'est aussi à travers le naturel et la légitimité de la présence des cultures afro-cubaines dans ses romans qu'il veut démontrer le bien-fondé de sa thèse.

Le style :

Nous abordons maintenant un aspect du style d'Alejo CARPENTIER qui pourrait s'assimiler à un caractère musical dans la mesure où il s'apparente plutôt à un "état d'esprit" qu'à une technique particulière. Dans un essai intitulé : "Problemática de la novela latinoamericana" (10), voici ce qu'écrit Alejo CARPENTIER à propos du baroque :

"Ne craignons pas le baroque; il est à nous, né des arbres, des bois, des retables et des autels, des sculptures décadentes et des portraits calligraphiques et même des néo-classicismes tardifs, le baroque créé par la nécessité de nommer les choses... Le style légitime du romancier latino-américain actuel est le baroque."

Ailleurs il ajoute :

"Le baroque... se manifeste là où il y a transformation, mutation, innovation... Il peut être culmination comme il peut être prémonition. L'esprit créole est en soi un esprit baroque... Notre monde est baroque... et la description d'un monde baroque doit nécessairement être baroque... Je dois obtenir avec mes mots un baroque parallèle au baroque du paysage." (11)

Selon cette définition, la profusion et la richesse semblent devoir être des termes qui pourraient s'appliquer le mieux au style baroque d'Alejo CARPENTIER : profusion des images, des métaphores, des adjectifs (voire même adjectivation de substantifs); richesse des formes verbales avec une valeur expressive et esthétique du verbe - que l'on peut si facilement substantiver dans la langue espagnole, selon Alejo CARPENTIER lui-même, qui se sentait, disait-il, plus libre d'écrire en espagnol qu'en français -; nuances infinies de l'adjectif, vocabulaire recherché, amplitude de la phrase et goût prononcé pour les descriptions (voir à titre d'exemple la nature dans *Los pasos perdidos* ou la description des mers caraïbes dans *El siglo de las luces* (Chap. III, Sc.24); ce goût pour la description allant de pair avec une quasi absence de dialogue. Mais le baroque c'est également cette prolifération des références culturelles qui émaillent tous ses textes (littérature, musique, peinture, sculpture, architecture, etc.).

Le baroque chez Alejo CARPENTIER, c'est aussi cette façon de manipuler le temps des verbes. En général la narration est au passé mais on rencontre parfois une irruption du présent possédant alors une valeur psycho-structurale (Cf. *Los pasos perdidos* - Ch. V, Sc.26 - ou *La consagración de la primavera* - Chap. V, Sc.31 -). Quant au cas de *El acoso*, l'emploi du présent a un triple rôle : psychologique, dramatique et structurel.

L'emploi de sujets de narration diversifiés est également un procédé stylistique cher à Alejo CARPENTIER. Il y a chez lui quatre sujets de narration possibles : un narrateur-écrivain, avec l'emploi de la 3^e personne du singulier, extérieur à l'action; un narrateur-témoin, ne s'adressant plus au lecteur mais à son personnage en le tutoyant (Cf. *Derecho de asilo*); un narrateur-impliqué, qui n'est pas l'acteur du récit mais qui s'implique dans le récit par l'emploi de la 1^{ère} personne du pluriel (procédé utilisé dans *El recurso del método*); et enfin l'emploi de la 1^{ère} personne du singulier par lequel le personnage-héros fait sa propre narration. Ces différents emplois sont parfois alternés, ceci permettant de structurer le discours romanesque.

Dans un tout autre ordre d'idées nous trouvons l'emploi presque systématique de noms de personnages-fonction (matérialisés par une majuscule). Ce procédé est également utilisé par Alejo CARPENTIER pour désigner certains lieux (Cf. *Los pasos perdidos*). Il s'agit d'une "désaffectivisation" du personnage qui n'agit plus alors par rapport à sa propre histoire mais par rapport au déroulement du discours romanesque et en "fonction" du rôle qui lui est dévolu, pouvant même acquérir un rôle structurel à l'intérieur du roman.

Pour achever cette analyse du style "musical" d'Alejo CARPENTIER, il nous faut maintenant aborder le problème du traitement du temps. Ce qui semble le plus caractériser le phénomène sonore, c'est le paramètre "temps" : la musique n'est jamais un point fixe sur l'axe du temps; elle est faite, techniquement, de durées (c'est le concept de rythme) et de ce fait, doit se dérouler dans le temps. C'est également un paramètre fondamental de la création littéraire; il est en même temps celui qui a le plus évolué dans la conception du roman au XX^e siècle où l'abandon de la linéarité temporelle n'est dû qu'à l'émergence du souvenir (cf. PROUST, JOYCE et FAULKNER). Alors que chez Alejo CARPENTIER, il y a en plus une distorsion du temps par stratifications simultanées de celui-ci : passé, présent et futur peuvent s'appliquer simultanément à un point précis du récit. Nous pouvons alors distinguer chez cet écrivain, trois "temps de narration" : un "temps précis", daté, souvent avec beaucoup de minutie; un "temps intemporel" ou éternel (Cf. l'expérience du héros de *Los pasos perdidos*); et un "temps mélangé". Cette notion de "temps mélangé" ou de temps superposés se retrouve très fréquemment chez Alejo CARPENTIER. Mais le plus souvent elle est simplement suggérée, sans insistance, comme étant une donnée fondamentale et "naturelle" de la conscience temporelle de l'individu qui se disloque par instant.

La première partie de cette étude a donc porté essentiellement sur l'univers musical des œuvres romanesques d'Alejo CARPENTIER. Il s'agit là d'un relevé analytique de toutes les manifestations de cet univers à tous les niveaux de cette création. Il semblerait que cette omniprésence de la musique, si elle s'explique par l'intérêt qu'Alejo CARPENTIER porte à celle-ci comme l'enrichissement spirituel de son monde romanesque, contribue du même coup à la logique de cet univers littéraire. Dans la mesure où cette présence musicale se cristallise dans la structure même des romans - empruntés dans tous les cas à la catégorie des structures musicales (comme nous le verrons dans notre prochain

article) -, elle justifie alors ces dernières, les rendant naturelles et leur enlevant toute leur "artificialité" en les imprégnant a priori d'un univers qui semble alors tout naturellement leur échoir. Cette "musicalité" sous-jacente, à l'instar de la structure d'une œuvre musicale, palpite alors comme la vie même du roman inconsciemment perçue par le lecteur.

Marie-Anne ZÄNGERLIN

Université de Paris X

NOTES

1. "BECKETT le précurseur", postface de B. PINGAUD au roman de S. BECKETT : *Molloy*, nov. 1962, Ed. Union Générale d'Éditions, Coll. 10-18, Paris 1963, p.294.
2. "Misterios de la novela rosa" in *El adjetivo y sus arrugas*, recueil d'articles de A. CARPENTIER, Editorial Gatema, Buenos Aires, 1980, p.47. (Les traductions des articles qui prendront place dans la présente étude sont de nous-même.)
3. B. PINGAUD, étude citée, p.289.
4. "Un camino de medio siglo" in *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Ed. Plaza y Janes Editores, Barcelona, janvier 1987, p.102. Dans le même article p.96 : "De todos modos queda uno comprometido, porque quien no se compromete se compromete. No comprometerse es una forma de comprometimiento."
Voir également dans le même recueil : "papel social del novelista", p.167, ainsi que les pp.102, 157 et 270.
5. Cf. la bibliographie de A. CARPENTIER élaborée par Janine POTELET in *L'Amérique multiraciale et la conquête du Mexique*, Université de Paris X, Centre de Recherches Ibériques et Ibéroaméricaines, p.128 à 148.
6. "Novela y música" (20 fev. 1955) in *El adjetivo y sus arrugas*, op. cit., p. 58-59.
7. Lire à propos de cette "nécessité de l'esprit" : "Ouverture I et II" dans l'ouvrage de Claude LEVI-STRAUSS : *Le cru et le cuit*, 1° vol. de la série *Mythologiques*, Ed. Plon, 1964, dans laquelle il cherche à démontrer la parité de certains schèmes de l'esprit dans l'élaboration des mythes et la création musicale.
8. Cesar LEANTE, *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, in *Cuba*, 1964.
9. *El siglo de las luces*, Ed. Biblioteca de bolsillo, Barcelona, juin 1983 (Ch. II, Sc.22, p.167). Les textes en français extraits des romans de A. CARPENTIER sont empruntés aux traductions de René L. F. DURAND édités chez GALLIMARD.
10. In *Tientos, diferencias y otros ensayos*, op. cit., p.26.
11. "Lo barroco y lo real maravilloso" in *Tientos, diferencias y otros ensayos*, op. cit., p.110, 112, 116-117.

"L'AMOUR AUX TEMPS DU CHOLERA"
SOUS LA LORGNETTE DU MYTHE DE TRISTAN

Lors de sa parution, en 1985 dans les pays hispanophones et en France en 1987, "L'Amour aux temps du choléra" (1) a parfois déconcerté la critique, bien qu'elle ait été enthousiaste dans sa grande majorité. En effet, Gabriel García Márquez semble, dans ce roman, rompre avec la technique narrative qui l'a rendu célèbre pour renouer avec une tradition romanesque héritée d'auteurs tels que Stendhal, Galdos ou Flaubert, et ancrée dans le XIX^e siècle qui constitue d'ailleurs le cadre chronologique du roman.

Une analyse plus détaillée signale pourtant l'omniprésence du mythe. Déjà, le critique Michael Palencia-Roth dans son essai: "La línea, el círculo y las metamorfosis del mito" (2) avait mis en évidence comment dans "Chronique d'une mort annoncée", le mythe s'impose, alors que la *chronique* est, par définition, calquée sur un temps linéaire, selon un procédé "historico-réaliste" dont la métaphore est la ligne, tandis que le cercle est celle des techniques "mythico-symboliques" qui se répètent à l'infini.

Dès le titre cependant, l'auteur nous livre un indice car l'amour, parce qu'il est avec la mort l'expérience la plus unique et la plus partagée, constitue un thème mythique par excellence.

Depuis les ouvrages de Denis de Rougemont (3), la critique moderne s'accorde à reconnaître que le mythe de Tristan est à l'origine de toute notre conception occidentale de l'amour et on observe que ce mythe particulier sous-tend la trame dramatique du roman dont la géographie navigue entre notre occident européen et cet "extrême-occident" qu'est, dans une certaine mesure, l'Amérique latine.

(1) GARCIA-MARQUEZ Gabriel, L'Amour aux temps du choléra, traduit de l'espagnol (Colombie) par Annie Morvan, Paris, Grasset, 1987; désormais, les citations extraites du roman seront signalées par l'abréviation: A.T.C.

