

P A N D O R A
REVUE D'ÉTUDES HISPANIQUES



14/2018

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines
Université Paris 8

COMITÉ DE RÉDACTION (Université Paris 8)

Annick Allaigre
Martín Arias-Pini
Michèle Arrué
Danièle Bussy Genevois
Fanny Chagnollaud
Marie Córdoba
Françoise Crémoux
Irène Da Silva
Diego Farnié
Enrique Fernández Domingo
Sebastián García Barrera
Daniel Lecler
Marta López Izquierdo
Christine Marguet-Ciais
Françoise Martinez
Perla Petrich
Myriam Ponge
Julio Premat
Montserrat Prudon-Moral
Michèle Ramond
Vicente Romero
Pascale Thibaudeau
Diego Vecchio
Mercedes Yusta

COMITÉ EXTÉRIEUR

Nancy Berthier (Univ. Paris IV)
Mercedes Blanco (Univ. Paris IV)
Ignacio Bosque (Univ. Complutense de Madrid)
Mónica Castillo Lluh (Université de Lausanne)
Pedro M. Cátedra (Univ. de Salamanca)
Lourdes Cirlot (Univ. Central de Barcelona)
Pierre Civil (Univ. Paris III)
Robert Coale (Univ. de Rouen)
Pedro Córdoba (Univ. Paris IV)
Jean-Michel Desvois (Univ. Bordeaux III)
Françoise Etienvre (Univ. Paris III)
Milagros Ezquerro (Univ. Paris IV)
Marie Franco (Univ. Paris III)
Géraldine Galeote (Univ. de Nantes)
Carlos Heusch (ENS - Lyon)
Jo Labanyi (New York University)
Maria Llombart Huesca (Univ. Paul-Valéry Montpellier)
Nathalie Ludec (Univ. de Rennes 2)
Jens Lúdtke (Univ. de Heidelberg)
José-Carlos Mainer (Univ. de Zaragoza)
Dolors Oller (Univ. Pompeu Fabra)
Miguel A. Olmos (Univ. de Rouen)
Manuel de Paz (Univ. de La Laguna)
Serge Salaün (Univ. Paris III)
Marie Salgues (Univ. Paris III)
Béatrice Salazar (Univ. de Rouen)
Jorge Uría (Univ. de Oviedo)

NOUVELLES PRATIQUES
DE LA CITATION
DANS LE MONDE HISPANIQUE
ET HISPANO-AMÉRICAIN
CONTEMPORAIN

Textes réunis par

MYRIAM PONGE & MARIE SALGUES

SOMMAIRE

- Nouvelles pratiques de la citation dans le monde hispanique et hispano-américain contemporain
MYRIAM PONGE, MARIE SALGUES 7
- I - QUE ESCRIBAN OTROS...
OU LA RECONFIGURATION DE L'AUTORITÉ** 19
- « La poesía se hace entre todos » : pratiques citationnelles dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco
ANNE GARCIA 21
- ¿Citar es escribir? Internet como plataforma creativa en la literatura argentina de lo ultracontemporáneo
GIANNA SCHMITTER 41
- Isabel Pérez Montalbán, une poétique de la citation : *Cartas de amor de un comunista, Un cadáver lleno de mundo, Puente levadizo* et *Siberia propia*
CAROLE VINALS 59
- II - LE TOUT OU RIEN DU PROCESSUS CITATIONNEL** 77
- *D'Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen (1879) à *Nora, 1959* de Lucía Miranda (2015) : Pratiques théâtrales de la citation (Traduction et adaptation, documentaire et *verbatim*)
ISABELLE CABROL 79
- Le refus de la citation dans *Te haré invencible con mi derrota* d'Angélica Liddell : Pour une politique de l'évocation
CAMILLE BACK 103
- Citer ce qui n'a pas été dit : pour une autre chronologie des faits citationnels
FEDERICO BRAVO 119
- III - MISCELLANÉES** 135
- La géométrie de l'indicible : réflexions sur les *baikus* de Juan Antonio González Fuentes
HYNDE BENACHIR 137
- Entre tradition et subversion : Le discours amoureux dans la *Ríme XXIX* de Gustavo Adolfo Bécquer
CLAUDIA JACOBI 151
- Sombrier dans la folie en temps de guerre : *En Bas*, de Leonora Carrington (1944) ou une expérience organique de la violence
FANNY MARTINEZ 167

• La canción de autor: ¿una construcción regional de la canción española? JOSE RAFAEL RAMOS BARRANCO	181
• <i>La Morte Rouge</i> de Victor Erice ou l'inquiétante étrangeté de l'expérience cinématographique PASCALE THIBAUDEAU	201
• COMPTES RENDUS	217

Nouvelles pratiques de la citation dans le monde hispanique et hispano-américain contemporain

MYRIAM PONGE

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

MARIE SALGUES

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, CREC (EA 2292)

7

Plenamente de acuerdo con Savater cuando dice que los maníacos anticistas están abocados a los destinos menos deseables para un escritor: el casticismo y la ocurrencia, es decir, las dos peores variantes del *tópico*. Citar es respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que le vienen a uno a la pluma cuando se empeña en esa vulgaridad suprema de «no deberle nada a nadie». Y es que, en el fondo, quien no cita no hace más que *repetir* pero sin saberlo ni elegirlo. «Los que citamos», dice Savater, «asumimos en cambio sin ambages nuestro destino de príncipes que todo lo hemos aprendido en los libros (y ahí va otra cita disimulada, ja, ja, *larvatus prodeo...*)» («2008», p. 227)

Enrique Vila-Matas, *Dietario voluble*¹

Si réutiliser les paroles d'autrui, en les signalant comme telles, apparaît aujourd'hui comme une opération extrêmement banale, il n'en a pas toujours été ainsi. Les spécialistes de l'Antiquité soulignent, en effet, la difficulté à délimiter très strictement ce que recouvre la citation pour leur période d'études, en l'absence d'un terme – ou d'un terme unique – pour la désigner. L'originalité, en tant que telle, n'est pas une valeur dans le domaine de la création et, jusqu'à la Renaissance incluse, la littérature, par exemple, se conçoit essentiellement comme une « reprise » de ce qui a été intronisé par la tradition, par le passage des siècles. Tout acte de création littéraire s'inscrit obligatoirement dans l'allégeance aux grands maîtres antérieurs. La citation, dès lors, est marque d'érudition en même temps qu'elle dit clairement ce rapport aux textes précédents. L'évolution de la figure de l'auteur, au sens large, entraîne une forte modification, tant de la conception de la littérature que des critères d'évaluation de l'œuvre d'art. La mise en place d'une législation destinée à protéger les droits d'auteur et, plus large-

¹ Barcelone, Anagrama, 2008, p. 227.

ment, la propriété intellectuelle, sera la dernière pierre posée à l'édifice, rendant, pour la suite, très différentes les conditions de la citation. Dans ce nouveau contexte, une dimension supplémentaire vient s'ajouter au texte de la citation : naguère manifestation extérieure du savoir de l'orateur, de son insertion dans la culture commune (ou de son désir de s'y insérer), il inclut désormais, de façon péremptoire, la présence de son auteur dans le fragment cité. Puisque l'œuvre appartient nécessairement à quelqu'un, la citer c'est, plus que jamais, faire valoir son auteur, comme une façon de se légitimer soi – entre autres fonctions possibles. Et parce que l'individualité de l'auteur est devenue prééminente, l'hétérogénéité fait son entrée dans le discours, sous la forme de cet autre qui s'invite. Alors qu'antérieurement la citation soulignait un lien évident de continuité, elle se présente dorénavant surtout comme manifestation de la parole d'autrui.

Il convient cependant de reconnaître que la citation fait plus que convoquer la voix d'un tiers : en s'introduisant dans le discours qui la cite, elle modifie l'ensemble dans lequel elle s'insère, vient redoubler la voix de celui qui s'exprime, tout en étant elle-même modifiée par sa nouvelle contextualisation – et cela sans qu'il soit besoin que la citation soit détournée de son sens original par une fragmentation, par exemple, qui la dévoierait. On ne peut plus ignorer depuis Borges que le *Quichotte* de Pierre Menard n'a rien à voir avec celui de Cervantès.

Si l'histoire même de la littérature a fait de la citation un élément constitutif de tout texte, l'historien n'en est pas moins familier par le biais du maniement des sources. Son travail, pour avancer, se fonde sur la citation de documents qui étayent son analyse, authentifient les données sur lesquelles s'érige sa réflexion. A l'instar de ce qui a été envisagé pour le domaine fictionnel, l'époque contemporaine dessine une autre façon de citer, qui apparaît avec la constitution progressive de l'histoire en discipline scientifique. La prise en compte de l'histoire orale est, de ce point de vue, la forme la plus nouvelle et la plus récente de cette évolution, ne serait-ce que parce qu'elle suppose de changer de média : de l'oralité du témoin à l'écrit de l'historien, pour exacte que soit la citation, c'est toute une part de ce qu'était la parole originale qui disparaît, distinguant de fait ce type de citations de celles, plus traditionnelles, qui reproduisent une source primaire.

Le changement de média peut, en réalité, être beaucoup plus grand que dans ce dernier cas et nous conduire à questionner la singularité de processus citationnels intersémiotiques. Que se passe-t-il quand il s'agit de citer, par exemple, en peinture, une maxime célèbre ? Pour revendiquée que soit la citation, comment la rend-on lisible ? Si l'on considère que, quand elle est intrasémiotique, une citation se doit d'être formellement exacte, sous peine de devenir adaptation, allusion, pastiche, etc., comment maintenir cette appellation quand la forme est, par définition, modifiée ? La citation, outil linguistique, objet que l'on décrit généralement comme la confluence d'un énoncé et d'une

nouvelle énonciation de cet énoncé, devient de façon plus large, un objet relationnel, une forme qui met en rapport deux discours, deux codes, deux créations.

Citer, c'est donc se rattacher à quelqu'un ou quelque chose qui pré-existe et que l'auteur de la citation choisit soudain de convoquer, d'activer. C'est dès lors s'insérer dans un ensemble plus vaste et inviter son « public », quel qu'il soit, à s'insérer aussi dans cet espace en reconnaissant la citation. Or, par les marques typographiques qui la distinguent, dans le cas d'un texte, par la convocation de cet autre créateur, locuteur, témoin, la citation est également rupture, discontinuité, hétérogénéité. Comment faire, dès lors, pour éviter la fragmentation ? À l'ère du post-modernisme, de la déconstruction de l'autorité et de l'auteur, les modalités de convocation de la citation ont-elles changé pour donner lieu à de nouveaux objets ? Au-delà de l'apparente continuité du processus citationnel à l'époque contemporaine, distingue-t-on une évolution de sa fonction et de sa forme ?

Parce que ce sont avant tout les modalités de convocation de la citation, sa fonction et sa forme qui nous intéressent ici, nous avons écarté ce qui relève des autres dimensions de l'intertextualité, selon Genette : le plagiat, tout d'abord, où la citation est niée par celui qui la fait ; l'allusion, ensuite, pour privilégier la citation qui, non seulement ne se cache pas, mais se revendique, par des marques typographiques spécifiques le plus souvent. Enfin, parce que l'émergence de l'auteur et de la propriété intellectuelle a considérablement changé le « droit de citer », seule l'époque contemporaine sera considérée dans ce volume, et tout particulièrement les XXe et XXIe siècles.

Outre les questions déjà soulevées par ce préambule, nous souhaitons privilégier trois axes d'études, dont le premier permette d'interroger l'ordre de préséance entre texte et citation. De nos jours, faut-il considérer la citation au service du texte ou le texte au service de la citation ? La citation reste un objet éminemment relationnel, qui peut servir à mettre en exergue des références communes, à relier des objets auparavant séparés. Dès lors, il nous semblait nécessaire de revenir, notamment, sur l'éventuelle différence du lien établi selon que les références de la citation sont ou non présentes. Qu'est-ce que cela implique pour le texte, pour son récepteur ? Dans quelle mesure la multiplication des sources accessibles et la facilité à y accéder, grâce au numérique, ont-elles changé notre façon de citer ? Assiste-t-on à une prolifération exponentielle de citations ? Le trop de citations tue-t-il la citation ? Comment la question de la traduction interroge-t-elle le processus citationnel ? Que se joue-t-il lorsque l'on choisit de traduire la citation ou, au contraire, de la laisser en langue source ? Au-delà du dictionnaire de citations et des centons – ces romans constitués exclusivement de citations –, la citation peut acquérir une telle place, être à ce point mise en valeur, soulignée, qu'elle freine la lecture, oblige à un arrêt sur elle-même. Introduisant une ou des voix externes, elle fait le jeu de la polyphonie, de la multiplicité des points de vue, au risque de faire éclater l'unité de l'œuvre dans les cas les plus extrêmes.