(2) PALENCIA-ROTH Michael, La línea, el círculo y las metamorfosis del mito, Madrid, Ed. Gredos, 1983.

(3) ROUGEMONT Denis de, Les Mythes de l'Amour, Paris, Gallimard, 1961.

id. L'Amour et l'Occident, Paris, Plon, 1972.

Mais après avoir débusqué le mythe dans le roman, on observe que García Márquez le détourne à son profit dans un double mouvement contradictoire de mythification et de démythification où se révèle son génie : le philtre magique et son antidote nous sont livrés dans le même flacon, et cette savoureuse alchimie confirme une fois de plus le romancier dans son art de Grand Sorcier du Verbe.

Gabriel García Márquez répète volontiers que l'origine de tous ses romans est une image simple: "Au départ, avant même de commencer le livre, j'avais en tête une image, celle d'un vieux couple dansant sur le pont d'un bateau." (1)

Le roman se déroule en partie dans une ville sans nom des Caraïbes que certaines descriptions désignent comme Carthagène. Une géographie européenne réelle et précise alterne avec une géographie beaucoup plus mythique dans les Caraïbes, dont le seul axe identifiable semble être le fleuve Magdalena.

Le cadre chronologique du roman, à cheval sur le XIX^e et sur le XX^e siècle, couvre la période comprise entre les années 1870 et 1930 et fait l'objet d'une gestion similaire à celle de l'espace: on le reconstitue par déduction, selon un procédé d'omission volontaire cher à l'auteur, car toutes les dates historiques vérifiables appartiennent à l'histoire européenne - encore s'agit-il d'allusions à une "histoire" particulière, littéraire et musicale-

Cette gestion "par procuration" de l'espace et du temps, en livrant en pâture à notre soif de repères quelques événements européens, mythifie d'autant mieux les épisodes qui se déroulent dans les Caraïbes.

Le roman, d'inspiration largement autobiographique, raconte l'histoire d'un amour qui débute à l'adolescence des protagonistes, tourne court, et connaît une nouvelle flamme quelque soixante ans plus tard, au beau milieu de leur vieillesse. Florentino Ariza, télégraphiste obscur, s'est épris de la jeune et jolie Fermina Daza, sévèrement chaperonnée par son père. Celui-ci est résolu à faire oublier à sa fille ce prétendant trop insignifiant et l'envoie accomplir un long voyage de l'oubli. Avec la complicité du télégraphe, les amoureux déjouent la surveillance paternelle, mais à son retour, Fermina rompt sans préavis ni explications, et épousera peu après le docteur Juvenal Urbino, le parti le plus flatteur de la ville.

(1) L'Événement du Jeudi, Paris, n° 133, du 21 au 27 mai 1987, p.105

C'est pendant cet énorme interlude de plus d'un demi-siècle que García Márquez nous promènera des heurs et malheurs des époux Urbino aux multiples aventures de "chasseur furtif" de Florentino Ariza qui trompe ainsi sa longue attente amoureuse, sûr de reconquérir un jour le coeur de Fermina Daza.

Le roman gravite autour de ces trois personnages comme une valse à trois temps dont le choléra, avec ses épidémies et ses endémies cycliques serait le diapason, imprimant au roman son rythme propre, et on repense à cette réflexion d'Ursula Buendía dans "Cent ans de solitude": "Le temps ne passe pas, il tourne en rond." (1)

Maintenant, prétendre écrire "una novela de amor con final feliz" (2) alors que la devise du mythe de Tritan, qui commande le ressort dramatique du roman, pourrait être : "L'amour heureux n'a pas d'histoire", relève de la gageure.

Ici, quelques précisions sur le mythe en général et sur ce mythe particulier s'imposent.

L'acceptation que nous donne du mythe Denis de Rougemont (3) semble ici la plus pertinente : "On pourrait dire, d'une manière générale, qu'un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'oeil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes."

Le Petit Larousse l'enrichit avec cette autre définition : "Représentation symbolique qui influence la vie sociale. "

Le mythe n'est plus seulement un récit mais une représentation, c'est-à-dire une manière de comprendre et de penser le monde, et ce qu'on appelle la "conscience mythique" la relation dialectique entre le récit du mythe et ses manifestations dans la vie quotidienne. On voit bien que loin de répudier la réalité, le mythe y a son siège.

(1) in Magazine littéraire, Paris, n° 242, mai 1987, p. 28.

(2) citation de García Márquez in COLLAZOS Oscar, García Márquez : La Soledad y la Gloria, éd. Plaza y Janes, 1986, p.247.

(3) op.cit L'Amour et l'Occident, p. 19.

En plus de son origine sacrée, le mythe possède trois caractéristiques essentielles : la circularité, l'obscurité, et la contrainte. Il est circulaire car ses situations sont universelles et se répètent à l'infini. Il est obscur car il travestit certaines vérités inavouables ou dangereuses comme en témoigne le mythe d'Oedipe ; de plus, il est anonyme et se perd dans "la nuit des temps". Enfin, il est contraignant en cela que chacun subit son empire sans pouvoir s'y soustraire.

Le mythe de Tristan possède toutes ces caractéristiques. Il naît au XII^e siècle, au moment où le christianisme triomphant en Europe provoque la résurgence des mystiques païennes issues de l'antiquité dont il est l'héritier, par le truchement de l'hérésie cathare. Celle-ci dérive de la croyance manichéenne, qui opère une partition fondamentale entre l'âme et le corps, source de tous les maux. Seule la mort salvatrice libère l'âme prisonnière et lui permet de goûter la béatitude celeste.

L'hérésie s'insinuera dans le monde profane à travers le langage des troubadours qui seront les chantres de l'amour courtois. Cet "enthousiasme" s'incarnera dans la Dame, divinité inaccessible chantée par ces nouveaux apôtres de la chasteté.

Cette origine religieuse du mythe affleure maintes fois dans le vocabulaire qu'emploie García Márquez pour évoquer l'univers de la passion. Des amoureux, il écrit : "Ils formaient une *loge hermétique* dont les *adeptes* se reconnaissaient dans le monde entier sans qu'ils eussent besoin d'une langue commune." (1)

Florentino Ariza est l'apôtre zélé de cette religion d'Amour dont Fermina Daza est la "*déesse couronnée*" (2). Elle a son sanctuaire, le bordel où il est initié à son mystère, ses prêtresses, les prostituées au milieu desquelles la chambrière fait figure de "*pénitente* au milieu de la *gloire* des filles nues" (3)

La Dame, parée de toutes les vertus, est d'autant plus aimée qu'elle est inaccessible. C'est au XIII^e siècle qu'est attestée en Europe une modification radicale du jeu d'échec : la dame devient une pièce maîtresse et éclipse en puissance le roi ; c'est aussi à cette époque qu'est instauré le culte de Marie.

(1) *A.T.C.*, p. 202-203.

(2) *ibid.* p. 118.

(3) *ibid.* p. 91.

Mais la passion, parce qu'elle s'exalte dans l'absence et le manque, condamne les amants à la souffrance, et désigne cet état de tension entre le désir et sa satisfaction. La première phrase de "L'Amour aux temps du choléra", lourde de fatalité, nous plonge au coeur du mythe : "C'était inévitable : l'odeur des amandes amères lui rappelait toujours le destin des amours contrariées." (1)

Que nous dit le mythe, et après lui, toute une tradition romanesque florissante, sinon que la passion se nourrit des obstacles qui l'entravent ?

L'obstacle peut prendre plusieurs visages : Le plus souvent, il s'incarne dans la figure de l'époux, et à ce titre, on peut considérer le roman de Tristan et Yseult comme la première grande épopée de l'adultère.

Dans le couple Urbino, ce sera Fermina Daza, l'épouse, qui constituera l'obstacle à la passion tardive de son époux pour la belle Barbara Lynch. La raison l'emportera sur la passion car Juvenal Urbino est trop timoré pour affronter les interdits sociaux et religieux de son milieu, au point qu'il accueillera avec soulagement la découverte de son infidélité par son épouse.

L'obstacle peut aussi prendre le visage du père : Lorenzo Daza, en imposant à sa fille un long voyage de l'oubli, ne fait qu'attiser les sentiments de Florentino et Fermina.

Il peut encore être parfaitement imaginaire : ainsi Tristan, en tuant le dragon qui ravageait l'Irlande, a-t-il loyalement "gagné" Yseult, promise au vainqueur du monstre ; cependant, il choisit de la ramener à son oncle le roi Marc pour qu'il l'épouse.

De même, le réfugié Jeremiah de Saint-Amour dont le suicide, au début du roman, rend la sainteté quelque peu frauduleuse, a fixé sa mort à soixante ans pour éviter que sa passion pour une femme avec qui il a partagé dans la clandestinité la moitié de sa vie ne s'enlise dans l'habitude ou l'ennui. La découverte posthume de cette passion dont son ami ne lui avait jamais soufflé mot ébranle dans ses certitudes le docteur Juvenal Urbino: "De toutes façons, il lui en coûtait d'imaginer que deux adultes libres et sans passé, à l'écart des préjugés d'une société repliée sur elle même eussent choisi le hasard des amours interdites." (2)

(1) A.T.C., p. 11.

(2) ibid. p. 23.

On le voit, si les obstacles n'existent pas, la passion les invente.

L'obstacle peut n'être que rêvé et la passion se delaye dans le phantasme : Fermina Daza, traversant une crise conjugale plus grave que les autres, retournera hanter le petit parc des Evangiles où elle retrouvait Florentino et convoquera son souvenir, sans être dupe de ce "substitut innocent à l'infidélité" (1)

Mais García Márquez a donné à l'époux, le docteur Juvenal Urbino un destin d'obstacle tout-à-fait atypique puisqu'il ignore qu'il en est un et que son épouse l'ignore également ! Cette situation ahurissante, qui durera plus d'un demi-siècle, baptisée "le triangle imaginaire de Florentino Ariza" - puisque le triangle : le mari - la femme - l'amant - n'est qu'imaginé par Florentino - est sans doute unique dans l'histoire de la littérature !

En effet, la clef de la passion étant l'amour réciproque malheureux, on imagine mal comment l'histoire de cet amour qui n'est que malheureux pour le seul Florentino ne sombre pas dans un mortel ennui ou dans l'analyse clinique d'une folie particulière. Il faudra tout le poids du destin et les multiples aventures de Florentino pour que ce siège au chiffre mythique n'ait pas la fadeur de l'éternité.

Dans tous les cas, c'est la "passion", la souffrance qu'on chérit, et on aime, plus que la personne réelle, la brûlure d'amour qu'on a au coeur.