Un second pan de la réflexion nous semblait devoir porter sur la question de l'intermédialité. La citation est autant contenu que forme et, pourtant, on peut imaginer de citer en changeant de média. Quels sont alors les moyens mis en œuvre pour donner à voir le processus citationnel ? Y a-t-il une mise en exergue, une mise en valeur particulière pour signaler que tel ou tel fragment est une citation, qu'il correspond à l'insertion d'une autre voix ? Citer, c'est nécessairement modifier ce qui est cité puisqu'on l'extrait de son contexte, on le transporte, on le transpose. Mais, par-delà cette modification inéluctable, en quoi changer de média peut-il également modifier le contenu de la citation ? Existe-t-il une corrélation, une familiarité plus grande d'un type de média avec un autre qui ferait de la citation intermédiaire un phénomène plus répandu, plus aisé, entre certains médias ? Peut-on dessiner une chronologie de ce mode de citation ? Devient-il plus fréquent, plus pertinent, avec le développement des *multimédias* et la multiplicité des supports (sous-entendue dans le nom même qu'on donne à ces nouvelles technologies) ?

Enfin, notre époque semblant se caractériser par les phénomènes *-post* en tout genre (le post-modernisme ou la post-modernité, le post-capitalisme, le post-colonialisme...), le rejet des catégories anciennes, vécues comme obsolètes au mieux, comme arbitraires et liberticides au pire, oblige à envisager le processus citationnel dans une évolution qui le mènerait d'une autorité assumée à une autorité contestée, détournée, neutralisée. Convoquer un auteur par une citation, c'est vouloir se réclamer de son autorité. Mais que se passe-t-il quand ce n'est plus un auteur que l'on cite, mais la vox populi ou une coupure de journal anonyme, par exemple : le lien ne s'établit plus par rapport à une autorité mais à la « vérité ». Qu'est-ce que cela change ?

Que faire des fausses citations, celles qui sont attribuées de façon erronée à un auteur ou celles qui sont forgées de toute pièce – leur soi-disant auteur n'ayant jamais existé ? Quelles sont les implications de cette fausse antériorité, de cette fausse « objectivité » que suppose d'attribuer à un autre, tout ou partie du raisonnement dont on se sert ? Comment comprendre l'usage qui est fait aujourd'hui de la citation littéraire ou historique dans le discours politique ? Que dit de la stratégie discursive de l'orateur l'abondance d'extraits très brefs d'une œuvre littéraire ou d'une pensée historique autrement plus complexe, qui ne prend son sens que dans son contexte et sa globalité ? À l'exercice de « découpage » que suppose toute citation, s'ajoute ici une dimension supplémentaire : le mélange des discours, l'utilisation de la littérature ou de l'histoire par des non spécialistes (et leur diffusion médiatique accélérée – parfois sans référencement correct). Comment les historiens et les littéraires considèrent-ils cette pratique, à la lumière de la connaissance qu'ils ont des œuvres convoquées ?

Comment la citation d'autorité peut-elle être sapée par la prééminence des nouveaux médias, des réseaux sociaux, et des outils comme Wikipedia, par exemple, dont on sait que les informations ne sont pas toujours suffisamment vérifiées ? Les nouvelles

technologies encourageant les formes brèves (Twitter, de façon emblématique), l'intérêt pour le partage de citations, de formulations percutantes, ne cesse de croître, sans qu'il y ait toujours l'espace pour qu'elles soient dûment contextualisées. Cette tendance favorise-t-elle un attrait pour les formules toutes faites, pour le prêt-à-penser ? De façon plus générale, cette nouvelle circulation des idées, sa rapidité (voire son immédiateté), la gratuité, remettent-elles en cause la reconnaissance de la propriété intellectuelle ? Ou, tout au moins, ne nous conduisent-elles pas à explorer d'autres pratiques de la citation, bien loin du modèle reconnu par la tradition universitaire ?

Les six textes qui constituent ce dossier permettent de répondre à certaines de ces interrogations, en offrant de très riches réflexions qui s'ordonneront en deux temps.

Le premier ensemble d'analyses invite à considérer que la nature même des citations peut déplacer le centre de gravité du processus, soit qu'elles ne répondent plus au discours d'autorité supérieure qu'elles incarnaient traditionnellement, soit qu'elles disparaissent ou, au contraire, qu'elles prennent possession de toute la matière textuelle. De la littérature ultra-contemporaine argentine (étude de Gianna Schmitter) à la poésie du Mexicain José Pacheco (article d'Anne Garcia) ou à celle de l'Espagnole Isabel Pérez Montalbán (analyse de Carole Vinals), le créateur s'efface pour laisser parler les anonymes, la vox populi, des autres qui deviennent auteurs, au creux et au cœur de l'œuvre des grands créateurs abordés. Quant aux articles suivants, sur la réécriture dans l'Espagne actuelle d'*Une maison de poupée* (Isabelle Cabrol), sur le théâtre d'Angélica Liddell (Camille Back) et sur l'art de citer (Federico Bravo), ils remettent en question le processus même de citation ou, du moins, en distendent la chronologie, les frontières ou encore les effets.

En nous intéressant aux « nouveaux usages de la citation », nous postulons que l'avènement des multimédias et, surtout, d'internet, avait profondément changé le mode de citer. G. Schmitter montre que le simple changement de médias d'un texte, son passage de la toile au livre, est vécu par certains de ses auteurs comme problématique, comme si le support lui-même modifiait le sens d'un texte pourtant reproduit à l'identique. Il nous semblait qu'un parallèle pouvait être établi avec les bouleversements induits par une autre grande révolution technique : l'imprimerie. Antoine Compagnon a largement documenté et éclairé comment, dans l'histoire de la citation, l'imprimerie constitua un tournant radical dans l'usage et dans la possibilité même de citer. Comme il le rappelle, « ce n'est qu'avec l'imprimerie que s'introduisent dans le texte des indicateurs de la citation, ce n'est qu'à partir de cette invention que la citation acquiert son sens propre, moderne, pluriel, plénier et qu'elle définit une catégorie spécifique dans la pratique du texte. »² En outre, dès lors que le texte est imprimé, figé, et largement disponible dans cette version unique mais démultipliée, la reproduction du texte acquiert un tout autre

² A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 2016 [1979], p. 305.

sens où, tout au moins, se joue dans des conditions très différentes. De même que l'avènement de l'imprimerie opère « la substitution au modèle linéaire du texte, essentiellement oral, [par] un modèle spatial, le livre »³, la toile crée un autre modèle spatial, à plusieurs dimensions où, à coups de clics, le lecteur peut s'enfoncer dans les entrailles du net à partir d'une première page où des liens apparaissent.

Le tournant de l'imprimerie fut d'autant plus prégnant qu'il se conjuga ensuite avec l'apparition de la figure de l'auteur, d'un auteur qui pouvait prétendre vivre de ses œuvres (et non du mécénat), à la condition qu'elles soient reconnues siennes et qu'on ne puisse pas se les approprier. Du XVII^e au XX^e siècle, l'affirmation des droits d'auteur occupe une place de plus en plus grande dans l'économie de la création et des arts⁴, comme en témoignent ces multiples sociétés qui se créent au XIX^e pour protéger les intérêts des dramaturges, romanciers et écrivains de tout poil. À ce titre, les accords qui seront progressivement passés entre les États autour de la question des droits de traduction sont tout à fait révélateurs de ce que l'on considère comme relevant de ces droits. Ils montrent comment, dans un premier temps, c'est la lettre seule qui est vécue comme appartenant à un auteur, les idées devenant publiques dès lors qu'elles ont été énoncées. La traduction est un travail en soi, une création particulière par laquelle le traducteur n'acquiert aucun droit sur l'œuvre traduite (que d'autres pourront également traduire s'ils le souhaitent) ; mais, à l'inverse, une traduction ne peut être considérée comme une contrefaçon (le seul délit sanctionné en 1824). L'auteur de l'original n'a alors aucun droit sur sa parole transposée dans une autre langue ; il ne s'agit pas de reproduire un livre puisque la formulation du contenu a changé⁵.

Or, à l'époque d'internet, l'auteur continue d'occuper une place centrale même si son image et sa définition prennent des formes nouvelles, parfois pour signer la fin de sa sacralisation. Point de convergence entre les interrogations suscitées par la citation et son envers néfaste le plagiat, l'auctorialité est peut-être, plus que tout autre élément, ce qui rend l'avènement d'internet décisif dans l'évolution de cette réflexion. C'est ainsi que l'article de Gianna Schmitter présente, entre autres écrivains, un auteur, Luciano Lutereau, qui se refuse à en être un. En effet, internet permet tout à la fois la présence d'une multiplicité d'auteurs (l'écriture collaborative), l'éventuel anonymat de la voix auctoriale, mais aussi la « traçabilité » presque infaillible du texte. La numérisation des œuvres progressant à grands pas, le temps est proche où l'on pourra saisir n'importe quelle phrase et voir immédiatement qui l'a (déjà) écrite et où. En poussant cette réflexion jusque dans ses ultimes conséquences, comment ne pas envisager que l'on puisse arriver à ce moment où tout aurait été dit, où toutes les combinaisons de

³ *Ibid.*, p. 309.

⁴ Comme le rappelle A. Compagnon, « La notion de droit d'auteur ou de propriété intellectuelle se dégage au long du XVII^e siècle » tandis que, par ailleurs, « la loi sur la propriété littéraire ne date que de 1793 ». *Ibid.*, p. 436 et 442 respectivement.

⁵ J. Boncompain, *De Scribe à Hugo. La condition de l'auteur (1815-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 218-219.

mots auraient été utilisées et où il ne serait, par conséquent, plus possible d'écrire une formule absolument neuve ? D'aucuns se sont déjà essayés à cette prédiction et Vila-Matas rappelle que Kevin Kelly était parvenu à inquiéter Updike

con su tesis sobre la gloriosa digitalización de todo el saber escrito y la desaparición de los autores en aras de un único libro universal, de un flujo de palabras prácticamente infinito al que se accederá mediante Google: una deformación grotesca de la biblioteca universal que imaginara Borges y que en manos de Kelly se convierte en un espeluznante *libro de arena*, que a buen seguro provocaría el sarcasmo del escritor argentino.⁶

L'avènement du numérique paraît rejouer, de façon amplifiée, ce que l'imprimerie avait réalisé : une nouvelle spatialisation de l'écrit, une redéfinition de la propriété du texte et des conditions de sa reproduction.

Antoine Compagnon, dont l'ouvrage sur *La seconde main* reste décidément incontournable, explique que « c'est seulement l'imprimerie, parce qu'elle contribua à dissoudre la notion de texte premier à copier et recopier (...) qui a commandé la nécessité d'un nouveau principe de régulation du discours ». Quand l'importance de la conformité au texte premier ne peut plus être le critère de recevabilité du texte, il devient nécessaire de « codifier plus sévèrement encore (interdire ou soumettre) l'écriture et l'utilisation du déjà dit »⁷. Avec internet, c'est à un vertige citationnel infini que se retrouve confronté l'écrivain. Tout écrit ne serait bientôt plus qu'un patchwork de citations, de phrases, fragments, déjà écrit(e)s par d'autres. C'est ce que suggère F. Bravo quand il nous rappelle que « tout texte [es]t constitutivement, matériellement, littéralement, un tissu de citations »⁸. Dès lors l'agencement seul de tous ces morceaux pré-existants fera la nouveauté, mais nécessitera que l'on détermine la longueur maximale du fragment au-delà de laquelle la non reconnaissance de sa dette envers son prédécesseur constitue un plagiat. L'expérience poétique menée par Gradín (et analysée par G. Schmitter) nous offre un premier aperçu de la question, même s'il s'agit là d'une démarche volontariste qui consiste à composer avec des citations extraites d'Internet. Dans *Red social*, une autre œuvre du corpus étudié par G. Schmitter, l'auteure Caruso, de son propre aveu, place une grande part de sa création dans le découpage-agencement de citations collationnées sur internet.

Avec Internet, émerge aussi la possibilité pour tout un chacun de s'autoproclamer auteur et de faire de chaque moment le plus banal, le plus intime, un événement de notoriété publique. C'est l'expression de l'ultra-individualisme, au sens où JE prend une place et une importance jusqu'alors inédites et, en tant que tel, peut revendiquer le statut de création pour le moindre commentaire, *tweet* ou autre post. À moins précisément que, parce que Facebook peut choisir de rendre certaines choses publiques, à portée de

⁶ E. Vila-Matas, «2006», *Dietario Voluble*, op. cit., p. 55.