C'est ce goût pour la souffrance et la mort que camoufle le mythe, car il constitue une menace pour la société jusque dans sa fonction à se reproduire. "De tous les meaux, le mien diffère, il me plaît, je me réjouis de lui ; mon mal est ce que je veux et ma douleur est ma santé." (2), écrit Chrétien de Troyes. La passion ne cherche pas de descendance, elle ne cherche qu'à brûler.

La filiation de "L'Amour aux temps du choléra" au mythe de Tristan ne se limite pas à une communauté de situations. Elle est aussi attestée par le choix quelque peu anachronique des protagonistes : Florentino a toutes les caractéristiques du troubadour. Il est poète, et c'est à travers la poésie que s'exalte l'hommage courtois ; il est aussi musicien et joue nuitamment sous le balcon de sa belle des sérénades au violon.

(1) A.T.C. p. 234

(2) op.cit. L'Amour et l'Occident, p. 28

Fermina a de la Dame toute la majesté hautaine et mystérieuse ; elle se comporte en souveraine absolue du coeur de son soupirant : "Revenez tous les après-midi (...) et attendez que je change de chaise." (1) lui enjoint-elle, tyranique, au début de leurs rendez-vous.

Le gage d'amour, autrefois l'anneau d'or donné par la Dame à son paladin-poète, est dans le roman la tresse de cheveux que Fermina se coupe et remet à Florentino, avant de partir pour son voyage de l'oubli. La rupture de l'engagement obligera ce dernier à restituer la "relique sacrée". (2)

Florentino a aussi du troubadour l'incurable constance : "Fermina, lui dit-il, j'ai attendu cette occasion pendant plus d'un demi-siècle pour vous réitérer une fois encore mon serment de *fidélité éternelle* et mon amour à *jamais*." (3)

Alors que dans "Tristan et Yseult" la passion s'abrite derrière l'alibi "magique" du philtre pour justifier les ravages qu'elle provoque, dans le roman c'est le choléra qui signale inmanquablement son voisinage et lui donne sa dimension "fatale".

Comme la passion, le choléra "foudroie", il est extrêmement contagieux et peut être mortel, et dans le roman, leurs symptômes sont identiques : "Mais lorsqu'il (Florentino) commença à attendre la réponse à sa première lettre, son anxiété se compliqua de diarrhées et de vomissements verts, il perdit le sens de l'orientation (...) et sa mère fut terrorisée parce que son état ne ressemblait pas aux désordres de l'amour mais aux ravages du choléra." (4)

A ce propos, il est amusant de constater que le très catholique docteur Juvenal Urbino, qui représente le parti de la raison, ait tiré sa notoriété de sa croisade contre le choléra. Sa vocation étant de guérir, il ne pourrait pas comprendre la réaction de Florentino face au médecin qui lui conseille de changer d'air :

"Ce à quoi aspirait Florentino Ariza était tout le contraire : jouir de son martyre." (5) On le voit, deux morales antagoniques s'affrontent.

(1) A.T.C. p. 73.

(2) ibid. p.119.

(3) ibid. p. 63.

(4) ibid. p. 74.

(5) ibid. p. 75.

Mais le choléra, dans son rôle de fléau mortel semant la désolation, n'apparaît ici qu'en filigrane. Il est avant tout le génie bienveillant de l'amour et symbolise une sorte d' "âge d'or" de la passion dont le temps des grandes épidémies serait la métaphore. Les dernières pages du roman se font l'écho de ce symbolisme positif : "La Nouvelle Fidélité leva donc l'ancre le lendemain matin, (...) le pavillon jaune du choléra *claquant de joie* en haut du grand mât." (1)

Au XX^e siècle, il n'est plus qu'endémique, et les grandes passions, devenues anachroniques nous laissent un parfum de nostalgie. C'était le bon temps, en somme, celui où les alcôves étaient encore chaudes du sang des épouses infidèles. Peu importait le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ! García Márquez semble nous dire que les grandes passions comme les grandes épidémies sont en train de rejoindre le destin des dinosaures.

De nos jours, la passion se démocratise et perd ses vertus mortelles : l'adultère ne conduit plus qu'au divorce ou s'épuise dans les liaisons banales ; l'homosexualité - prudemment oubliée par le romancier dans son catalogue des multiples visages que peut prendre l'amour - a désormais voix au chapitre. L'évolution sociale fait reculer les limites mouvantes de la tolérance, et les derniers tabous sexuels rédhibitoires s'incarnent dans l'inceste et la pédophilie.

Florentino vieillissant, dont le besoin de plus en plus impérieux de passion a fait un collectionneur invétéré d'obstacles, retrouve dans sa relation clandestine avec sa filleule América Vicuña - le parrainage et son grand âge l'absolvent de tout soupçon - ce parfum léthal des amours interdites : "Après tant d'années d'amours calculées, le goût débridé de l'innocence avait l'enchantement d'une perversion rénovatrice." (2)

García Márquez éludera l'aspect de l'acte réprouvé pour celui du droit sacré à la passion, légitimée par le suicide d'América lorsque Florentino lui annonce sa décision de la quitter pour partir avec Fermina.

Mais ces situations extrêmes, si douteuses soient-elle du point de vue de la morale, si originales soient-elles comme sujet de roman, ne s'écartent pas des sentiers battus par le mythe.

(1) A.T.C. p. 374.

(2) ibid. p. 298.

Là où le génie facétieux de García Márquez nous réserve une surprise de taille, c'est lorsqu'il se permet d'infliger au mythe une plaisante nasarde, sans cesser toutefois de lui rester fidèle.

En effet, en greffant au canevas du mythe un solide demi-siècle qui surprend les protagonistes en pleine vieillesse, le romancier fait advenir la passion de Florentino et Fermina à un âge bien peu "romanesque". Il ouvre une brèche par laquelle s'engouffrent des perspectives jusque là peu explorées par la tradition littéraire.

Le tableau comparatif ci-après se propose d'inventorier les cinq étapes essentielles du roman de Tristan et Yseult afin de mieux repérer à quel moment s'opère, dans "L'Amour aux temps du choléra", ce spectaculaire "détournement" - retournement ? - du mythe.

ETAPES ESSENTIELLES	MYTHE DE TRISTAN	" A.T.C."
1 Naissance de la passion fatale	Philtre magique : passion entre Tristan et Yseult	>> Choléra : passion entre F. Ariza et F. Daza
2 Obstacle	= l'époux : amour réciproque malheureux	>> = le père : amour réciproque malheureux
3 Retrouvailles des amants	Fuite de Tristan et Yseult dans la forêt du Morois	! ! ! !"Triangle ! ! "imaginaire"
4 Nouvel Obstacle	= l'épouse : Yseult aux Blanches Mains	! ! de Florentino
5 Retrouvailles des amants dans la mort	Mort tragique des jeunes amants	>> Mort <u>naturelle</u> prochaine des vieux amants

On observe que le roman de Tristan et Yseult et "L'Amour aux temps du choléra" connaissent des situations voisines dans les étapes : 1, 2, et 5, tandis que les étapes : 3 et 4 sont totalement distinctes.

Ces dernières sont calquées sur la période appelée "triangle imaginaire de Florentino Ariza", qui correspond à plus d'un demi-siècle pendant lequel Florentino, trompant son attente avec d'innombrables aventures, prépare ses retrouvailles avec Fermina, tandis que celle-ci connaît une longue et somme toute heureuse vie conjugale avec Juvenal Urbino.

C'est l'addition de la dimension "temps", ignorée du mythe, qui permet au romancier de faire de "L'Amour aux temps du choléra" un roman d'amour qui finit bien.

En effet, la mort, ingrédient indispensable à l'efficacité du mythe, est bien présente ; cependant, il ne s'agit plus de la mort tragique des amants fauchés à la fleur de l'âge, mais de la mort naturelle vers laquelle s'acheminent tranquillement les vieux amants. "Car ils avaient vécu ensemble assez de temps pour comprendre que l'amour (...) est *d'autant plus intense qu'il s'approche de la mort.*" (1)

Le traitement particulier que García Márquez a fait subir au mythe évacue de son roman la tragédie finale.

Ce procédé participe à l'entreprise de démythification du mythe de Tristan qui s'exerce dans le roman à plusieurs niveaux.

García Márquez navigue avec tant d'aisance entre tout et son contraire que mythification et démythification cessent d'être perçues de façon contradictoire et ne font que restituer à l'amour son infinie complexité.

Tout d'abord, la greffe d'un demi-siècle au schéma traditionnel du mythe fait déboucher "L'Amour aux temps du choléra" sur des terres inexplorées par la littérature romanesque. La vieillesse, qui a très tôt préoccupé l'écrivain, peut-être parce qu'il a été élevé par ses grands-parents, est un thème qui le concerne d'autant plus aujourd'hui.

Mais peut-on imaginer plus mauvais héros de roman qu'un vieillard ? Figé, sans attente, guetté par la mort, son mode d'expression littéraire, plus que le roman qui réclame du drame, au sens étymologique du terme, semble être l'élégie : "O vieillesse ennemie !"

(1) A.T.C. p. 376.

Pour Florentino, son immobilisation forcée à cause d'une entorse est vécue comme un drame qui le prive de la compagnie de Fermina : "Ne me faites pas ça docteur, implora-t-il. Soixante jours pour moi, c'est comme dix ans pour vous." (1)

Le vieillard, s'il n'est pas vénérable, est ridicule, et la littérature, qu'elle l'exalte ou le ravale, l'enfouit sous des poncifs. Il est généralement campé sous les traits du sage auréolé de cheveux blancs, et à l'opposé gesticule le pantin lubrique trousseur de Ninons. Entre les deux extrêmes, point de salut. Serait-ce pour les adultes que nous sommes une manière d'exorciser cet autre Moi, ce futur Moi dont l'impuissance - physique, intellectuelle - nous hante ?

García Márquez avoue avoir été très impressionné par le livre de Simone de Beauvoir : "La Vieillesse" (2). Or, il est un aspect qu'elle n'aborde pas, celui de la sexualité des gens âgés. Est-ce parce que le vieillard peut encore faire l'amour, ou parce qu'il ne peut plus le faire qu'il suscite tant de railleries ? "A mon âge, il sied si mal d'aimer que je le cache même à qui m'a su charmer.", écrit le vieux Corneille amoureux de la jeune Du Parc.

Est-ce l'intuition d'une acuité inchangée des sentiments qui effraie quand il devient plus difficile d'assouvir ses désirs ? Ophélie, la fille de Fermina, se fait l'écho de ce préjugé : "A notre âge, l'amour est ridicule, (...) mais au leur, c'est dégoûtant.", (3) s'écrie-t-elle à propos de la relation de sa mère avec Florentino.

Les infirmes sont victimes du même opprobre : Jeremiah de Saint-Amour a d'autant moins éveillé les soupçons sur sa double vie qu'il était paralysé des deux jambes !