⁷ A. Compagnon, *La seconde main...*, op. cit., p. 401-402.

⁸ Voir dans ce numéro « Citer ce qui n'a pas été dit : pour une autre chronologie des faits citationnels ».

tous, la nature même du support n'altère le caractère du texte et que sa reprise ne soit plus citation au sens traditionnel du terme, comme l'explique G. Schmitter. Quoi qu'il en soit, non seulement la masse écrite prolifère exponentiellement mais elle le fait, de plus, de façon absolument autonome puisque ni le filtre d'un éditeur, ni celui d'un quelconque regard externe, ne s'interpose pour garantir la qualité de la création. Dès lors, que devient la citation ? Tout texte ne se transformera-t-il pas de facto, en citation d'un autre texte ? Et si tout est citation, plus rien ne l'est, ce qui fait disparaître toute possible valeur ou rôle à jouer au texte cité.

Les articles qui constituent le dossier montrent bien que la citation, dans le cadre nouveau du très contemporain, a changé de fonction. Si elle était jadis utilisée comme un argument d'autorité, elle supposait de faire intervenir un discours « supérieur » qui avalisait l'écrit dans lequel il s'insérait : ce que je dis est valable puisque Untel, à l'autorité incontestable, le disait déjà. Le choix fait par Isabel Pérez Montalbán d'intercaler des extraits de la presse quotidienne dans sa poésie est, de ce point de vue, un retournement complet, si l'on s'en tient, du moins, à la hiérarchie traditionnelle des genres, où la poésie occupe sans doute l'échelon le plus élevé. Cette impression de radicale nouveauté pourrait cependant être nuancée en renvoyant à Rabelais, qui se livrait déjà au détournement de la citation – comme le détaille Antoine Compagnon. En effet, il arrivait à l'auteur de choisir « ses citations en dehors du *corpus* reconnu et recevable (l'Écriture), comme les “Cris de Paris”, les annonces des marchands ambulants qui sont les ancêtres des slogans publicitaires »⁹. Si, chez Rabelais, l'écart est considérable entre les sources autorisées (l'Écriture) et celles utilisées (les Cris de Paris), chez Pérez Montalbán c'est la distance entre le texte cadre – poétique – et le texte inséré – journalistique – qui crée la tension. La poétesse va même faire de la citation une source de délégitimation du discours, retournant absolument l'usage traditionnel, comme l'analyse C. Vinals. Pacheco, quant à lui, avait déjà eu recours à la presse, dans une ampleur moindre et comme un type de citations allographes parmi bien d'autres, mais ce faisant il remettait déjà en cause une certaine conception de la poésie et du poète. Anne García le montre clairement dans l'article qu'elle lui consacre.

Bien que notre interrogation ait été ouverte à l'ensemble des arts et champs disciplinaires, force est de constater que seule la littérature a été choisie comme objet de réflexion dans ce numéro. A l'heure d'avancer des hypothèses pour expliquer cette singularité, on pourrait vouloir lire en creux l'importance que, malgré les nouveaux usages, on continue à conférer à une citation qui dit avant tout la noblesse du texte, de l'écrit. Citer, c'est mettre en relief (par des guillemets, par une casse différente, par un appel de note) un fragment de texte dont on juge qu'il a une valeur particulière. Cette noblesse du mot serait-elle encore l'apanage de la seule littérature par-delà tous les autres champs ? Pourtant, les hommes politiques semblent très friands de ces citations

⁹ A. Compagnon, *La seconde main...*, op. cit., p. 455.

qui les insèrent dans une généalogie ou valent argument ultime, comme légitimation du discours tenu par la voix d'un autre¹⁰. Serait-ce à dire que, malgré cela, les mots n'y ont pas l'importance qu'ils auraient en littérature ? Ou que cinéma, politique et histoire ont moins besoin de se créer des racines, de convoquer un répertoire commun ? Ou que ce répertoire n'est pas suffisamment large encore pour être significatif, puisqu'il est entendu que la citation, pour fonctionner, doit être reconnue ? La littérature serait donc le plus vieil art du monde ou simplement le champ le plus conscient de ses dettes ?

Il existe, de fait, une sacralisation de la littérature, et du bon usage à en faire qui est au cœur de la réflexion menée par Federico Bravo quand il remet en question « la chronologie des faits citationnels ». Bousculant une vision très universitaire et codifiée de la littérature et de son étude, il évoque les travaux de Pierre Bayard – ce même Pierre Bayard qui faisait remarquer que « la notion d'auteur fonctionne encore comme un mythe et un tabou » et la rendait responsable d'« une conception rigide de l'histoire littéraire qui a fait son temps »¹¹. Or c'est bien cette mythification de l'auteur, étape ultime de sa constitution comme un travailleur ayant des droits sur sa création, qui sanctuarise la citation ; c'est elle aussi que P. Bayard combat au fil de ses ouvrages, depuis *Comment améliorer les œuvres ratées ?* Remarquons avec Antoine Compagnon que Gracián semblait déjà se moquer de cette sacralité quelques siècles plus tôt puisque, par l'usage très peu canonique qu'il proposait de la citation, il faisait « du panthéon bien ordonné des auteurs une fosse commune où les héritages se décomposent ». En effet, Gracián autorisait tous les changements voulus dans une citation, le but étant de la faire coller bien et mieux au nouveau texte dans lequel elle venait s'insérer¹².

Dans cet ensemble littéraire, le théâtre représente un genre à part dans la mesure où seule sa version écrite, incomplète diront certains, permet le jeu parfait de la citation – si on considère bien celle-ci dans sa définition la plus canonique qui oblige à un marquage typographique la distinguant du texte cadre dans lequel elle prend place. Bien évidemment, lors de la représentation, sauf stratagèmes particuliers¹³, l'impossibilité de ce marquage change les données du jeu citationnel. Mais s'il est vrai que la citation, en invitant dans le texte un autre – que l'auteur donne à lire à son lecteur –, crée un dialogue à trois, alors le théâtre est le lieu par excellence de la citation ; en effet, toute représentation se définit par le dialogue qui s'établit entre le comédien et le spectateur, à partir du texte d'un tiers absent, le dramaturge. Dès lors, l'insertion de citations

¹⁰ N. Truan, « « Les citations doivent être exactes ! » », *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage* [En ligne], 32 | 2016, mis en ligne le 27 janvier 2017, consulté le 09 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/tipa/1689> ; DOI : 10.4000/tipa.1689

¹¹ P. Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*, Paris, Editions de minuit, 2010, p. 13 et p. 14 respectivement.

¹² A. Compagnon, *La seconde main...*, op. cit., p. 456-459 et p. 458-459 pour la citation.

¹³ On peut imaginer que le comédien mime les guillemets et/ou adopte un ton spécifique au moment de citer. De même, lors d'une représentation en langue étrangère avec sur-titrage, la réapparition du texte à lire réintroduit la possibilité du marquage typographique. Il s'agit là, bien sûr, de cas bien particuliers, quelque peu marginaux.

d'un quatrième intervenant serait-elle une sorte de mise en abyme spectaculaire, de théâtralisation au carré ou au cube ? On le sait, depuis Brecht notamment, le théâtre contemporain n'a cessé de mettre en valeur son artifice pour pousser les spectateurs à la réflexion, en insistant sur un langage métathéâtral qui brise l'illusion comique. C'est dans ce cadre que Brecht conseillait : « Au lieu de vouloir donner l'impression qu'il improvise, le comédien montrera plutôt ce qu'il en est vraiment : il cite »¹⁴. L'étude présentée par Isabelle Cabrol est, de ce point de vue, exemplaire : la pièce est citation, traduction littérale par endroits, d'une autre pièce, appartenant au patrimoine universel théâtral. En faisant participer le public, les comédiens le mettent en position de citer, lui aussi, un texte, tandis que l'insertion des témoignages réels interrompt brutalement le processus citationnel : dans le cours de la pièce, des voix extérieures livrent leur propre texte, comme si ces autres auteurs étaient soudain sur scène pour reprendre leur texte, avoir voix au chapitre.

Lieu privilégié de la citation, donc, le théâtre a évolué jusqu'à une époque, celle du théâtre post-dramatique, où le texte n'est plus l'élément central¹⁵. C'est ce que démontre par l'exemple l'étude de Camille Back. Si Angélica Liddell se refuse à ce travail de la citation tel qu'il a été entériné par l'usage c'est, d'une part, comme le montre la chercheuse, parce que la dramaturge incarne le propre d'une subjectivité résolument post-moderne ; mais c'est également la preuve que, dans son théâtre, la participation du spectateur passe par d'autres voies que celle textuelle et que la communion se joue ailleurs que dans une communauté de références livresques.

Les six articles nous présentent donc de nouveaux usages de la citation qui enrichissent les arts et, de ce fait, notre connaissance et notre appréhension du monde. Si les seules références livresques sont parfois dépassées, elles restent prégantes et les échos que l'on peut faire résonner avec d'anciennes pratiques – de Rabelais à Gracián – semblent suggérer que Savater a plus que jamais raison quand il suggère que citer, c'est reconnaître les fondements de son propre savoir, avouer et rendre hommage à une généalogie qui nous inscrit dans la continuité des autres¹⁶. En citant Vila-Matas qui cite Savater, nous espérons avoir su éviter les clichés et inciter les lecteurs de ce numéro de *Pandora* à en citer très largement les divers contributeurs.

¹⁴ B. Brecht (*L'art du comédien*, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, p. 919) cité p. 13 par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, « Avant-propos », in *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 7-22. Collection Ecritures.

¹⁵ Hans-Thies Lehmann (*Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002) cité p. 39 par Catherine Bouko (« La citation postdramatique du *Roi Lear* et de *La Tempête* de William Shakespeare : vers un modèle de la citation intersémiotique », p. 39-46 dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éds.), *La citation dans le théâtre contemporain...*, op. cit.).

¹⁶ Voir citation en exergue.

BIBLIOGRAPHIE

- BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 2010.
- -----, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009. Collection Paradoxe.
- -----, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000.
- BONCOMPAIN, Jacques, *De Scribe à Hugo. La condition de l'auteur (1815-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- CHAMBAT-HOULLON, Marie-France et WALL, Anthony, *Droit de citer*, Rosny sous Bois, Bréal, 2004. Langages and Co.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.
- DARBO-PESCHANSKI, Catherine (dir.), *La citation dans l'Antiquité, Actes du colloque du PARSALYon, ENS LSH, 6-8 nov. 2002*, Grenoble, J. Aillon, 2004.
- FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éds.), *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2010. Collection Écritures.
- JAUBERT, Anna, LÓPEZ MÚÑOZ, Juan Manuel, MARNETTE, Sophie, ROSIER, Laurence (dirs.), *Citations I : intersémiotique de la citation : citer à travers les formes*, Louvain-la-Neuve, l'Harmattan-Academia, 2011.
- JAUBERT, Anna, LÓPEZ MÚÑOZ, Juan Manuel, MARNETTE, Sophie, ROSIER, Laurence, STOLZ, Claire (dirs.), *Citations II : Pragmatique de la citation : citer pour quoi faire*, Louvain-la-Neuve, l'Harmattan-Academia, 2011.
- REYES, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2014 [2010]. Collection 128.
- TOUBERT, Pierre et MORET, Pierre (éds.), *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (Xe-XIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009. Collection Casa de Velázquez, n° 112.
- TRUAN, Naomi, « « Les citations doivent être exactes ! » », *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage* [En ligne], 32 | 2016, mis en ligne le 27 janvier 2017, consulté le 09 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/tipa/1689> ; DOI : 10.4000/tipa.1689
- VILA-MATAS, Enrique, *Dietario voluble*, Barcelone, Anagrama, 2008.

- I -

QUE ESCRIBAN OTROS...
OU LA RECONFIGURATION
DE L'AUTORITÉ

« La poesía se hace entre todos » : pratiques citationnelles dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco

ANNE GARCIA

Université de Paris-Est Créteil

ABSTRACT

If the presence of other writers can be detected in his first books of poems, it's only from his third collection, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) that the Mexican novelist and poet José Emilio Pacheco (1939-2014) explicitly has broken the enunciation space, opened it to other poets, confessed his debts and defended the necessity of initiating a dialogue with his predecessors. From then on, verses of others writers invade his poetry with such intensity that they become a structural element in the creative process. This study attempts to analyse, through their use, the motivations and significances of quotations in Pacheco's poetic writing.

Keywords: José Emilio Pacheco, allographic rewriting, intertextuality, poetry, quotation

RÉSUMÉ

Si la présence d'autres scripteurs est perceptible dès ses premiers recueils de poèmes, c'est à partir de son troisième ouvrage poétique, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), que le narrateur et poète mexicain José Emilio Pacheco (1939-2014) brise ouvertement l'espace de l'élocution et l'ouvre à d'autres poètes, avoue ses dettes et revendique la nécessité de dialoguer avec eux. Depuis lors, les vers allographes envahissent son écriture poétique, l'autre devenant un élément structurel du processus créatif. L'étude que nous proposons vise à examiner, par le biais de l'usage qu'en fait ce poète, les différentes motivations et portées de la citation dans l'écriture poétique.

Mots-clés : José Emilio Pacheco, réécriture allographe, intertextualité, poésie, citation

RESUMEN

Si la presencia de otros escritores es ya perceptible en sus primeros libros de poemas, a partir de su tercer poemario, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), el narrador y poeta mexicano José Emilio Pacheco (1939-2014) rompe explícitamente el espacio de la enunciación y lo abre a otros poetas, confiesa sus deudas y reivindica la necesidad de dialogar con ellos. Desde entonces, los versos ajenos invaden su escritura poética, convirtiendo al otro en un elemento estructural del proceso creativo. El estudio que proponemos busca examinar a través del uso que de ella hace este poeta las diferentes motivaciones y los alcances de la cita en la escritura poética.

Palabras clave: José Emilio Pacheco, reescritura alógrafa, intertextualidad, poesía, cita

En 1966, Octavio Paz a décrit la première poésie de José Emilio Pacheco (Mexico, 1939-2014) comme un lac : il en a souligné la précision des contours, la force de contenance du sens, la concentration des images, la tranquillité¹. Mais le lac c'est aussi la circulation invisible de multiples courants : le lieu où l'eau est retenue, mais seulement un moment. Trois ans plus tard, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* fait l'effet d'un raz-de-marée et Pacheco obtient pour ce recueil le Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, le premier des nombreux prix, honneurs, et récompenses qui jalonnent son parcours d'écrivain. À partir de ce recueil, les courants jusque-là contenus dans des formes plus mesurées commencent à circuler avec davantage d'intensité. Les compositions sont transformées et, des poèmes en prose aux poèmes qui se rapprochent de micro-récits, des « artículos en verso » au « Drama en un acto », l'écriture poétique pachéquienne cherche à repousser les caractérisations de la poésie énoncées traditionnellement par l'histoire littéraire. Cette mouvance des limites génériques n'est qu'un effet collatéral d'une refonte de la langue poétique : pour Pacheco, la poésie est faite de la matière verbale de tous les jours, celle qui est partagée par toute une communauté, car c'est la plus adéquate pour exprimer une sensibilité et une réalité particulière et, réciproquement, car c'est en faisant un usage poétique de ce langage quotidien que l'on évitera la sclérose et la paralysie de ce dernier. En plus de cette inclinaison vers une poésie « *coloquial* » ou « conversationnelle », la poésie pachéquienne se fait ouvertement intertextuelle, multiplie autour et au sein du poème l'insertion de textualités autres qui deviennent le cadre et bientôt la charpente de certaines de ses créations. Cette orientation vers un langage narratif et cette recherche de la dimension dialogique du texte sont, curieusement, toutes deux bannies de la conception de la poésie de Mikhaïl Bakhtine dont les travaux sont à l'origine du concept d'intertextualité.

En effet, lorsque ce critique pose les fondements du principe dialogique, il en exclut le poème : « [d]ans la plupart des genres poétiques (au sens étroit du mot), le dialogisme intérieur du discours n'est pas exploité artistiquement, il n'entre pas dans "l'objet esthétique" de l'œuvre, il est conventionnellement éteint dans le discours poétique »². Bakhtine considère en effet que : « Le langage du poète, c'est son langage à lui, le poète s'y trouve de manière absolue et indivise, utilisant chaque forme, chaque mot, chaque expression selon leur destination directe ("sans guillemets", pour ainsi dire), c'est-à-dire comme l'expression pure et immédiate de son dessein »³. Le poème n'est pensé ici que comme une émanation du genre lyrique, qui « privilégie l'expression plus

¹ Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco et Homero Aridjis (sél. et notes), *Poesía en movimiento: México (1915-1966)*, 22^{ème} éd., México, Siglo XXI Editores, 1991, p. 26-28.

² Mikhaïl Bakhtine, cité par Tzvetan Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine* (tr. Georges Philippenko, Paris, Éd. du Seuil, 1981, p. 101).

³ *Ibid.*, p. 102.

ou moins vive de la subjectivité »⁴. L'identification de la poésie au lyrisme écarte de celle-là toute dimension mimétique ou de narration (dimensions pourtant présentes dès les origines de la poésie en vers) en la réduisant à l'expression d'une subjectivité à travers un langage poétique qui reste à tout moment le propre de son énonciateur. Pour Bakhtine, il semblerait que, même si elle dit les déchirures d'un être qui se sent pluriel, la poésie reste univoque, monologique, homogène, car elle ne fait entendre le discours que d'une seule conscience. Si le théoricien russe admet que la représentation du discours de l'autre n'est pas impossible en poésie, il considère que cette représentation va s'opérer de manière bien délimitée, au moyen d'un usage du discours direct et de la citation qui vise à montrer la séparation entre deux discours imperméables l'un à l'autre. Pour Bakhtine, la poésie est réticente à faire usage de formes hybrides et de représentations susceptibles d'altérer, de rendre autre, la voix du poète.

Le rejet de la représentation en dehors de la poésie est sans doute caractéristique des poètes modernes, comme le propose Antoine Compagnon⁵, et c'est à partir de ce corpus poétique-là que Bakhtine propose de faire de la poésie un genre profondément monologique. Pourtant, on le sait, une grande part de la poésie des XX^e et XXI^e siècles s'éloigne ouvertement de la dimension lyrique et recourt sans ambages au récit, à l'anecdote et, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, à la polyphonie. Dès 1915, Ezra Pound propose avec *Cathay* une poésie qui, par le biais de la traduction libre, associe les voix de poètes chinois et les notes de leur traducteur et exégète à son propre élan créateur. Sept ans plus tard, T. S. Eliot recourt à la citation en diverses langues pour construire son chef d'œuvre *The Waste Land*. Eliot met en avant ce que nous pouvons désigner comme un double potentiel dialogique de l'œuvre poétique : d'abord en défendant l'idée que la langue poétique puise sa matière dans la langue commune (orale, d'ici et maintenant), ensuite en laissant apparaître des traces évidentes de ses emplois écrits antérieurs grâce au recours à une intertextualité marquée (par la typographie et la polyglossie).

Ces deux « fondateurs » d'une poétique du « make it new »⁶ vont jouer un rôle essentiel dans la formation de Pacheco, qui commence à écrire à la fin des années cinquante une œuvre où la pratique de la réécriture (de soi et des autres) devient peu à peu une

⁴ CNRTL, s. v. LYRIQUE.

⁵ « [...] on assiste donc à la revanche moderne du lyrique, qui trouve une place, et la première, au sein de la poésie, et supplante les genres épique et dramatique, désormais exclus de la poésie. Le narratif, critère classique de la poéticité, est devenu critère moderne de prosaïsme. » Antoine Compagnon, « La notion de genre », [cours en ligne], *Fabula. La recherche en littérature*, disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/genres.php>.

⁶ « The "new" in "make it new" does not necessarily mean "modern" or "contemporary"; rather, it means the re-grounding of the original work in a contemporary sensibility in order to achieve, paradoxically, an historical understanding of the original now newly situated in a later historical moment by the translator. » (Ezra Pound, cité par Matthew Reynolds dans « Ezra Pound: "My job was to bring a dead man to life" », *The Poetry of Translation. From Chaucer and Petrarch to Homer and Logue*, Oxford University Press, 2011, p. 241-242). Pacheco adopte, avec ses reprises répétées de fragments textuels empruntés à d'autres, une attitude similaire à celle proposée par le poète et traducteur des États-Unis.

constante. Influencé par la *New Poetry* mais également, dans le domaine latino-américain, par la poésie conversationnelle d'Ernesto Cardenal ou l'antipoésie de Nicanor Parra, Pacheco emprunte à Borges – dont il revendique « el influjo descarado »⁷ –, la conviction (postmoderne ?) qu'un auteur ne fait que reprendre inlassablement un texte déjà écrit : « Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos »⁸.

Bientôt, les textes lus deviennent bien plus que de simples influences et se changent dans l'œuvre de notre auteur en réservoirs de « citable »⁹. Si la présence d'autres scripteurs est perceptible dès ses premiers recueils de poèmes c'est, comme nous l'avons dit, à partir de son troisième ouvrage poétique, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), que José Emilio Pacheco brise ouvertement l'espace de l'énonciation et l'ouvre à d'autres poètes, avoue ses dettes et revendique la nécessité de dialoguer avec eux. Depuis lors, les *versos ajenos* envahissent son écriture poétique, l'autre devenant un élément structurel du processus créatif.

PACHECO RÉÉCRIVAIN

Les traces des autres scripteurs sont partout dans la poésie de José Emilio Pacheco : au seuil du texte, ils apparaissent dans les titres des recueils et des cahiers. Pacheco emprunte, par exemple, le titre *Islas a la deriva* à un vers de Luis Cardoza y Aragón, *Los trabajos del mar* à Giorgos Seferis, *Miro la tierra* à Rafael Alberti, *Ciudad de la memoria* à Enrique Lihn, *La arena errante* à Federico García Lorca, toujours en mentionnant en exergue les sources de ses emprunts. Les autres scripteurs apparaissent également dans les épigraphes qui introduisent chacun des recueils, mais on les trouve aussi en ouverture d'un grand nombre de sections et de poèmes. Ils apparaissent, bien sûr, dans la textualité même de ses créations poétiques sous des formes et avec des fonctions diverses, comme nous allons le montrer par la suite. Le plaisir de la collection que l'on peut trouver dans la citation se retrouve également derrière chacune des « approximations », versions, traductions poétiques auxquelles notre auteur se livrera toute sa vie durant. Que ce soit au seuil ou bien au cœur des poèmes, Pacheco semble toujours rechercher la compagnie de ses prédécesseurs.

Dans les premiers recueils cependant, les autres entrent timidement : ce sont d'abord des philosophes lointains, des mythes ou des textes religieux que convoque le poète pour tenter de mener à bien une réflexion sur le passage du temps. Parce que nous n'en avons ici pas la place, nous ne nous attarderons pas sur l'usage de certains

⁷ José Emilio Pacheco, « Nota: la historia interminable », *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990, p. 10.

⁸ Jorge Luis Borges, *El Aleph* [1949], Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 34.

⁹ « Citable : propre à être emblématisée, frappée par une marque verbale, une phrase, une citation, un exergue » (Roland Barthes, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976*, Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 2007, p. 360).

« Grands Textes » tels que les mythes de Sisyphe et de Prométhée, la Bible¹⁰ ou *Los fragmentos* d'Héraclite, qui alimentent abondamment son second recueil, *El reposo del fuego* (1966).

Rompant avec une poésie contemplative et méditative, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* s'inscrit définitivement dans son temps et porte les voix et les traces d'une société meurtrie par la répression sanglante des manifestations étudiantes et ouvrières de la Place de Tlatelolco, en octobre 1968, sous le gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz¹¹. Pacheco y intègre pleinement le discours des autres à ses propres créations et place la réécriture au centre de son projet poétique. Il ne s'agit plus seulement là de relations intertextuelles diffuses, où le lecteur peut sentir dans les vers et les images de Pacheco un écho à des textes existants, mais de réécriture, pratique qui postule l'existence d'un fragment de texte antérieur et se fonde sur la réutilisation, toujours modifiante, de ce matériau textuel. À titre d'exemple, le poème « Escolio a Jorge Manrique » :

La mar no es el morir
sino la eterna
circulación de las transformaciones¹²

qui propose une nouvelle vision poétique et « amende », en quelque sorte, les fameux vers de las « Coplas por la muerte de su padre » : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir ».

Cette deuxième étape poétique, bien que réunissant des recueils aux formes et aux thématiques différentes, présente comme une constante la reprise de fragments allo-graphes. Pacheco y multiplie les fragments intertextuels, les montre, les prend pour objet, les manipule, les déplace, les subvertit, les réécrit. Cet attachement de notre auteur, presque compulsif, à une répétition productive du déjà-écrit est, nous semble-t-il, à la fois l'une des principales caractéristiques de son « style », peut-être son apport le plus important à la littérature mexicaine et, surtout, une invitation à penser la littérature autrement, le texte devenant une « éternelle circulation de transformations ». Au sein de cette démarche poétique, la citation devient un outil indispensable car :

¹⁰ Les Livres qui composent l'Ancien Testament sont les plus fréquemment utilisés. Le Livre de Job, le « Cantique des cantiques » et les Livres des Prophètes (Isaïe) sont convoqués plusieurs fois par le récrivain. Leurs thématiques (le mal et les souffrances de l'innocent Job, les chants d'amour poétiques de Salomon, les mises en garde des prophètes face aux dérives des hommes, entre autres), proches des préoccupations de notre poète, en font des références idoines, tandis que les textes qui les véhiculent, extraits de leur environnement textuel initial, dégagent un certain mystère et une grande beauté.