Dans "L'Amour aux temps du choléra", le romancier parle sans compassion ni fausse pudeur de cette réalité qui dérange nos principes esthétiques et moraux. Il réussit même à faire de la scène d'amour finale, dont le prosaïsme de vieux os et de peaux frippées aurait pu déraiper dans le ridicule, un moment d'une émotion rare qui couronne le roman.

En cela, le roman se détourne du mythe, car ici, c'est la passion pour la vie qui est la plus forte.

(1) A.T.C. p.342.

(2) BEAUVOIR Simone de, La Vieillesse, Paris, Gallimard, 1970.

(3) A.T.C. p. 352.

La prise en compte de la dimension "temps" permet encore à García Márquez de lever le voile sur une autre réalité, aussi peu "romanesque" que la précédente : le mariage.

Ce dernier est le grand vaincu du mythe, puisque toute la littérature vit de ses déboires. Voici un jugement rendu au XII^e siècle par la Cour d'Amour de la Comtesse de Champagne : "Nous disons et assurons (...) que l'amour ne peut étendre ses droits sur deux personnes mariées." (1) A l'époque du mythe, et il n'y a pas si longtemps encore, le mariage scellait une réunion d'intérêts, et l'amour avait peu de choses à voir avec cette entreprise. "N'oublie pas que, dans un bon couple, le plus important n'est pas le bonheur mais la stabilité." (2), dit Juvenal à son épouse qui se plaint d'être malheureuse.

Le mariage, parce qu'il s'inscrit dans l'éternité d'une fidélité jurée une fois pour toutes, neutralise l'obstacle nécessaire à la passion, et c'est ce qu'exprime Juvenal Urbino le soir de ses noces : " (...) lorsqu'elle l'embrassa pour la première fois, il fut certain qu'*aucun obstacle* ne s'opposerait à l'invention d'un bon amour." (3) Dans ce contexte, l'amour se charge d'une valeur particulière : il apparaît comme le versant domestiqué de la passion, privée de ses turbulences, un peu comme deux pôles, positif et négatif. Lorsque Juvenal dit qu'un homme aurait besoin de deux femmes, une pour l'aimer, l'autre pour lui coudre ses boutons, il énonce naïvement la dialectique insoluble de la passion et du mariage.

En effet, que nous cache-t-elle de si terrible cette fin immuable qui nous laisse prudemment au bord de l'aventure et résume en dix mots toute une vie : "Ils se marièrent, furent heureux, et eurent beaucoup d'enfants." ?

Le romancier nous entraîne avec humour et bienveillance de l'autre côté de ce miroir souriant des contes de fées, dans ce quotidien que boude notre curiosité. Il fait de la vie conjugale des époux Urbino avec leurs joies et leurs drames un monde palpitant d'anecdotes drôles et moins drôles auprès duquel l'ascèse de Florentino serait fort ennuyeuse si elle ne s'accommodait de ses multiples frasques.

(1) STEHDHAL, De l'Amour, Paris, Flammarion, 1965, p. 312.

(2) A.T.C. p. 327.

(3) ibid. p. 178.

Il oppose à l'*idéalité* de la passion la *réalité* du mariage, qui est une de ses principales vertus. C'est dans cette réalité étale, qui repose sur la conviction souvent irrationnelle de l'engagement de départ, que tout reste à inventer. Le mariage apparaît bien peu glorieux à côté du feu de Bengale de la passion : sa réussite est invisible et le bonheur domestique ennueie. Mais c'est peut-être pour toutes ces raisons que Fermina, qui a un solide sens des réalités, choisira le mariage avec Juvenal plutôt qu'une illusoire passion avec Florentino : "Aujourd'hui, en vous voyant, j'ai compris que notre histoire n'était qu'une *illusion*." (1) lui dira-t-elle à son retour du voyage de l'oubli.

Il est vraisemblable que García Márquez évoque son expérience personnelle lorsqu'il écrit au sujet de Fermina et de son époux : "Ensemble ils avaient dépassé les incompréhensions quotidiennes, les haines instantanées, les mesquineries réciproques et les fabuleux éclairs de gloire de la complicité conjugale (...) ils étaient sur l'autre rive." (2)

L'entreprise de sabordage du mythe se poursuit avec cette arme prodigieuse qu'est la distanciation par l'humour.

C'est souvent au milieu des scènes les plus émouvantes que l'auteur laisse choir un détail incongru qui libère un peu d'intensité dramatique au moment où elle atteint son comble. Il est curieux de noter qu'il puise dans le registre scatologique quelques trouvailles des plus efficaces.

Après tout, passion et scatologie ne sont-ils pas tous deux des histoires de viscères ?

Lors de l'émouvante scène du premier rendez-vous où Florentino remet à Fermina, en train de broder, une lettre, un incident comique désamorce le drame : " (...) un oiseau s'agita entre le feuillage des amandiers et la fiente tomba juste sur l'ouvrage." (3)

De même, plus de cinquante ans après, lors de leur non moins émouvantes retrouvailles, Florentino est trahi par une colique qui l'oblige à battre en retraite : " (...) il n'eut pas le temps de penser au miracle qu'il était en train de vivre parce que ses entrailles s'emplirent soudain d'une explosion d'écume douloureuse. Il s'assit, à bout de souffle, assiégé par le souvenir maudit de la fiente d'oiseau le jour de sa première lettre d'amour." (4)

(1) A.T.C. p. 118.

(2) ibid. p. 247.

(3) ibid. p 74.

(4) ibid. p. 331.

En forçant la passion à quitter parfois ses cothurnes pour des socques, García Márquez nous rappelle que les grandes rencontres ne sont jamais lisses et théâtrales, mais chahutées de hoquets anachroniques, de bégaiements têtus, rougeurs malséantes, coliques inopportunes et autres cris du corps qui réclame sa dîme à la passion.

Il lui redonne une dimension plus humaine, loin du rêve qui épure nos émotions de leurs inévitables maladresses.

Dans un autre registre, la réponse de Fermina, sur une marge de cahier d'écolière, à la demande en mariage de Juvenal Urbino, est elle aussi une perle qui peut laisser songeur sur les raisons qui gouvernent les grandes destinées conjugales : "C'est d'accord, je vous épouse si vous me promettez de ne jamais me faire manger d'aubergines." (1)

L'humour s'affiche encore dans la distorsion quasi schizophrénique entre la passion chaste de Florentino pour Fermina et son goût pour la fornication débridée, dont témoignent ses six cent vingt-deux liaisons répertoriées " (...) en plus des innombrables aventures fugaces qui ne méritaient même pas une ligne bienveillante." (2)

Une autre source de démythification de l'amour est l'inhabituelle distribution des rôles masculins et féminins.

Là aussi, apparemment, le roman nous renvoie sagement à la tradition : l'homme détient la force, l'autorité et le pouvoir, tandis que la femme est son humble servante, bibelot précieux du couple dont elle occupe la vitrine. Juvenal Urbino est un médecin brillant, beau, jeune, riche, à qui sa victoire contre le choléra donne une patine d'héroïsme ; toutes les fées se sont penchées en même temps au dessus de son berceau et toutes les jeunes héritières en mal d'époux se disputent son coeur. Fermina, c'est Cendrillon remarquée par le prince, "une beauté roturière sans nom ni fortune" (3)

Pourtant, ce sera un modeste télégraphiste au physique incertain, un "employé presque invisible, qui avait des airs de chien battu et dont la tenue de rabbin en disgrâce (...) ne pouvaient faire battre le coeur de personne" (4) qui finira par la conquérir.

(1) A.T.C. p. 85.

(2) ibid. p. 170.

(3) ibid. p. 58.

(4) ibid. p. 145.

La démythification s'opère ici à un double niveau : non seulement le vilain petit canard dispute sa place au prince charmant, mais on s'aperçoit que la figure dominante du roman porte jupons et dentelles : "La forte, c'est elle, Fermina Daza, le roman, c'est elle." (1), confie García Márquez.

Les femmes, même si elles sont cantonnées dans leur foyer, sont souvent les éminences grises des hommes. Ainsi Leona Cassiani, autre belle figure féminine du roman, détient dans la compagnie fluviale que dirige Florentino un rôle plus important qu'il n'y paraît :

"Florentino Ariza ne se rendait pas compte que c'était lui qui était sous les ordres de Leona Cassiani" (2)

Elles ont souvent la délicatesse de s'effacer pour laisser croire aux hommes qu'ils sont maîtres de leurs décisions.

Elles apparaissent plus courageuses faces aux difficultés et plus libres dans leurs choix, n'hésitant pas à afficher leurs passions au mépris des conventions sociales, tandis que les hommes se révèlent, dans ce domaine beaucoup plus conformistes, voire lâches : Juvenal rompra avec Barbara Lynch par peur du qu'en-dira-t-on et de perdre la précieuse paix de son couple. Fermina, à soixante-dix ans passés, enverra valser tous les préjugés de son époque et de son milieu pour partir en voyage avec Florentino.

Cette force féminine se traduit dans le couple par une relation plus maternelle qu'amoureuse, que l'on peut aussi analyser comme une possible revanche sur leur faible statut social. Leur rôle maternant apparaît sans équivoque dans ce passage sur les veuves : "Elles seules savaient combien était pesant l'homme qu'elles aimaient à la folie et qui les aimait peut-être, mais qu'elles avaient du continuer d'élever jusqu'à son dernier soupir, lui changeant ses *couches souillées*, le distrayant avec des *duperies maternelles* afin de lui ôter chaque matin la terreur de sortir et de voir le visage de la réalité." (2)

Elles ont aussi davantage le sens des réalités que leurs compagnons et sont mieux armées pour y faire face.

(1) t.d.a. : "la fuerte es ella, Fermina Daza, la novela es ella."
op. cit. La Soledad y la Gloria, p.261.

(2) A.T.C. p. 223-224.

Loin d'être un handicap, et malgré tous les avatars qui lui sont liés, la condition féminine apparaît plus enviable que celle des hommes : "Il la précédait de dix ans sur le chemin brumeux de la vieillesse, avec le désavantage d'être un homme et d'être faible." (1), peut-on lire des époux Urbino.

Fermina, l'héroïne de ce roman, est de plus décrite comme une "créature magique" (2) qui subjugué dès la première rencontre les deux hommes qui marqueront sa vie. C'est une figure très attachante, à la fois moderne et traditionnelle, dotée d'un solide instinct qui la guidera à tous les moments décisifs de sa vie.

García Márquez, en mythifiant l'amour autant qu'il le démythifie, lui restitue en réalité toute sa richesse polyphonique et bigarrée.