¹¹ Le poème « Manuscrito de Tlatelolco » qui juxtapose des fragments de poèmes *náhuatl* de la conquête dans la version qu'en ont donnée Ángel María Garibay et Miguel León Portilla dans *Visión de los vencidos* (1959) et des extraits des témoignages oraux de victimes du massacre du 2 octobre 1968 à Tlatelolco, compilés et transcrits par Elena Poniatowska dans *La noche de Tlatelolco* (1971), illustre parfaitement cette nouvelle orientation thématique et stylistique.

¹² José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*, México, FCE, 2009, p. 82. Tous les poèmes cités le seront à partir de cette édition des œuvres poétiques complètes, que nous désignerons désormais avec les initiales « ToT ».

Facon de marquer la relation que je tisse avec d'autres humains et de choisir les paroles que je leur reprendrai, la citation fait partie des mécanismes qui rendent manifeste la part de l'autre dans ce que nous disons nous-mêmes.¹³

Un outil auquel l'auteur recourra fréquemment, de diverses manières, qu'il respectera et qu'il transgressera tour à tour pour en faire l'un des principaux dispositifs d'exposition des phénomènes de lecture et d'écriture.

LES CITATIONS EN EXERGUE ET LE PLAISIR DE LA COLLECTION

Le plus souvent, dans l'œuvre poétique de Pacheco, la citation consiste en une reprise plus ou moins littérale, mais toujours marquée et fréquemment attribuée (à divers degrés « reconnaissable ») d'un fragment textuel bref, stylistiquement remarquable et sémantiquement recommandable. Cependant, la citation pachéquienne prend des formes différentes : elle peut être plus ou moins littérale, plus ou moins signalée (par la typographie et/ou l'attribution), paramètres qui dépendent souvent de la notoriété du fragment repris. On peut considérer qu'une citation est canonique lorsqu'elle se caractérise formellement par la reprise exacte de la substance de l'expression, un marquage typographique clair (éventuellement par la présence d'une attribution correcte), et sémantiquement par une adéquation, une convergence entre le sens du fragment cité et le sens du fragment citant (même si ces deux sens ne sont pas identiques, la citation canonique est plus fréquemment harmonieuse)¹⁴. Ce type de citation, dans l'œuvre poétique de Pacheco, occupe le plus souvent une position en marge du texte d'accueil : il correspond aux épigraphes.

La première des innombrables épigraphes qui parsèment le recueil de l'œuvre poétique complète *Tarde o temprano* est exemplaire, en ce sens qu'elle réunit tous les traits définitoires de la citation. Il s'agit de quelques vers de *Four Quartets*, de T.S. Eliot, d'abord dans leur version « originale », qui est aussi celle de l'« étrangeté »¹⁵ de la langue anglaise, ensuite dans leur version traduite par le poète mexicain, au terme d'un exercice de réappropriation.

... –but there is no competition–
There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under conditions

¹³ Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, *Droit de citer*, Paris, Bréal, 2004, p. 10.

¹⁴ Idée que Marie-Dominique Popelard pose en faisant remarquer que l'« on cite plus volontiers ses amis que ses ennemis », p. 23, « Quelques questions sur la citation comme pratique dialogique dans les arts », dans Anna Jaubert, Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette et alii (dir.), *Citations I. Citer à travers les formes. Intersémiotique de la citation*, Louvain-la-Neuve, Académia-L'Harmattan, 2011, p. 17-33.

¹⁵ Le néologisme « étrangeté » est surtout utilisé dans les études francophones (cf. Daniel Delas, « Étrangeté », dans Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Pulim, 2005, p. 73-75.) Son équivalent en espagnol (« extranjería ») est d'usage courant et reconnu par le dictionnaire de la Real Academia qui le définit comme « Cualidad y condición de extranjero » (DRAE, s. v. Extranjería).

That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
 For us, there is only the trying. The rest is not our business.
 T. S. Eliot, « East Coker » V, *Four Quartets*

[... –pero no hay competencia:
 Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido
 Y encontrado y perdido una vez y otra vez
 Y ahora en condiciones que parecen adversas.
 Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:
 Para nosotros sólo existe el intento.
 Lo demás no es asunto nuestro.
Cuatro cuartetos, traducido por J.E.P.] (ToT, p. 11)

La citation ainsi redoublée est explicitement attribuée, son « co-texte » de départ précisément situé : on sait que l'échantillon poétique qui nous est montré se trouve dans la cinquième partie de « East Coker ». Qui souhaite revenir au texte intégral peut le faire sans peine, il trouve aux côtés de la citation les références pour le guider.

La citation en langue étrangère est typographiquement marquée par des italiques. Point de guillemets pour signaler l'altérité de l'écrit : la page blanche sur laquelle se détachent la citation et sa traduction fait office d'un cadre qui, à la fois, isole et met en valeur ce fragment de texte découpé. Nous sommes bien là face à la dimension « exhibitionniste » de la citation, et la multiplication des épigraphes à tous les niveaux de l'œuvre – le volume *No me preguntes cómo pasa el tiempo* n'en compte pas moins de dix-neuf – correspond à la « mise en spectacle de la pratique citationnelle »¹⁶.

En ouverture de ce volume de plus de huit cents pages, les cinq vers et leur traduction accomplissent pleinement leur fonction d'exergue, mais en plus de résumer le sens, l'esprit, la portée de l'ouvrage, ils sont l'indice d'une certaine conception de la poésie défendue par l'auteur. En convoquant ce fragment, Pacheco se place sous l'égide de T.S. Eliot et semble absolument converger vers la pensée d'une poésie entendue comme une lutte impossible et une tentative inexorable.

L'épigraphe est sans doute le lieu privilégié de l'expression de l'affect du re-scripteur, de sa connivence avec l'auteur de l'écrit qu'il emprunte. Valéry Larbaud, dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, explique cette « incitation à la citation » :

Un beau vers, une phrase bienvenue que j'ai retenus, c'est comme un objet d'art ou un tableau que j'aurais achetés : un sentiment où entrent à la fois la vanité du propriétaire, l'amour-propre du connaisseur et le désir de faire partager mon admiration et mon plaisir, m'engage à les montrer, à en faire parade¹⁷.

¹⁶ Juan Manuel López Muñoz et Sophie Marnette, p. 8, « Introduction » dans Anna Jaubert, Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette *et alii* (dir.), *op. cit.*, p. 5-13.

¹⁷ Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 215.

Au-delà de ce désir d'exhiber fièrement ces objets de collection, Valéry Larbaud avance d'autres arguments en défense de la citation : l'interaction avec le lecteur, bien sûr, dans la conscience duquel se trouvent réunis le cité et le citant, mais également la capacité de la citation à élargir nos horizons de lecture, dans l'espace et dans le temps. La citation :

C'est un appel ou un rappel, une communication établie : toute la poésie, tout le trésor de la littérature évoqués brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit. Même pays. *In no strange land*¹⁸.

Remarquons néanmoins que l'usage de la citation dans les épigraphes dépasse parfois la fonction de collection de « beaux vers » ou de « bons mots ». Même si les citations sont extraites presque toujours d'ouvrages littéraires (appartenant au genre poétique, le plus souvent, mais aussi narratif et théâtral), Pacheco cite également des extraits d'articles de journaux, dont il ne mentionne pas systématiquement les auteurs. C'est le cas pour la phrase « Cada golpe de agua provocado por los motores hundió un poco más a Venecia » (ToT, p. 88), tirée du journal mexicain *Excelsior*. Cette épigraphe précède le poème « Venecia » et fonctionne comme une introduction thématique qui renforce l'actualité du sujet : la juxtaposition des genres poétique et journalistique brouille les valeurs qui leur sont traditionnellement attachées et, selon nous, donne à voir une poésie qui s'interroge et interpelle, qui s'inquiète et se sent concernée par des problématiques qui, bien que distantes, sont ressenties comme proches et urgentes¹⁹.

AUTRES USAGES DE L'ÉPIGRAPHE

Les citations placées en exergue d'une anthologie ou d'un recueil remplissent une fonction canonique à la fois d'hommage à l'auteur cité et de volonté de se placer dans la continuité de son œuvre. Bien souvent, elles ont également une fonction « programmatique », puisqu'elles n'introduisent pas uniquement un axe thématique mais invitent à une réflexion métatextuelle et appellent à une certaine conception du « faire » poétique. Nous pouvons illustrer ce type d'épigraphe avec, par exemple, celle du poète tchèque Vladimír Holan, en ouverture du recueil *El silencio de la luna* :

Lo que nos dejan los poetas
está siempre manchado por el tiempo,
el pecado, el exilio.
El más sincero de ellos,
el más incógnito, sereno, enamorado,
no nos impone nada:
ni verdad ni consuelo ni desprecio.

¹⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹⁹ Cependant, dans ce cas, l'impossibilité de vérifier l'exactitude de la source, de la retrouver (les indications étant insuffisantes) et de la reconnaître oblige le lecteur à accorder sa confiance à l'auteur citant et à lire l'énoncé « en tant que » citation, c'est-à-dire en le subordonnant à un auteur antérieur.

Presente, ya está ausente; y Picasso,
 al hacer un muñeco de nieve, entendió bien
 que la inmortalidad del arte
 se halla en el tiempo, el pecado, el exilio
 y el sol tiene la obligación de rescatar
 las lágrimas, las fuentes, los ríos y los mares:
 todo en vano. (ToT, p. 384)

Dans la plupart des citations en exergue des cahiers, on observe une relation thématique étroite entre le contenu de l'épigraphe et celui du texte qui lui succède. Les épigraphes annoncent l'objet central de la section qui va suivre, que ce soit thématiquement – l'épigraphe de Samuel Beckett « *les bêtes savent* » introduit la section de poèmes-bestiaires du même nom (« Los animales saben ») – ou rhématiquement, en s'attachant davantage à une caractéristique formelle ou générique. Ainsi, les citations de Fernando Pessoa et Antonio Machado qui ouvrent l'« Apéndice: cancionero apócrifo » renvoient à l'utilisation des hétéronymes, largement développée par les deux auteurs et que Pacheco renouvelle dans cette section.

La distance qui existe entre les épigraphes de recueil ou de section et le corps du texte poétique suivant implique une relation d'ordre général : Pacheco fait apparaître d'autres voix pour se placer sous l'égide de certains, pour introduire un motif ou une thématique qui lui sont chers, pour proposer au lecteur un commentaire de sa praxis poétique (ou de celle vers laquelle il s'achemine). Les épigraphes qui ouvrent les poèmes, en revanche, sont immédiatement contiguës au texte de Pacheco : la composition ainsi créée donne à voir et à entendre un véritable dialogue entre les deux voix poétiques juxtaposées.

Dans *No me preguntes cómo pasa el tiempo* surtout, mais aussi, plus ponctuellement, dans les deux recueils suivants, l'usage des épigraphes en tête de poèmes acquiert un rôle structurel dans la composition de ceux-ci : elles ne consistent pas seulement en une exposition thématique, ni en une illustration ou une invitation poétique, mais sont absolument constitutives de la nouvelle création poétique qui leur répond plus ou moins directement. Dans « París, 1968 », la citation en exergue est intégralement reprise (niée et fragmentée) puis prolongée et détournée par le réécrivain :

París, 1968

¿Recuerdas que querías ser
 una Margarita Gautier?

RUBÉN DARÍO, *Prosas profanas*

¿Recuerdas que querías ser
 no una

Margarita Gautier

sino una Rosa Luxemburgo? (ToT, p. 147)

Même s'il s'agit là aussi d'une femme portant un nom de fleur (que la mort effeuille dans le poème de Darío), la figure rêvée n'est plus à chercher dans les modèles littéraires du romantisme (le personnage de courtisane de *La Dame aux Camélias*) mais dans le militantisme socialiste du début du siècle dernier.

L'ironie mordante contenue dans le poème « Crónica de indias » qui, en quelques vers sans appel, dénonce la destruction et la soumission forcée des populations indigènes lors de l'invasion et de la conquête du Nouveau Monde, ne serait pas aussi terrible sans l'épigraphe attribuée à Bernal Díaz del Castillo « ... porque los hombres no somos todos muy buenos... », litote renforcée par l'utilisation des points de suspension. Le poème « Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos » semble répondre à cette citation de Jovellanos en exergue : « ¿Existe otro animal que nos dé tanto? ». Lorsque le poète affirme le rôle primordial de ses prédécesseurs dans son exercice de la littérature, il cite une phrase de D. H. Lawrence : « They look on and help ».

À partir de *Islas a la deriva*²⁰, cependant, nous pouvons remarquer que de plus en plus d'épigraphes en tête de poèmes vont avoir un rôle explicatif : si la voix poétique se lance dans une déclaration d'amour à Circé, le réécrivain citera le chant X de *l'Odyssée* en exergue du poème. Cet usage explicatif de la citation devient plus perceptible encore lorsque le réécrivain s'éloigne d'un corpus littéraire pour emprunter ses sources à des ouvrages scientifiques ou à des entrées de dictionnaire. Dans *Los trabajos del mar*, le poème satirique intitulé « Pornoágrafo (una sátira) » est ainsi précédé de la citation suivante : « Ágrafo : Que no puede o no sabe escribir. Rodolfo Oroz, *Diccionario de la lengua castellana* » (ToT, p. 282) et, un peu plus loin, le poème « Malpaís » précise en exergue la définition de son titre : « Malpaís : terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava. Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos* » (ToT, p. 289). Dans le recueil *El silencio de la luna*, le poème « El uso de las palabras » est précédé de la définition du mot « semántica » extraite du *Diccionario de uso del español* de María Moliner, « Chapultepec: la calzada de los poetas » commence par une citation de la *Guía de la Ciudad de México* et « La des-construcción de Sor Juana Inés de la Cruz » est longuement introduite par la définition, en espagnol²¹, du terme employé dans le titre :

²⁰ À l'exception du recueil *Miro la tierra*, où les épigraphes retrouvent une fonction thématique : les citations de la Bible, les fragments élégiaques (de Luis G. Urbina, de Francisco de Terrazas, de Guillermo Prieto) disent la douleur face à une ville dévastée par un tremblement de terre.

²¹ Il s'agit d'une traduction qui, même si elle trahit certaines préférences lexicales et syntaxiques de Pacheco, est assez fidèle à sa source, *The Random House Dictionary* : « Deconstruction: a philosophical and critical movement, starting in the 1960s and especially applied to the study of literature, that questions all traditional assumptions about the ability of language to represent reality and emphasizes that a text has no stable reference or identification because words essentially only refer to other words and therefore a reader must approach a text by eliminating any

Desconstrucción : Movimiento filosófico y crítico que comienza en los sesenta y se aplica especialmente al estudio literario. Impugna todas las suposiciones tradicionales sobre la habilidad del lenguaje para representar la realidad y subraya que un texto no tiene referencias ni identificaciones estables, ya que esencialmente las palabras se refieren tan sólo a otras palabras y por tanto el lector debe aproximarse al texto eliminando todo concepto metafísico o etnocéntrico y sólo mediante el papel activo de definir el sentido, basándose a veces en nuevas construcciones, etimologías y juegos de palabras.

The Random House Dictionary (ToT, p. 422)

Le choix de cette épigraphe est déconcertant : par sa nature (la traduction d'une définition de dictionnaire) mais également par sa longueur (elle compte exactement le même nombre de mots que le corps du poème). Pacheco fournit au lecteur peu familier de la théorie littéraire les outils qu'il considère nécessaires pour pouvoir appréhender son poème, ce qui consiste à signaler les limites de ce mouvement critique tout en faisant usage des méthodes qu'il préconise : les jeux de mots et, ici, les nouvelles constructions à partir des vers de Sor Juana.

Le poème « El pozo » s'ouvre sur la citation suivante : « El método habitual para purificar el agua de los pozos : mantener una tortuga en su fondo, resultaba una forma eficaz de contaminación. (Ambrosio Ortega Paredes, *El agua, drama de México*) » sans laquelle il serait impossible pour la quasi-totalité des lecteurs de comprendre la dernière strophe du poème de Pacheco :

Claro está: la tortuga
no limpia, contamina.
La piedra que cae a plomo nos engaña.
Nunca sabremos la extensión del pozo
ni su profundidad ni el contenido
de sus emponzoñadas filtraciones. (ToT, p. 198)

La citation, qui fonctionne comme un argument d'autorité (il s'agit d'un ouvrage scientifique), semble attester une croyance/pratique régionale. Pourtant, devant l'impossibilité de retrouver une quelconque trace, de l'ouvrage ou de l'auteur cité, on peut émettre le soupçon raisonnable que cette épigraphe pourrait être une invention de Pacheco qui servirait d'amorce dialogique à son poème. Le fait que notre auteur ait été familier des masques, des hétéronymes et des apocryphes nous incite à penser que, là encore, la citation produit, par la multiplication des sources, un effet d'anonymat, l'« autorité » (*autoría*) du poète se trouvant submergée au milieu de l'océan d'œuvres et de noms d'autres auteurs, fussent-ils inventés.

metaphysical or ethnocentric assumptions through an active role of defining meaning, sometimes by a reliance on new word construction, etymology, puns, and other word play. »

LES CITATIONS DANS LE CORPS DU POÈME

Dans les exemples précédents, nous avons vu que les épigraphes faisaient partie intégrante de la composition poétique. Même s'il existe une distance entre le texte et le paratexte, même si l'espace blanc renvoie la citation en marge du poème, du point de vue du sens il devient impossible de tracer une ligne de séparation entre le texte et le paratexte, le poème ayant besoin de l'épigraphe pour « faire effet ». La différence est donc très nette entre les épigraphes « de collection » et « d'introduction », d'une part, et les épigraphes « de discussion » et « d'explication » beaucoup plus proches, dans leur fonctionnement, des citations présentes dans le corps du texte.

32

Car les sources allographes ne sont pas toujours contenues en dehors du texte du poème : au contraire, le deuxième emploi le plus fréquent des fragments des autres – deux fois moins nombreux, cependant, que les citations paratextuelles – consiste à les intégrer dans la nouvelle composition que le poète nous propose. Ce type de citation présente également un ensemble de sources extrêmement diversifiées et se manifeste dans tous les recueils de Pacheco à partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Cependant, nous pouvons remarquer une différence fondamentale de nature et d'usage entre les citations paratextuelles et les citations « dans le texte » du poème. En effet, les réécritures intégrées au poème ne respectent pas toujours la littéralité des fragments empruntés : les guillemets et/ou les blancs qui encadraient et protégeaient les citations en exergue disparaissent et le texte cité dans le poème est souvent modifié par les vers qui l'entourent. Il subit alors des transformations d'ordre grammatical, syntaxique, sémantique et, lorsqu'il s'agit d'un fragment emprunté à un ouvrage en langue étrangère, le texte cité peut apparaître dans sa traduction en espagnol.

Les citations insérées dans le corps du poème sont le plus souvent seulement signalées typographiquement par des italiques. Les citations de ce type concernent généralement des emprunts connus : même si le lecteur n'est pas capable de les attribuer à leur auteur d'origine avec certitude, il les reçoit en revanche dans leur altérité. Le poème « The dream is over » recourt à cette citation ouverte à deux reprises dans ses deux premières strophes :

- Ya no hay plantas ni peces en el Erie.
Ya está muerto,
como el lago de México.
(*Todo ante mí se vuelve alegoría.*)

Y aquel momento se hunde para siempre
en las aguas ya turbias de irrealidad.
No había nadie
sino tú y yo en el mundo esa noche de agosto.
No ignorábamos

que jamás volvería.
 Nunca en el tiempo se dará otra noche
 en que arda la vida en esa orilla
del más bien muerto de los mares muertos. (ToT, p. 117)

Le premier vers en italique suit directement un fragment discursif où l'énonciateur établit une comparaison entre le lac Érié et le lac asséché de la ville de Mexico, sous la forme d'un discours direct, comme semble l'indiquer le tiret de dialogue. Le vers cité apparaît entre parenthèses comme venant à l'esprit de l'interlocuteur rêveur : il s'agit bien sûr de la traduction d'un vers (« tout pour moi devient allégorie ») emprunté au poème « Le cygne » de Charles Baudelaire, extrait des *Fleurs du mal*. Il y a concordance sémantique entre le poème de Pacheco et celui de Baudelaire, où le souvenir d'un cygne de ménagerie échappé de sa cage et cherchant désespérément son « beau lac natal » est associé dans l'esprit du poète à la transformation de la ville, à tout ce qui est dégradé et à jamais perdu. Mais la citation provoque également une réactualisation, une réappropriation culturelle, par le changement de langue, d'époque, de décor. . .

Le deuxième exemple de citation marquée mais non indexée présent dans cet extrait correspond à un vers du poème « El sueño de los guantes negros » de Ramón López Velarde : « Soñé que la ciudad estaba dentro / del más bien muerto de los mares muertos ». Cette fois, le vers cité n'est pas placé dans une incise : au contraire, il vient terminer une phrase et une strophe ; le travail de recontextualisation permet de dissocier « el más bien muerto de los mares muertos » de la vision onirique de la ville pour l'associer au souvenir, bien réel, du lac Érié, l'un des plus pollués d'Amérique du Nord. Le syntagme vient désormais compléter le substantif « orilla ». La cohésion syntaxique est respectée et la cohérence sémantique renforcée : les images oniriques du poème de López Velarde disparaissent du texte de Pacheco puisque « The Dream is over », puisque le songe est maintenant terminé. Ne reste que le souvenir d'un lac mort et d'un moment qui ne reviendra plus.

Nombreux sont les poèmes qui, ainsi, présentent des fragments de vers en italique, signalant leur caractère allogène, mais sans référence précise ni à leur auteur ni à l'ouvrage auquel ils ont été empruntés. Ce type de citation (marquée mais non indexée) correspond bien souvent à un ensemble de textes fréquemment sollicités : ceux que nous pourrions qualifier de « textes fondateurs » ou de « textes patrimoniaux », que ce soit dans le champ du religieux et du culturel (la Bible, les chants et prophéties précolombiennes) ou dans celui de la littérature occidentale. En règle générale, les citations non indexées restent assez littérales (identiques lorsqu'il s'agit d'emprunts provenant de textes en langue espagnole, « fidèles à la lettre » lorsqu'il s'agit d'une traduction) : cette littéralité est nécessaire pour faciliter la reconnaissance de ces textes qui ne portent que typographiquement le signe de leur bi-vocalité.

Aussi bien du point de vue du récepteur que de celui de l'auteur du texte réécrit, ces pratiques, qui reposent sur le rôle de la mémoire, peuvent être comprises comme des citations-remembrances : au moyen de ces brefs fragments textuels (parfois ré-formés et souvent re-sémantisés) l'expérience passée d'une lecture revient à l'esprit du lecteur. Pour le récrivain, la citation-remembrance est, en quelque sorte, le retour à l'écrit de ce qui a causé, dans son esprit, une impression de lecture. Nous osons reprendre à notre compte, dans un sens davantage matériel, l'une des acceptions de l'impression empruntée au domaine de la psychologie : la citation-remembrance devient alors la « trace mentale laissée par une impression et qui est revécue comme une impression. »²²

Pourtant, il existe chez Pacheco une utilisation plus « structurelle » de la citation allographe, et la citation devient essentielle à la productivité textuelle. Dans le poème « Gato », le récrivain emploie la citation comme une unité de départ autour de laquelle va se créer le texte.

Gato

Ven, acércate más.

Eres mi oportunidad

de *acariciar al tigre*

– y de citar a Baudelaire. (ToT, p. 146)

Contrairement à ce qu'il se produit lorsque l'autre voix est citée dans une épigraphe, ici, les mots de l'autre ne constituent pas un cadre, qui introduit ou entoure le poème, mais une véritable charpente apparente, puisque la citation est détachée du reste du poème par l'emploi des italiques. Ici, ce n'est pas seulement l'objet cité qui devient le thème central de la réécriture, mais également l'acte de citation : il est à la fois un pré-texte et un prétexte à partir duquel naît le nouvel objet poétique. La particularité de ce poème est que le fragment qui est marqué comme allographe, et que l'on aurait tendance à attribuer à Baudelaire, ne fait pas partie de son œuvre (ou, du moins, nous n'en avons pas retrouvé la trace²³). Il occupe spatialement le centre du texte : ce n'est pas l'animal évoqué qui importe, mais bien le fait d'introduire une autre voix. Nous ne sommes plus face à un signifiant (le mot « gato ») qui renverrait à un signifié du monde ; dans la poésie de Pacheco, le chat ne semble être au monde que pour renvoyer « opportunément » à un signifié littéraire, une citation (même apocryphe) de Baudelaire.