Son livre est un hymne à l'amour dans tous ses états et les innombrables aventures de Florentino sont autant de témoignages du génie polymorphe de ce sentiment. Cette réussite rend inefficaces les apparentes contradictions qu'on ne manque pas de rencontrer dans le roman.

L'important, c'est d'aimer. Plinio Mendoza interrogeait García Márquez à ce sujet :

_ P.M : "Tu considères donc vraiment grave l'incapacité d'aimer ?"

_ G.G.M. : "Je crois qu'il n'y a pas de plus grand malheur humain." (3)

Véronique PERON.

(1) A.T.C. p.114.

(2) ibid. p. 247.

(3) GARCIA MARQUEZ Gabriel, Une odeur de goyave. Entretiens avec Plinio Mendoza, Paris, Pierre Belfond, 1982.

DES OISEAUX ET DES VACHES :
SYMBOLISME DU PEUPLE ET DU POUVOIR
DANS L'AUTOMNE DU PATRIARCHE
DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Mythe et réalité s'affrontent inexorablement à chaque page de L'Automne du Patriarche, créant une sorte de danse hypnotique où, dans un perpétuel balancement, les deux instances en viennent à constituer une dialectique de l'illusion et de la vérité. Le roman tout entier s'articule autour de cette quête primordiale de l'autre "vérité derrière la vérité". Cet "immense poème sur la solitude du pouvoir", comme le définit Márquez lui-même, est aussi un chant à la fois désespéré et allégorique sur le terrible et fascinant pouvoir du mythe. Mythification et démythification, loin d'appartenir à deux instants successifs de la conscience humaine, apparaissent comme inextricablement liés, dans une rhétorique impitoyable. L'Automne du Patriarche est un récit spéculaire : un texte qui se regarde et s'observe. C'est la mise en scène d'un peuple qui, partagé entre la foi et l'incrédulité, raconte l'histoire de ce "personnage mythologique"² qu'est le dictateur latino-américain et qui contribue, par son récit, non pas à détruire le mythe mais à le conforter. Le récit que l'on attendait cathartique se transforme en discours mythopoiétique d'où surgit l'angoissante question : est-ce la réalité qui s'est transformée en légende par

l'intermédiaire du récit, ou est-ce le mythe qui a engendré l'Histoire, avant même que celle-ci n'ait pu être décryptée?

Cette incertitude lancinante illustre à elle seule toute la problématique de l'homme latino-américain. Dans un monde où règne en maître le "real maravilloso", selon l'expression d'Alejo Carpentier, où le merveilleux fait corps avec le réel, où le quotidien démesuré offre sans cesse des manifestations d'un autre monde s'apparentant à celui des fables et des légendes, comment vivre sans chercher à croire ce que l'on ne peut voir, à défaut de voir ce qu'on ne peut croire? La terrible alternative prend toute sa résonance face à l'instance la plus tentaculaire et la plus hallucinante qui soit : l'image du pouvoir. Car derrière la description d'un Patriarche décrépît, traînant "ses grosses pattes d'éléphant blessé" dans les couloirs abandonnés d'une dictature moribonde, se cache une réflexion sur le sens du pouvoir et sur la responsabilité d'un peuple qui semble s'enfermer inexorablement dans ses représentations.

I - Les oiseaux : du peuple-loriot au peuple-charognard

Une première lecture du roman ne semble pas révéler de symbolisme propre au peuple, qui en dehors de l'épisode de la découverte du cadavre (épisode inaugural de chacune des six sections du roman), est très rarement mis en scène. Bien sûr, le peuple joue un rôle considérable dans le discours narratif puisqu'il est omniprésent dans l'acte de narration : c'est lui et lui seul qui est à la fois le destinataire et le destinataire du récit. Cependant, une étude minutieuse du contenu

narratif montre que le peuple n'est pas confiné au simple rôle d'instance narrative et l'on peut trouver parmi les images multiples qui parsèment le récit deux éléments qui semblent le caractériser directement.

Le peuple est absent des cercles du pouvoir tout au long du récit : dans une dichotomie simpliste, on peut le séparer de l'autorité gouvernementale, de même qu'on peut opposer le temps mythique qui règne à l'intérieur du Palais présidentiel au temps historique qui se déroule à l'extérieur. Si le lieu du pouvoir est bien le palais présidentiel, celui du peuple est incontestablement le reste de la ville. Et pourtant il semble que le peuple soit paradoxalement mais indirectement présent dans le lieu sacré du pouvoir, à travers les nombreux oiseaux qui y vivent. Outre le fait que l'oiseau, dans le Coran, symbolise "le destin et l'immortalité de l'âme"⁴, qui pourrait indiquer que le peuple survivra, à travers ses nombreuses générations, à la mort du Patriarche, d'autres éléments nous semblent plus intéressants à retenir. En effet, Bendición Alvarado, la mère du Patriarche, est oiselière de métier. Sa principale activité consiste à peindre des oiseaux défraîchis pour les revendre à prix d'or sur le marché. Or, la mère du Patriarche sera proclamée à titre posthume "patronne de la nation et préceptrice des oiseaux", coiffant le titre ronflant de "Sainte Bendición Alvarado des Oiseaux". On pourrait voir dans l'activité du maquillage des oiseaux la métaphore du peuple que l'on cherche à tromper en le flattant, en lui faisant croire qu'il est plus beau et plus fort que tous les autres peuples : il en va en effet ainsi dans le discours politique de la dictature, qui associe généralement les gouvernés à un "peuple d'élus de Dieu", promis à un destin sans pareil, en dépit des conditions lamentables dans lesquelles ils vivent. Mais ce qui nous convainc que les oiseaux représentent très probablement le peuple, c'est avant tout que les *loriots*, en Chine, (et ce sont bien des loriots que peint B. Alvarado), sont

associés à l'annonce du printemps⁶, alors que le Patriarche vit les dernières heures de son "automne". De même, le chant des oiseaux est traditionnellement associé au "souffle de la créature répondant au souffle créateur" ; ils symbolisent "la parole qui relie la puissance créatrice à sa création, en tant que celle-ci reconnaît sa dépendance de créature et l'exprime dans la joie, l'adoration ou l'imploration"⁶. Or, il y a de toute évidence une quête de reconnaissance de la part du peuple, recherchée - et, d'une certaine manière, obtenue - à travers le Patriarche, qui lui-même se prend pour Dieu, le Créateur par excellence. Le long récit effectué par le peuple et qui constitue le roman peut en effet être interprété comme une recherche d'identité de la part d'un peuple qui, au moment de la mort du Patriarche, avoue : "nous n'y croyions plus maintenant que c'était vrai, ou plutôt nous n'y croyions plus parce que nous ne voulions pas y croire, nous avons fini par ne plus comprendre ce que nous deviendrions sans lui (...)"⁷. L'attention toute paternelle que le dictateur prodigue aux nombreux oiseaux qu'abrite le palais présidentiel est celle qu'un véritable "patriarche" se doit de porter à ses "enfants". En effet, le dictateur leur donne du miel et de la "chantorine" pour qu'ils puissent chanter plus fort. On peut voir dans cette prévenance l'aspect "humain" du Patriarche qui transparait de temps à autre sous la face "impénétrable" du vieillard cruel et dément. De son côté, B. Alvarado les peinturlure pour leur donner une illusion de luxe et de magnificence qui leur fait cruellement défaut. Il est intéressant de noter que c'est justement lorsque les oiseaux se mettent à chanter très fort, dans une véritable cacophonie, que le Patriarche devient sourd : il n'entendra donc jamais le peuple lui annoncer la fin de son "automne" et, avec lui, déjà le début du "printemps", c'est-à-dire le début d'une époque sans lui. Remarquons enfin que les oiseaux sont en cage, à l'image

d'un peuple que le pouvoir croit ainsi mieux maîtriser. Etant enfermés - car le pouvoir "emprisonne" - il ne peuvent donc voler. Or le vol des oiseaux symbolise la transcendance de la réalité humaine : forcé à ne pas s'évader de sa condition humaine, le peuple ne sombre pas, à l'image du Patriarche, dans l'automythification : il reste, en quelque sorte, "les pieds sur terre", ce qui ne l'empêche pourtant pas d'entériner son identité de peuple tout en chantant sa "libération" prochaine.

Aux oiseaux apprivoisés font écho les *charognards* qui s'abattront sur le palais présidentiel une fois le Patriarche mort. Ces charognards ne représentent pas exactement la transformation des inoffensifs loriots en de redoutables vautours. Car ils sont présents dès le début du roman, mais semblent simplement comme endormis, "anesthésiés", jusqu'au moment où ils investissent le Palais en ce "lundi historique" qui marque la fin du règne du Patriarche :

"(le) balcon présidentiel où rien n'avait été vu ni ne devait être revu durant longtemps jusqu'à cette aube de vendredi, (...) où commencèrent à arriver les premiers charognards qui s'élevèrent de la corniche de l'hospice où ils somnoient éternellement (...)"⁸

Il semble en fait que ces charognards représentent les plus téméraires et les plus décidés des anciens gouvernés, qui ouvrent le passage aux autres :

"ils volèrent toute une journée en cercles lents au-dessus de la maison du pouvoir jusqu'au moment où un roi, huppe de mariée et fraise rouge, émit un ordre silencieux et où commença ce fracas de vitres brisées, ce vent de grand cadavre, ces entrées et ces sorties de charognards par les fenêtres, seulement

concevables dans une maison sans autorité, ce qui nous encouragea à y pénétrer à notre tour (...)"⁹.

Le vautour est traditionnellement à la fois un symbole de mort et un agent régénérateur des forces vitales à partir de la pourriture.¹⁰ Dans l'art égyptien, il est celui qui absorbe les cadavres et redonne la vie, symbolisant le cycle de la mort et de la vie dans une perpétuelle transmutation. Ainsi, au peuple-loriot qui symbolisait en quelque sorte l'acceptation tacite du pouvoir du Patriarche - puisque celui-ci lui conférait son identité - tout en espérant sa libération, fait suite le peuple-charognard dont la tâche est d'instaurer une nouvelle ère à partir de la mort du Patriarche. Nous remarquerons cependant l'attitude très paradoxale de ces vautours qui, bien qu'apparemment décidés à en finir avec le règne du Patriarche mythique, détruiront la seule preuve tangible de la mythification, c'est-à-dire le corps même du Patriarche : lorsque le peuple découvre le cadavre, celui-ci n'est déjà plus qu'un "corps mutilé par les charognards"¹¹.

II - Les vaches ou le pouvoir en devenir

Dans le bestiaire familier qui compose les représentations du dictateur et de son pouvoir, il est une espèce qui retient particulièrement notre attention, par sa récurrence et son incongruité : il s'agit des vaches. D'infinies conjectures ont été faites sur ces bovidés vagabondant dans le palais présidentiel comme s'ils en étaient les véritables maîtres. On a évoqué leur soumission qui représenterait tantôt les "subditos" attachés au Patriarche et tantôt le peuple suivant le

dictateur dans une obéissance aveugle. Mais il semble qu'aucune de ces interprétations ne recouvre totalement la présence des vaches dans le Palais, et encore moins la façon très progressive avec laquelle elles paraissent investir la maison présidentielle. Ces vaches sont déjà présentes lorsque le Patriarche prend le pouvoir - ou plutôt, lorsque le pouvoir lui est "remis". Et le dictateur met un point d'honneur à s'occuper d'elles tous les jours, à les traire, à les nourrir et à les recenser, comme si celles-ci étaient véritablement pour lui un élément capital de sa vie, ou de sa survie. Au tout début de son automne, les vaches sont confinées dans les étables, qui sont leur lieu d'existence "normal". Cependant, dès l'arrivée de P. Aragonès, quelqu'un les voit en train de "boire dans la cuve baptismale"¹². Cette époque marque le début de ce qu'on pourrait appeler l'"émancipation" des vaches, qui ne semblent plus jamais réintégrer leurs étables mais au contraire prendre progressivement toutes leurs aises à l'intérieur même du Palais. Ainsi, "lorsqu'on ferma à tout jamais les portes blindées du Palais", le peuple put entendre en passant près de la résidence "une dévastation de sabots"¹³ et aperçut "une vache au balcon présidentiel", vision tellement sordide que le peuple pensera l'avoir "rêvée". Plus loin dans le récit, le peuple dit ceci : "nous le rencontrions perdu dans ses rêves, nageant parmi les saccages des vaches"¹⁴, qui ont donc pénétré dans le Palais. Un soir, le Patriarche découvrit "une vache égarée" qu'il tenta vaguement de chasser, mais "la bête se prit les pattes dans les rapiécages des tapis, partit à plat ventre, bondit et rebondit sur les marches où elle se brisa le cou"¹⁵. Lorsque le peuple pénètre dans la résidence du dictateur, il pense que c'est lui qui a fait "sortir les vaches qui broutaient l'herbe entre les dalles de la Place d'Armes"¹⁶ et en entrant dans le Palais, il pénètre "dans une maison morte où les vaches allaient à leur gré"¹⁷. Enfin, à la toute fin de son

automne, le Patriarche aperçoit un soir "une vache morte dans un miroir"¹⁸, pour se rendre compte par la suite qu'en fait, "il y en avait trois".

Que sont donc ces vaches qui se croient tout permis et vagabondent à leur gré dans le Palais sans que personne ne prenne de mesures pour les en chasser définitivement? Il faut savoir que la vache est avant tout un symbole lunaire et qu'"une foule de mythes parlent du 'message' transmis par la lune aux hommes par l'intermédiaire d'un animal et dans lequel elle assure que : 'tout comme je meurs et ressuscite, ainsi tu mourras et reviendras à la vie'". Mais "soit par stupidité, soit par méchanceté, le 'messenger' communique exactement le contraire et assure que l'homme, à la différence de la lune, ne reviendra plus une fois mort."¹⁹ Il nous semble donc que l'on peut voir dans la présence des vaches la métaphore du *devenir du pouvoir*, l'image omniprésente de ce qu'est et de ce que deviendra cette instance tentaculaire. Le Patriarche ne s'y trompe d'ailleurs pas, car il soigne ces vaches, les entretient et les cajole comme autant d'animaux précieux. Le peuple lui-même reconnaît que ce sont des "bêtes intouchables"²⁰, pareilles aux vaches sacrées de l'Inde, et les soldats vont jusqu'à leur céder le passage. Au tout début du roman, vaches et Patriarche - qui n'en est encore qu'aux prémices de son automne -, apparaissaient confondus : le peuple entendait alors "une dévastation de sabots et des soupirs de grand animal"²¹ : c'était l'époque dorée où le Patriarche était encore le seul maître de son pouvoir, au point d'être identifié au devenir de celui-ci : en ces temps reculés, le dictateur était le pouvoir. Mais plus on progresse dans l'"automne", et plus les vaches se dissocient du dictateur, au point de le remplacer dans le Palais. En effet, au resserrement de l'espace du pouvoir caractérisé par le fait que le Patriarche se coupe progressivement du monde pour ne plus vivre que dans l'enceinte du Palais - puis dans sa chambre -, correspond une présence de plus

en plus manifeste des vaches. Le Patriarche, s'il semble avoir compris que les vaches sont un élément vital pour le pouvoir, comme nous allons le voir, ne saisit pourtant pas que l'émancipation des vaches symbolise un pouvoir abandonné à lui-même, qui prolifère en toute liberté en dehors de l'autorité du dictateur, ni que ce pouvoir lui a désormais échappé à jamais, puisqu'il s'exerce tout seul. Lui qui est pourtant doué du don de prémonition n'interprète pas le mauvais augure représenté par les vaches mortes qui gisent dans la salle des audiences. Il continue d'ailleurs de faire livrer leur lait aux casernes de la ville, jusqu'à ce que celles-ci soient supprimées sur sa décision. Le lait, précautionneusement recueilli sous l'oeil attentif du Patriarche, représente une sorte de liquide sacré, une "potion magique", un concentré de pouvoir qui doit à son tour régénérer les soldats, instruments du pouvoir. Le dictateur se récrimine d'ailleurs contre ces soldats qui "ne sont bons qu'à boire *mon lait*"²², comme si le liquide émanait de lui-même, qu'il était une production de sa propre autorité. L'image du lait comme étant une sorte de concentré de pouvoir s'accroît dans l'épisode de l'explosion d'une caserne, provoquée par de la poudre transportée dans les bidons de lait : lorsque le lait se transforme en poudre, il symbolise au mieux sa force meurtrière, qui n'est autre que celle du pouvoir sanguinaire du Patriarche.

Que les vaches soient une métaphore du devenir du pouvoir paraît plus évident encore lorsque, en pénétrant dans la maison du pouvoir, le peuple découvre partout des "carcasses de vaches" et des "bouses de vaches". Ces dernières, rapporte M. Eliade, sont en fait le creuset, la matrice placentaire où se régénère la vie. On peut donc imaginer que la mort du Patriarche ne signifie pas pour autant la mort du pouvoir, mais que celui-ci va de nouveau être "dompté" par d'autres mains. Cependant, un élément d'ambiguïté s'attache au symbolisme des vaches.

En effet, il semble que le Patriarche ait laissé un "héritage" bien encombrant derrière lui. Le peuple qui va passer sa "première nuit sans lui" évoque l'empire à l'aube d'une nouvelle ère de la façon suivante :

"nous voyions en bas la ville dispersée et fumante (...) la première nuit sans lui (...), les barbelés voraces de ces provinces privées où proliférait une *race nouvelle de vaches magnifiques qui naissaient marquées au fer présidentiel.*"²³

Que dire de cette nouvelle génération de vaches qui en naissant portent déjà les stigmates de l'ancien pouvoir? Faut-il y voir un indice de fatalité exprimant qu'on ne peut jamais échapper au terrible tourbillon du pouvoir, qui renaît de ses cendres avant même d'avoir été complètement brûlé? Ou faut-il penser que le peuple, fort de son expérience précédente, saura comment traiter ce "pouvoir après le pouvoir"? Il semble en tout cas que cet élément soit une sorte de mise en garde terrible, indiquant qu'il ne suffit pas de tuer - métaphoriquement ou physiquement - le représentant du pouvoir pour être totalement débarrassé de celui-ci et que sans une vigilance absolue, on peut bientôt se retrouver sous le joug d'un pouvoir qu'on a mésestimé.

Nous avons tenté de donner une interprétation aux deux images récurrentes que sont les oiseaux et les vaches dans L'Automne du Patriarche, sans pour autant prétendre à une hypothétique "vérité", reprenant à notre compte l'avertissement donné par le peuple lui-même, et selon lequel "une vérité cache toujours une autre vérité". Dans cet exercice d'herméneutique partiel - et même infime, compte tenu de la richesse inépuisable du

roman -, nous nous sommes finalement identifiés au peuple et à sa démarche investigatrice, tentant de comprendre l'insensé en le "racontant" à notre manière. Mais s'il nous a été plaisant de participer en quelque sorte, "de l'extérieur", aux innombrables jeux de miroirs que contient le roman, nous n'en oublions pas pour autant sa plus cruelle leçon : qu'à trop vouloir pénétrer le Mythe, on finit par en créer d'autres soi-même. C'est pourquoi nous terminerons en nous demandant si la dialectique infernale de la mythification et de la démythification n'appartient pas à l'expérience humaine de tous les temps. L'homme moderne n'est pas si différent de l'homme des sociétés anciennes. Comme lui, il éprouve l'inconnu en naissant au monde, et sa vie se résume en un gigantesque effort de compréhension. C'est en *nommant* le monde qu'il le crée, c'est en l'*interprétant* qu'il lui donne un sens, seul garant de sa survie. Mais l'interprétation n'est jamais sans dangers : souvent, elle ne contribue qu'à épaissir le mystère plutôt qu'à le percer. Le peuple de L'Automne du Patriarche, prisonnier souvent volontaire d'une instance qui lui échappe, représente l'expérience universelle de l'homme confronté à des manifestations proprement "in-sensées". Or qu'est-ce que le pouvoir - et particulièrement lorsqu'il se manifeste sous la forme d'une dictature - si ce n'est justement l'expérience la plus mystérieuse et la plus douloureuse qui soit donnée à l'homme de vivre?

Valérie DERUE

Notes

1. : Gabriel GARCIA MARQUEZ, L'Automne du Patriarche (ADP), traduction française de Claude COUFFON, Paris :

Grasset, coll. Le Livre de Poche, 1976, p.56 : "une vérité cache toujours une autre vérité".

2. : G. Garcia Marquez, in Plinio A. MENDOZA, EL olor de la Guayaba, Conversaciones con G. G. Marquez, Barcelone : Editorial Bruguera, 1982, p.125.

3. : ADP, op. cit., p.244.

4. : J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, Paris : éd. R. Laffont, 1982, p.696.

5. : ibid., p.580.

6. : ibid., p. 206.

7. : ADP, p.258.

8. : ibid., p.12.

9. : ibid., pp.12-13.

10. : J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, op. cit., pp.994-995.

11. : ADP, p.59.

12. : ibid., p.29.

13. : ibid., p.12.

14. : ibid., p.200.

15. : ibid., p.237.

16. : ibid., p.257.

17. : ibid., p.294.

18. : ibid., p.312.