Certes, les citations sont visibles et repérables dans la texture du poème (parce qu'elles sont marquées typographiquement ou parce que leur source ou leur auteur premier sont explicités dans le corps du poème), mais elles trouvent dans la nouvelle compo-

²² CNRTL, *s.v.* IMPRESSION.

²³ En revanche, on retrouve l'animal et l'amorce impérative dans le poème « Le chat » : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux / Retiens les griffes de ta patte, / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate », dans *Les fleurs du mal* (Charles Baudelaire, *Œuvres*, La Pléiade, Paris, 1931, p. 48).

sition une place qui leur donne une nouvelle vitalité, résolument contemporaine, totalement en harmonie avec ce que l'on pourrait appeler l'« idiosyncrasie » du récrivain :

Hamletiana

Hondo es el aire que nos contiene y en él,
 en alguna de sus cavernas,
 debe de estar guardado cuanto dijimos.
 Archivo infinito
 de *words, words, words*,
 el blablablá interminable,
 aire tan solo para que el aire lo borre. (ToT, p. 358)

La voix poétique s'unit ici à celle d'Hamlet pour exprimer l'insuffisance du langage, le doute quant à sa capacité à appréhender et à représenter la vie. En joignant au fameux « words, words, words » l'onomatopée « blablablá », l'auteur reformule d'une manière très prosaïque une interrogation légitime qui parcourt son œuvre, faisant écho, par exemple, aux vers « Y no es esto / lo que intento decir, es otra cosa » (ToT, p. 49), présents dans son deuxième recueil de poèmes.

L'un des derniers poèmes de l'anthologie à avoir recours à cette réécriture « dans le texte » consiste en un cas un peu à part car cette composition est intégralement créée à partir de « palabras ajenas ». Le titre de ce très bref poème nous en donne le thème, le mode de composition et la source. En effet, « Poema de amor con una línea de Hemingway (*A Farewell to Arms*, 7) » emprunte une ligne du roman d'Ernest Hemingway « I'm you. Don't make up a separate me » (du chapitre 18 et pas 7 comme indiqué) et pousse à son paroxysme la réécriture par épure.

Yosoytú
 No
 nos
 separe
 de
 mí. (ToT, p. 600)

Le récrivain isole une ligne, une partie d'une réplique d'un roman de plusieurs centaines de pages, puis opère un déplacement générique en remplaçant et réordonnant les mots sur la page. Le récrivain fait ici appel aux techniques du *cut-up* et du collage : il « coupe » tous les espaces blancs qui séparent les trois mots du premier vers et les « colle » ensemble : ce « Yosoytú », en un seul mot, peut suggérer les deux corps enlacés des amants, tout comme la dispersion des mots (un sur chaque ligne) évoque l'éloignement qu'ils redoutent.

Les cas comme celui-ci, où les citations insérées dans le corps du texte apparaissent accompagnées d'une référence explicitant leur source, sont néanmoins plus rares. Le plus souvent, les fragments cités sont là aussi marqués avec des italiques et un appel placé après le titre renvoie à une note de bas de page qui donne les références des passages allographes. L'attribution de la citation dans le paratexte est d'autant plus nécessaire que la plupart de ces citations sont des fragments moins notoires, moins facilement identifiables par le lecteur. Pourtant, l'attribution joue ici un rôle supplémentaire, nous semble-t-il : en situant le fragment emprunté, elle lui attache un ensemble de connotations (littéraires, sociales, idéologiques) avec lesquelles le réécrivain va jouer. Bien souvent, ces citations littérales et explicites ne respectent pas l'intégrité conceptuelle de l'emprunt de départ et vont la transgresser : c'est le cas dans le poème suivant, tiré de la section « Los animales saben » du recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo* :

Escorpiones

El escorpión atrae a su pareja
y aferrados de las pinzas se observan
durante un hosco día o una noche,
anterior a su extraña cópula.

Termina
el encuentro nupcial:
el macho
es devorado por la hembra
que, dijo el Predicador,
*es más amarga que la muerte.**

*Eclesiastés o El Predicador 7, 26 (ToT, p. 101)

Bien évidemment, le verset de la Bible ne concerne pas la femelle scorpion, c'est contre la femme que le prédicateur nous met en garde :

He hallado que la mujer es más amarga que la muerte, porque ella es como una red, su corazón como un lazo, y sus brazos como cadenas: El que agrada a Dios se libra de ella, mas el pecador cae en su trampa.

Le déplacement du contenu sémantique cité est ainsi un recours polémique utilisé par Pacheco lui permettant de réviser la pensée d'un auteur ou d'une tradition – et sa vision du monde – à travers quelques-uns de ses mots. Ici, Pacheco déplace les paroles de l'Ecclésiaste, les désacralise en les rapportant à un insecte, joue sur les sens propre et figuré de l'adjectif amer (qui renvoie aussi bien à un sentiment douloureux qu'à un goût désagréable) : l'intertexte s'intègre parfaitement dans le co-texte, créant de nouveaux réseaux sémantiques (« amarga » y « devorado ») tout en créant un effet de dissonance idéologique profonde. Les italiques qui marquent la double énonciation, l'astérisque qui

indexe la source de l'emprunt font partie intégrante du poème : la typographie met en relief le dernier vers (dont le sens contraste avec l'apparent prosaïsme « naturaliste » du thème) et la référence participe de l'effet de contraste. Au final, ce bref poème est à la fois minutieux et contemplatif, drôle et déconcertant.

Dans *Islas a la deriva*, Pacheco inaugure une forme de réécriture paraphrastique où il cherche l'appui (ou plus rarement contredit les propos) des autres écrivains ou poètes et pas uniquement de leurs textes. Alors que jusque-là la trace de l'autre scripteur apparaissait par le biais de fragments textuels et le récrivain taisait le plus souvent, dans le corps du poème, le nom des auteurs cités, à partir de ce recueil, Pacheco nomme explicitement dans ses compositions les auteurs qu'il réécrit. Dans « H & C » le récrivain part de l'observation de l'ambiguïté des signes les plus simples et prosaïques pour paraphraser Eliot : « Entre objeto y palabra cae la sombra, / presentida por Eliot » (ToT, p. 194)²⁴. La voix poétique convoque et s'interroge dans « Inscripciones en una calavera » sur la validité de l'idée de Rainer Maria Rilke selon laquelle « Jadis, l'on savait – ou peut-être s'en doutait-on seulement, – que l'on contenait sa mort comme le fruit, son noyau. »²⁵ :

¿Llevamos siempre adentro la propia muerte
o (contra Rilke) carga el esqueleto
pesadumbre de carne, corrupción
sobre la calavera incorruptible? (ToT, p. 197)

Nommer le poète lui permet plus de souplesse dans la réécriture : le récrivain peut, s'il le souhaite, s'affranchir de la littéralité et effacer le marquage typographique. La réécriture en tant que telle est plus diffuse mais le poète assume de ne plus seulement suggérer l'altérité : il pose le nom de l'autre comme le signe le plus direct de ce « faire entre tous » qu'est pour lui la littérature²⁶.

CONCLUSION

Le langage poétique pachéquien ne cesse de dire l'autre et l'ailleurs : citations de toutes sortes, épigraphes en diverses langues, traductions, versions et approximations élargissent constamment les compositions à d'autres horizons poétiques (et à d'autres horizons génériques), dans un va-et-vient entre la ville de Mexico et le monde, entre le présent et le passé. Le poète insère de l'altérité dans ses textes et parfois, même,

²⁴ « Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the Shadow » nous dit Eliot dans le poème « The Hollow Men ».

²⁵ Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* (1920), tr. Maurice Betz, Éd. Emile Paul Frères, Paris, 1926, p. 10.

²⁶ Cette forme de citation nommée ne concerne pas seulement les poètes : dans « Informe de Jonás », la voix poétique (qui adopte le masque de Jonas) nomme le philosophe Thomas Hobbes avant d'en citer les vers empruntés au *Leviathan* (Chapitre XIII) : « [...] ¿nuestra vida ya no será, como la llamó Hobbes, / tan sólo breve, brutal y siniestra? » (ToT, p. 268).

recourt à des langues étrangères pour accentuer cette altérité fondamentale. La réécriture allographe lui permet de résoudre cette apparente contradiction entre le distant et le proche : les fragments d'autrui, même s'ils créent parfois une sensation de rupture et de décalage, entrent en correspondance avec le texte qui les accueille, la voix qui les fait entendre à nouveau et qui reste toujours, elle, profondément située.

Pacheco nourrit son œuvre de création de références et d'appels intertextuels. En plus de se voir cités, les autres scripteurs sont déplacés, traduits, commentés, encensés ou moqués : toujours repris, toujours réécrits, car le texte, cet objet mouvant, laissé à l'interprétation du lecteur, est plus important que l'auteur. C'est le texte, en effet, qui circule (sous la forme de fragments plus ou moins étendus, de citations plus ou moins littérales), un « déjà-lu » qui est désiré, convoqué, façonné par le réécrivain jusqu'à devenir un élément fondamental de productivité textuelle. La réécriture utilise le texte pour créer du texte ; elle part de celui-ci pour arriver à celui-là en choisissant une forme particulière de transposition créatrice : la citation.

On peut d'ailleurs aller plus loin et se demander dans quelle mesure la citation ne serait pas, involontairement, une forme de mécanisme de « compensation » stylistique à l'intérieur d'une « poesía que ya no canta »²⁷. La réappropriation du langage par une figure d'homme-poète ancrée dans l'histoire, non transcendante, a conduit au « coloquialismo », à une poésie du quotidien qui a abandonné certains procédés et figures rhétoriques propres à une poésie « lyrique » traditionnelle (les contraintes métriques, les rimes, le registre soutenu, par exemple). La citation, cette « répétition par quelqu'un d'un autre, [...] répétition dans un autre lieu »²⁸, n'est-elle pas la forme par excellence d'un sur-marquage littéraire ? Dans cette perspective, culturalisme et « coloquialismo » – sans nul doute les deux aspects les plus caractéristiques de la poésie pachéquienne – ne s'opposent pas, mais s'équilibrent dans une nouvelle poésie où le poème est envisagé comme un objet en mouvement susceptible de se laisser porter par de multiples courants : *ciero*, *ciere*, le verbe latin duquel a dérivé « citer », ne signifie-t-il pas « mettre en mouvement » ? Le poète accoste ainsi sur des rivages tantôt familiers, tantôt étrangers, au gré de ses lectures et, toujours, de ce qui semble être le moteur de sa production poétique : « l'éternelle circulation des transformations ». Éternelle, oui, car il s'agit de prendre les textes des autres pour en donner une lecture, en espérant que d'autres suivront.

²⁷ Cf. Samuel Gordon, « Los poetas ya no cantan, ahora hablan. Aproximación a la poesía de José Emilio Pacheco », dans *Revista de literatura iberoamericana*, 1990, vol. LVI, n° 150, p. 255-266.

²⁸ Marie-Dominique Popelard, art. cit., p. 29.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, tr. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, 400 p.
- BARTHES, Roland, « Sur la lecture » (1976), *Œuvres Complètes*, t. IV (1972-1976), Éric Marty (éd. et notes), Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 927-936.
- ----- *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Traces écrites », 2007, 743 p.
- BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones filológicas, 1996, 69 p.
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph* [1949], Buenos Aires, Emecé, 1996, 261 p.
- ELIOT, Thomas Stearns, « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Faber and Faber, 1997 [^{1ère} éd. 1920], p. 39-49.
- CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France et Anthony Wall, *Droit de citer*, Paris, Bréal, 2004, 128 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, 414 p.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Culturalismo y creación poética*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 199 p.
- FRIIS, Ronald J., *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001, 220 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, 467 p.
- ----- « L'autre du même », *Corps écrit*, 1985, n°15, p. 11-16.
- GORDON, Samuel, « Los poetas ya no cantan, ahora hablan. Aproximación a la poesía de José Emilio Pacheco », dans *Revista de literatura iberoamericana*, 1990, vol. LVI, n° 150, p. 255-266.
- JAUBERT, Anna, Juan Manuel LÓPEZ MÚÑOZ, Sophie MARNETTE et alii (dir.), *Citations I. Citer à travers les formes. Intersémiotique de la citation*, Louvain-la-Neuve, Académia-L'Harmattan, 2011, 343 p.
- LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, 343 p.
- PACHECO, José Emilio, « Nota: la historia interminable », *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990, p. 9-13.
- ----- *Tarde o temprano [1958-2009]*, México, FCE, 2009, 838 p.
- PAZ, Octavio, Alí CHUMACERO, José Emilio PACHECO et Homero ARIDJIS (sél. et notes), *Poesía en movimiento: México (1915-1966)*, 22^{ème} éd., México, Siglo XXI Editores, 1991, 476 p.
- REYNOLDS, Matthew, « Ezra Pound: "My job was to bring a dead man to life" », *The Poetry of Translation. From Chaucer and Petrarch to Homer and Logue*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 237-267.
- TODOROV, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine. *Le principe dialogique suivi de : Écrits du cercle de Bakhtine*, tr. Georges Philippenko, Paris, Éd. du Seuil, 1981, 315 p.
- XIE, Ming, « Pound as Translator: An Overview », dans *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry. Cathay, Translation, and Imaginism*, New York, Garland, 1999, p. 229-250.