19. : M. ELIADE, Traité d'Histoire des Religions, Paris : Payot, Bibliothèque historique, 1957, p.155.

20. : ADP, p.257.

21. : ibid., p.12.

22. : ibid., p.43.

23. : ibid., pp.151-152.

COMPTES-RENDUS

ET

OUVRAGES REÇUS

ALAIN GUY : PANORAMA DE LA PHILOSOPHIE IBERO-AMERICAINE

Du XVIè siècle à nos jours, Ed. Patiño, Genève, 1989, 285págs.

El profesor Alain Guy, Catedrático de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, es sobradamente conocido por todos como uno de los más destacados hispanistas actuales.

Tras diversas obras monográficas acerca de Fray Luis de León, la Escuela de Salamanca, Juan Luis Vives, Ortega y Gasset, Unamuno, Domínguez Berrueta, entre otras, Alain Guy sorprendió gratamente al público francés con una gran obra : *Historia de la Filosofía española* (editada en francia en 1983 y en España en 1985). Su precedente estaba en *Les philosophes d'hier et d'aujourd'hui* (1956).

La publicación de esta obra revestía singular importancia, dada la escasez historiográfica del pensamiento español. A aquella importancia, hoy se añade la publicación de este *Panorama de la Philosophie Ibero-Américaine* por diversos motivos : el primero, porque nos ha permitido observar de nuevo el cuidadoso y solícito interés de Alain Guy por el hispanismo, y éste sería improcedente si dejáramos a un lado al continente americano unido a España en una lengua común; el segundo, porque junto al interés de Alain Guy por el hispanismo observamos también su verdadera eficacia investigadora que analiza las lagunas y los vacíos culturales existentes. Si en 1983 era necesario aquella *Historia de la Filosofía española*, hoy lo es aún más y es verdadera primicia este estudio pormenorizado y completo de la filosofía iberoamericana.

La obra que Alain Guy nos presenta es, además de original, un análisis atento a todas las corrientes filosóficas desde el siglo XVI a nuestros días : la escolástica, los educadores de la independencia, el pensamiento romántico y espiritualista, el positivismo, el krausismo, el kantismo, el bergsonismo, el racionalismo, el orteguismo, la fenomenología, el existencialismo, el marxismo, el empirismo lógico y la filosofía de las ciencias, el neotomismo, el espiritualismo agustiniano, la filosofía de la liberación son algunos de los movimientos a los que Alain Guy atiende en su obra. Además, nos refiere las figuras intelectuales más destacadas con sus líneas de investigación, sus aportaciones filosóficas y obras más representativas.

Además es muy útil la documentación que presenta al final de este libro reuniendo las obras de conjunto, las antologías, las obras por países, y las revistas especializadas.

Lo dicho, contribuye a realizar la importancia metodológica de esta obra; pero, tal vez, sería más importante subrayar la plena actualidad de esta investigación acerca de la filosofía iberoamericana. En ella podemos observar el tesón del profesor Alain Guy y sus estudios de una gran amplitud, como es su talante, indispensable para acercarse a la riqueza cultural latente en la filosofía iberoamericana.

Si en la obra de Alain Guy podemos ver la existencia de numerosas corrientes filosóficas y personalidades intelectuales es porque la situación actual es muy activa desde las cátedras, instituciones y revistas especializadas, a pesar de las muy duras y precarias condiciones socio-económicas. Por esta razón, podemos decir que es una filosofía vital la de "este mundo infinitamente diverso y contrastado, que constituye el pensamiento iberoamericano" (pág. 240).

Como bien dice Alain Guy, la vocación filosófica es universal y supera los condicionamientos nacionales pero reviste aspectos diferentes aún sin adoptar una concepción nacionalista. De aquí que la vía propuesta por el profesor Guy es la búsqueda de una filosofía original en Iberoamérica, guardando los contactos con el conjunto de la filosofía. La originalidad reside en : una atención extrema en la vida, concreta y real; el gusto por la libertad y una delicada sensibilidad estética, en una exquisita afinidad por las formas más bellas de expresión. En este sentido, Iberoamérica presenta originales concepciones del mundo de vanguardia que expresan un humanismo integral que el viejo occidente debería asumir (pág. 242 y ss.).

Juana Sánchez-Gey Venegas
Universidad Autónoma de Madrid

PHILOSOPHIE. Tomes I, II, III - 1986, 1987, 1988

MELANGES OFFERTS A ALAIN GUY

La pensée ibérique dans son histoire et son actualité

UNIVERSITE DE TOULOUSE-LE MIRAIL

Ces trois volumes mettent clairement en évidence l'ampleur du champ de la philosophie ibérique et ibéro-américaine dont Alain Guy est le représentant français le plus éminent : "philosophe de l'hispanité" comme le souligne, à juste titre, Jean Marc Gabaude. Historien, critique, humaniste fervent, le professeur A. Guy se consacre à la pensée hispanique depuis 1936. Sa thèse est une étude de *La pensée de Fray Luis de Leon : Contribution à l'étude de la philosophie espagnole au XVI^e siècle*. A partir de ce travail qui fait autorité, il écrit de nombreuses études sur l'Ecole de Salamanque. Depuis 1967, A. Guy dirige le Centre de Recherche de philosophie ibérique et ibéro-américaine de Toulouse. Son équipe de recherche a publié plusieurs volumes collectifs. Citons notamment l'excellent ouvrage, *Le temps et la mort dans la philosophie espagnole contemporaine* (Paris et Toulouse, P.U.F. et Privat, collection "Nouvelle Recherche", 1968) ainsi que *Pensée ibérique et finitude : essais sur le temps et la mort chez quelques écrivains espagnols et portugais contemporains* (Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1972); en 1974, cette équipe, qui renouvelle ses voies de recherche, publie un volume consacré aux *Penseurs hétérodoxes du Monde Hispanique*, et en 1977, ce sont les *Philosophes ibériques et ibéro-américains en exil* qui voient le jour.

Outre la pensée de l'Ecole de Salamanque, la philosophie contemporaine a retenu l'attention d'A. Guy, qui s'est attaché à deux grandes figures : Xavier Zubiri, créateur d'une ontologie originale, et José Gaos, anthropologue nourri de philosophie allemande.

Rappelons également son étude consacrée à Vives : *Vives ou l'humanisme engagé*, Paris, Ed. Seghers, collection "Philosophes de tous les temps", 1972; *Unamuno et la soif d'éternité*, Paris, Seghers, 1964; deux études sur Ortega y Gasset: *Ortega y Gasset, critique d'Aristote : l'ambiguïté du mode de pensée péripatéticien, jugé par le ratiovitalisme*, 1963, et *Ortega y Gasset ou la raison vitale et historique*, Seghers, 1969.

Le tome I de ces Mélanges contient une bibliographie des œuvres d'Alain Guy qui est une source précieuse pour les chercheurs en philosophie hispanique; de nombreuses pistes de travail et des sujets de thèse ou de mémoire sont à glaner.

Dans ce même tome, citons la remarquable contribution de Luis Jimenez Moreno qui montre bien comment l'œuvre du philosophe toulousain contribue à démentir la "légende noire" qui a occulté l'apport de l'Espagne à la philosophie mondiale. *Les philosophes d'hier et d'aujourd'hui* et *L'histoire de la philosophie espagnole* témoignent, bien au contraire de la vitalité de la philosophie de l'Espagne, de la diversité conceptuelle de sa pensée. Que ce soit dans le message de Fray Luis de León, dans celle de Feijoo ou de Zubiri, l'"être" de l'Espagne se révèle dans toute sa lumière. L. Jimenez Moreno détache avec précision les constantes de la pensée espagnole. Il décèle une influence orientale, un intérêt continuel pour l'éthique, la référence latente ou explicite aux problèmes religieux, la tradition des médecins philosophes, une inclination envers la philosophie

allemande à partir de Sanz del Río, une oscillation permanente entre ordre et progrès, entre tradition et hétérodoxie. Le polymorphisme espagnol dans "la rencontre de toutes les familles spirituelles" étant l'un des axes du travail philosophique d'A. Guy.

Toujours dans le même tome I, José Luis Abellan, auteur par ailleurs d'une excellente *Historia crítica del pensamiento español* (madrid, Espasa-Calpe) situe l'humanisme de Luis Vives dans la filiation de l'érasmeisme espagnol dont les deux caractéristiques principales sont l'insistance sur la fraternité et l'égalité, et l'hostilité à la discrimination raciale. L'Unité et la Charité, thèmes favoris de Luis Vives qui hérite du pacifisme et du goût pour l'utopie de l'humaniste hollandais.

Jorge Ayala propose une lecture comparée de Vladimir Jankelevitch et de Gracián, le premier citant le second dans tous ses livres, comme "catalyseur de ses propres spéculations". V. Jankelevitch a tourné le dos à la philosophie allemande au profit des philosophies espagnole et italienne. Son goût pour l'esthétique, son sens de l'ironie, son penchant pour l'insaisissable et pour la morale, son attirance pour le jeu des apparences, pour les aphorismes, le rendaient sensible au je-ne-sais-quoi ("despejo") de Gracián.

Dans le tome II, diverses autres contributions méritent d'être citées. E. Rivera de Ventosa analyse les motifs philosophiques de la fraternité entre Bergson et Unamuno; A. Heredia Soriano étudie le Krausisme espagnol; G. Azam rapproche J. L. Aranguren et Unamuno; Reine Guy se penche sur l'augustinisme catalan actuel.

Le tome III est une revue essentiellement bibliographique.

Sylvie SESE-LEGER

Alain GUY, *FRAY LUIS DE LEON*, Ed. José Corti, Col. *Ibériques*, Paris, 1989, 163 p.

En las páginas de esta misma revista CRISOL (nº 3) el propio Alain GUY contaba sus recuerdos de una entrevista con Jorge Guillén ("*Une rencontre avec Jorge Guillén*") y cómo éste le expresó entonces la impaciencia con que se esperaba en América la aparición de su tesis doctoral sobre Fray Luis de León, leída en mayo de 1943 en la Universidad de Grenoble. Las vicisitudes de la guerra retrasaron la llegada a América del estudio de Alain Guy hasta 1944, y sólo entonces Guillén y los hispanistas americanos pudieron tener conocimiento de él.

Más de cuarenta años después aparece esta biografía de Fray Luis que edita la Editorial José Corti y pone al alcance de todos y en particular de los estudiantes el desarrollo de la vida del poeta del XVI. Una bibliografía cuidadosamente seleccionada y una cronología de la vida de Fray Luis completan el volumen.

El capítulo III, "*Le cygne du Tormes*", *Professeur non conformiste* es de especial interés. Leemos en él con absoluta claridad cuál ha sido el itinerario profesional de Fray Luis, sus amarguras de profesor sospechoso por sus antecedentes conversos, las rivalidades que le enfrentan con sus colegas y autoridades. El capítulo IV, "*Prisonnier de l'Inquisition*", es especialmente útil para desentrañar las oscuras razones que llevaron al poeta a las cárceles de Valladolid ("*Aquí la envidia y mentira / me tuvieron encerrado...*"). Las confusas referencias que los estudiantes encuentran habitualmente sobre la *Vulgata*, la *Biblia de los Setenta* y todos los problemas

relacionados con la traducción por Fray Luis del *Cantar de los Cantares*, aparecen claras en este libro de Alain Guy, siendo este trabajo de exposición uno de los no pocos méritos de su autor.

Vida y poesía de Fray Luis discurren por este libro en estrecha unidad. Vemos así cómo los poemas nacen de la sustancia misma de la vida, y cómo la biografía adquiere gracias a la poesía una más amplia dimensión. El capítulo V, "*Poésie, c'est délivrance*" es, en esto, fundamental.

Este libro no tiene desecho, todo en él es de primera importancia, todo sustancia fundamental. Se nota al leerlo que estamos en presencia de una obra sabia, erudita y fácil, clara y honda. Fruto de una acumulación larga en la vida de Alain Guy que, muchos años después de sus primeros estudios sobre Fray Luis, nos ofrece esta biografía decantada por el tiempo y por eso más verdadera. No se crea sin embargo que entre aquella tesis doctoral de 1943 y esta biografía de 1989 Alain Guy ha tenido a Fray Luis en el olvido. Interesantísimos trabajos sobre el gran agustino han ido saliendo de la pluma de Alain Guy a lo largo de los años. Invitamos a los estudiantes a que recorran la bibliografía que le debemos en las páginas 153 y 154 de este libro, donde encontrarán referencias que son ya imprescindibles para todos los estudiosos de nuestro poeta.

Arcadio PARDO,

Université Paris X.

RENCONTRE D'ECRIVAINS TUNISIENS ET CATALANS

Sur l'invitation de l'Institut de les Lletres Catalanes, une rencontre d'écrivains tunisiens et catalans a eu lieu à Tortosa, et ce, les 30 et 31 octobre 1991. Ont participé à cette rencontre six écrivains tunisiens : Alya Al-TABII, Tahar BEKRI, Nafila DAHAB, Moncef GHACHEM, Fawzi MELLAH, Aroussia NALOUTI, et six écrivains catalans : Alex BROCH, Ferran CREMADES, Maria Antonia OLIVER, Valeria PUJOL, Jordi SANSANEDAS, Zoraida BURGOS.

Cet échange s'inscrit dans une politique d'ouverture des écrivains catalans vers ceux d'autres pays, notamment dans la Méditerranée, afin de comparer les expériences littéraires, linguistiques, éditoriales et aboutir, si cela est possible, à des projets de traduction.

Tous ces écrivains ont été conviés après la rencontre en Catalogne à un voyage en Tunisie afin de prendre part à une grande manifestation officielle catalane, économique et culturelle, sous la présidence de M. Pujol, chef de la Generalitat de Catalunya.

Pendant deux jours, les écrivains catalans et tunisiens ont débattu - sans public - de la situation de leurs littératures respectives. En effet, la question de la langue d'écriture était au centre de l'intérêt porté par les présents : le rapport à la langue française vécu par les Tunisiens, le rapport au castillan vécu par les Catalans. Ces rapports sont-ils de domination, de passage obligé, historiquement? La problématique posée était de déterminer le regard que porte aujourd'hui la littérature espagnole sur la littérature d'expression catalane (réunissant Valencia, Majorque et le pays catalan) et définir le choix de la langue d'écriture des écrivains catalans. Sont-ils en situation légitime de l'affirmation identitaire? Sont-ils en train d'approfondir leur propre isolement dans la péninsule? Ces mêmes questions se posent au paysage littéraire tunisien où cohabitent, non sans heurts, la langue française et la langue arabe.

D'autres similitudes semblent réunir ces deux littératures : la tradition orale et sa présence dans l'écriture, la quête de l'identité collective, l'émancipation individuelle de l'être : vie intérieure, affirmation des femmes, lutte contre les tabous et les interdits, etc.

La relecture du patrimoine culturel, le regard sur le passé afin de mieux maîtriser le présent, la volonté de comprendre l'Histoire, au-delà de l'enseignement officiel et sa vision idéologique, tant de questions qui ont été discutées avec passion et amitié. Cet échange si fructueux a montré combien ces deux littératures méditerranéennes - malgré quelques divergences historiques - partagent des intérêts communs. Ainsi, le dernier roman de Ferran Cremades, *Lina Trencada*, s'inspire-t-il de la Tunisie, comme son intérêt au problème des morisques est un thème important de son œuvre. De même, pour l'écrivain Valeria Pujol qui développe dans son dernier roman, *Palmira*, son rapport au Monde arabe.

Tous les présents, où on notait la présence de l'écrivain et directeur de l'Institut de Les Lletres Catalanes, M. Oriol Pi de Cabanyes, ont affirmé la nécessité de projets de traduction afin que la question de la langue ne devienne pas un handicap pour les écrivains ou une question éliminant tout autre intérêt au sein d'une même littérature. La présence

d'un écrivain et éditeur, Alex Broch, était aussi l'occasion de parler des ouvrages arabes traduits récemment en Espagne et qui, malgré leur petit nombre, laissent paraître un nouvel intérêt au Monde arabe, attention que développe un écrivain comme Juan Goytisolo.

Le choix du château de la Suda à Tortosa comme lieu de cette rencontre était plus que symbolique. Il voulait exprimer le passé médiéval arabe de cette ville et son importance actuelle pour un dialogue de paix et de fraternité entre les différentes cultures de la Méditerranée.

Tahar Bekri
Université de Paris X

CINCUENTA AÑOS DE NOVELA ESPAÑOLA

Table ronde organisée par la Biblioteca española le 12 décembre 1990.

Durée : une heure trente.

Carmen Martín Gaité (auteur, entre autres de *Entre Visillos* et de *Retahilas*, 1974) :

Ceux qui écrivirent dans les années 50 prétendaient rendre compte d'une réalité. Dans les années 60 il se produisit un changement de modèles : la culture anglo-saxonne fait une entrée en force dans le monde littéraire espagnol. D'autre part il y a une mode de la littérature hispano-américaine (ceci est très net chez Guelbenzu, qui se livre à une sorte de pastiche de tout ce qu'il a lu).

Les évènements de cette décade : le prix Formentor à Luis Goytisolo; la publication de *Tiempo de silencio* de Martín Santos (1963). Carmen Gaité, qui avait publié ses trois premiers livres dans les années 50, publie *Ritmo lento* en 1962. Le fait important dans cette décade est que la littérature contemporaine acquiert ses lettres de noblesse et qu'il n'est plus mal vu d'être écrivain et de vivre de sa plume.

Juan Benet (auteur entre autres de *Volverás a región* (1967), de *Una meditación* (1970) et de *La otra casa de Mazón* (1973) :

"J'ai toujours détesté la littérature espagnole que l'on nous avait fait lire à cette époque. J'avais besoin de m'ouvrir à un autre monde". Juan Benet réagit contre la littérature "sucrée" qui était alors le goût de l'époque. Pour lui, le goût n'est qu'un préjugé qui se consolide et laisse peu d'ouverture à d'autres choses".

Quand il commence à écrire, il est ingénieur en province. Ses activités professionnelles l'amènent à parcourir les terres de León et des Asturies, où il découvre des conditions matérielles de vie extrêmement dures, dans un pays dévasté par la guerre. "Aucune de mes lectures ne parvenait à rendre compte de cette réalité tragique de l'Espagne de l'époque".

C'est alors qu'il se décide à renouer avec des tentatives littéraires de sa jeunesse, abandonnées pour des raisons professionnelles. Il ne fait plus partie du cénacle qu'il avait connu à Madrid (et auquel appartenait notamment Carmen Gaité).

Il n'y a pas à proprement parler de "rénovation" de la littérature dans ces années 60 (pas plus que dans les années 70 ou 80). Il y a simplement un vieillissement.

José María Guelbenzu

Il appartient à cette génération de 1960 "por los pelos", car il a publié son premier roman en 1968. Que ressentaient les étudiants de ces années-là? Un irrépressible besoin

d'écrire différemment, en s'opposant à la littérature officielle de l'époque.

C'est d'autre part le moment où se pose, comme dans la France de l'après-guerre, le problème "incontournable" de l'"engagement" dans la littérature. Mais les jeunes des années 60 voulaient parvenir à cet engagement de manière radicalement différente des grands auteurs qui les avaient précédés, et dont le prototype était Clarín. Ces auteurs prétendaient être des "rédempteurs" : ils voulaient délivrer des "messages" au peuple.

Les jeunes romanciers entrent en conflit avec ces écrivains qui faisaient de la littérature de type "ñoño". Il faut ajouter que la rupture de la guerre civile, se traduisant par le départ d'Espagne d'une partie importante de l'intelligentsia et la fermeture de ceux qui restaient à la culture en général, crée une situation particulière. Les jeunes ont peu de contacts avec des écrivains. On ne sait s'ils écrivent pour faire de la littérature ou pour affirmer leur personnalité. Ils fuyaient l'étiquette de "costumbristas" qu'on voulait leur coller.

Tout ceci explique leur attirance pour la littérature étrangère, anglo-saxonne en particulier. 1962 marque aussi l'"invasion" de la littérature hispano-américaine, en raison du ton nouveau "de liberté" qui la caractérise. On lit ces auteurs grâce aux maisons d'édition d'Amérique Latine (Losada, etc.).

Pour Guelbenzu *Tiempo de silencio*, de Martín Santos, représente aussi l'évènement littéraire de l'époque. Il s'agit de "quelque chose d'espagnol, sur un thème espagnol". Plus qu'un roman, il s'agit d'un programme romanesque. Mais cet évènement passe relativement inaperçu du grand public, parce que le livre est sans doute encore jugé comme "hors normes" dans la littérature de l'époque.

François Gondrand

OUVRAGES REÇUS

- ALFINGE, nº 6 (1989-1990), Universidad de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, Córdoba, 1990.
- ANGELICA, Revista de Literatura, nº 2, Lucena, 1991.
- BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE AMERIQUE LATINE nº 18, Groupement de Recherches 26 du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1991.
- CAHIERS DES AMERIQUES LATINES 11, Université Paris Sorbonne Nouvelle, 1991.
- ICALP, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Março, 1989, nº 15, Porto.
- KAIROS, nº 3, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1992.
- MUNDAIZ, nº 42, Julio-Diciembre de 1991, Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, San Sebastián.