¿Citar es escribir?

Internet como plataforma creativa en la literatura argentina de lo ultracontemporáneo

GIANNA SCHMITTER

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Universidad Nacional de La Plata

ABSTRACT

The works (*spam*) (2011) by Charly Gradín, *Red social* (2011) by Ana Laura Caruso as well as *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012) by Luciano Lutereau use the Internet as a creative platform which helps them find the linguistic base to compose their works. These works consist almost entirely of quotations. Notwithstanding, the quotations are modified based on a recycling concept (using the concept of language as a residual, *spam* or *trash* to be recycled), where the quoted sources may become authors against their will. Such procedures may be interpreted from a *posmoborgesian* (cf. Lutereau) perspective within a cultural and artistic context governed by the logic of contemporary art using concepts such as postproduction as well as the logic of the Internet, where notions such as « plagiarism » and « author » lose their value. Apart from the functioning of the quotations as snapshots of the virtual environment, the fact of transposing those quotations fixates (“museumizes”) the latter. Moreover, coming from the margins of the institutionalized literary field, the works shake up the traditional concepts of quotations, plagiarism and author.

Keywords: Argentine literature, 21st century, literature and the Internet, quotation, recycling, uncreative writing.

RÉSUMÉ

Les oeuvres (*spam*) (2011) de Charly Gradín, *Red social* (2011) d'Ana Laura Caruso et *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012) de Luciano Lutereau utilisent internet comme plateforme créative en y trouvant la matière linguistique avec laquelle ces livres sont écrits. Presque tout le texte qui les compose est citation. Nonobstant, la citation est travaillée à partir d'une conception du recyclage (la langue comme résidu / *spam* / *trash* que l'on recycle), où les sources citées peuvent devenir auteurs sans le vouloir. Ces procédés peuvent être lus dans une lignée *posmoborgésienne* (cf. Lutereau) dans un contexte culturel et artistique régi par les logiques de l'art contemporain avec des concepts comme la postproduction, ainsi que par les logiques d'internet, où des notions comme « plagiat » et « auteur » perdent leur valeur. Au-delà du fait que ces citations fonctionnent comme des instantanées de l'écosystème virtuel, le fait de les transposer au support livre les fixe (les muséifie) et met en crise les acceptions traditionnelles de citation, plagiat et auteur, puisque cela s'opère depuis les marges du champ littéraire institutionnalisé.

Mots clefs : littérature argentine du XXI^{ème} siècle, littérature et internet, citation, recyclage, écritures non-créatives.

RESUMEN

Las obras (*spam*) (2011) de Charly Gradín, *Red social* (2011) de Ana Laura Caruso y *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012) de Luciano Lutereau usan internet como plataforma creativa al encontrar ahí la materia discursiva con la cual se escriben estos libros: casi todo el texto es cita. Sin embargo, se trabaja la cita a partir de una concepción de reciclaje (la lengua como residuo / *spam* / *trash* que se recicla), donde las fuentes citadas se pueden volver autores a pesar de ellas. Estos procedimientos pueden leerse en un linaje *posmaborgeano* (cf. Lutereau) dentro de un contexto cultural y artístico bajo las lógicas del arte contemporáneo con conceptos como la posproducción, y las lógicas de internet, donde nociones como plagio y autoría pierden de su valor. Más allá de que estas citas funcionen como instantáneas del ecosistema virtual, el hecho de trasladarlas al soporte libro las fija (las "museifica") y pone en crisis las acepciones tradicionales de cita, plagio y autoría, ya que lo hacen desde los márgenes del campo literario institucionalizado.

Palabras claves: literatura argentina del siglo XXI, literatura e internet, cita, reciclaje, escrituras no-creativas.

La literatura argentina de lo ultracontemporáneo está marcada por el trabajo con el material de un discurso, autoría y soporte textual que se evidencia como ajeno porque se origina en Internet. Algunas propuestas literarias recientes escritas por autores argentinos exhiben el texto ajeno como núcleo de significación. Estamos pensando en el poemario (*spam*) (2011) de Charly Gradín (n. 1980), quien escribió sus textos con los resultados de búsquedas en Google, el texto¹ *Red social* (2011) de Ana Laura Caruso (n. 1985), donde se describen los hábitos de varias personas en Facebook, y *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012) de Luciano Lutereau (n. 1980), quien compuso esta *nouvelle* sirviéndose de los posteos en el muro de Facebook de la escritora argentina Guadalupe Muro. Todos ellos se pueden clasificar como «escrituras no-creativas»², como un trabajo con el «fuera de campo»³, como una estética de la cita en algunos casos, o sino del *copy and paste* y de la apropiación. La cita del material discursivo de la red se vuelve así parte fundamental de la concepción textual y la estética literaria; sin embargo, veremos que no se trata necesariamente de una cita en el sentido clásico del término porque, precisamente, muchas veces carece de los rasgos formales de lo que se entiende como cita.

¹ Si bien los dos otros títulos no parecen, a primera vista, causar mayor problema a la hora de clasificarlos genéricamente, *Red social* cae por fuera de toda clasificación genérica tradicional. Se trata de un texto de extensión breve, que repite siempre la misma estrategia narratológica: la descripción de un perfil de Facebook. (*Spam*) en cambio es un poemario que contiene igualmente textos en prosa y *Escribir en Canadá*. . . trabaja con algunos rasgos de la novela corta/*nouvelle* como se la entiende en la tradición crítica hispánica; sin embargo igualmente en estas dos obras se mezclan géneros. Por estas características transgenéricas, incluimos estas escrituras en lo que llamamos la *TransLiteratura*.

² Cf. K. Goldsmith, *Escrituras no-creativas. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

³ Cf. G. Speranza, *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama, 2006.

«Mi idea», declara Luciano Lutereau en *Escribir en Canadá*. . . , «era escribir un libro del que no fuese técnicamente el autor, [...] es decir, ser escritor sin ser teóricamente el autor, sin producir obra, pero también sin caer en el mero gesto ingenioso de *cutipaste*, porque eso es renunciar a escribir»⁴. Sin embargo, la *nouvelle* se compone casi enteramente de citas, planteando así la pregunta sobre la concepción de lo que es, hoy en día y en el contexto de la cultura digital, citar o incluso escribir. Los tres ejemplos que analizamos aquí emergen justamente a partir de un lenguaje usado en Internet, que tiene un soporte medial y una lógica medial propia.

Este artículo busca interrogar la *cita como escritura* —es decir con sus lógicas, procedimientos y mecanismos— en estos casos de «poéticas tecnológicas»⁵, o «poéticas trans»⁶ a partir de preguntas como, por ejemplo: ¿es esta *otra* medialidad la que induce el cambio de paradigma de la cita?, ¿se podrían clasificar las estéticas del *copy and paste* como actualización de la cita?, ¿qué repercusión tienen estas estéticas del *copy and paste* sobre las concepciones de la literatura y del autor?, y finalmente ¿por qué la literatura ultratemporal se vuelca sobre tendencias que estaban por un lado en el origen de la literatura, como en este caso la cita en la Antigüedad, y por otro lado se hallan fuertemente enraizadas en la tradición literaria argentina⁸, y que hoy en día parecen formar parte de una nueva oleada neo-vanguardista?⁹

⁴ L. Lutereau, *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro*, Buenos Aires, Pánico al Pánico, 2012, p. 42.

⁵ Cf. C. Kozak, *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario internacional Ludiñón-Paragraphe*, Buenos Aires, Exploratorio Ludiñón, 2011 y C. Kozak, *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*, Entre Ríos, Fundación La Hendija, 2014.

⁶ Cf. M. Chiani, «Poéticas trans» en *Escrituras compuestas: Letras / Ciencia / Artes*. . . , Buenos Aires, Katatay, 2014.

⁷ Hasta se podría preguntar si esta *otra* medialidad induce igualmente un cambio de paradigma en cuanto a los derechos de autores, pero esta cuestión merece un análisis distinto, más histórico y sociológico.

⁸ En la literatura argentina ocupa un lugar importante el «Pierre Menard» de Borges, volviendo así la cuestión de la copia y del plagio intrínseca a la tradición. Pero también se pueden mencionar los textos «El plagio y la literatura infinita» de Macedonio y *Por favor, plágienme* de Laiseca. O aún *Palabras ajenas: conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios* del artista plástico León Ferrari, quien lo realizó usando fragmentos de textos de diversas proveniencias (noticias, libros de historia, Biblia, etc.).

⁹ También es de mencionar la instalación *Los diarios del odio* de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny que se exhibió en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes en el 2014. En este mural (carbonilla sobre pared), los dos artistas recolectaron los comentarios de lectores de las ediciones digitales de los periódicos argentinos *La Nación* y *Clarín* entre el 2008 y el 2015, esto es bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner. Luego lo publicaron como poema y en el 2017 se realizó a partir de este poema de «escritura no-creativa» una performance con intérpretes de la Organización Grupal de Investigaciones Escénicas (ORGIE).

Más allá de los ejemplos de índole intermedial que analizamos aquí se pueden igualmente nombrar las propuestas del escritor argentino Pablo Katchadjian *El aleph engordado*, donde Katchadjian aumenta el texto inicial de Borges por más de 5600 palabras -propuesta que, dicho esto de paso, conllevó un juicio por plagio de la parte de la viuda de Borges-; el libro *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, y *La cadena del desánimo*, donde recopila fragmentos de los diarios *Clarín*, *Página12*, *Perfil* y *La Nación*. Otro homenaje a Borges, esta vez hecho por un escritor español, es el título *El hacedor (de Borges)*, *remake* de Agustín Fernández Mallo.

EL LENGUAJE EN FLUJO. RESIDUOS RECICLADOS

Entre mayo del 2007 y julio del 2011, Gradín, escritor e investigador argentino¹⁰, realizó búsquedas en Google a partir de las cuales compuso el libro (*spam*) (2011). Los seis poemas que lo integran fueron «realizados», «compilados y editados», como Gradín escribe en el *Disclaimer* del libro, a partir de las búsquedas «cae la tarde y», «y veo a los», «y veo a las», «eran los tiempos de», «serán días», «voy buscando», «un saludo a los» y «un saludo a las»¹¹. Con el empleo de los verbos *realizar*, *compilar* y *editar*, Gradín subraya entonces la dimensión técnica: los poemas no se *escribieron*, por lo menos no por su propia mano. Su intervención fue a partir de una materia prima ya disponible en Internet, más precisamente en Google, una materia prima a partir de la cual trabajó en un proceso de reciclaje. Se trata entonces de residuos lingüísticos que se hallan en la nube y que responden a ciertas lógicas informáticas. ¿Qué hace este otro médium con el lenguaje? ¿Qué tensiones y distorsiones provoca?

El crítico Groys dedica un capítulo de su libro *Arte en flujo* al lenguaje en Google¹². Según Groys, este lenguaje sería agramatical, ya que el programa informático busca por palabras privadas de su sentido léxico, para buscar contextos lingüísticos donde aparecen estas palabras. Así disuelve el sentido léxico primario: «Google disuelve todos los discursos al convertirlos en nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de la gramática»¹³. Gradín opera entonces con unos resultados diversos que no siguen una lógica gramatical (aunque los fragmentos recopilados son gramaticales). Las afirmaciones o negaciones, por ejemplo, no son tomadas en cuenta por el programa informático, estas operaciones lingüísticas son sustituidas, según Groys, por «las operaciones extralingüísticas¹⁴ de inclusión o exclusión de ciertas palabras en ciertos contextos»¹⁵. La creación artística es entonces condicionada por los resultados de la máquina que están directamente relacionados con los contextos de aparición en la red de la palabra buscada; estos resultados solo incluyen la palabra, pero ningún sinónimo o asociación más libre. Este es un primer condicionamiento de la creación,

¹⁰ Gradín está escribiendo una tesis de doctorado sobre las revistas que publicaban Miguel Grinberg y Edgardo Antonio Vigo en los años 60 y forma parte del *Ludión, exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas*: <http://ludion.org/home.php>.

¹¹ Los textos de prosa «Mau Mau», «Egipcios» y «oldie games» en cambio solo se inspiraron en y tomaron como punto de partida las búsquedas, es decir que no todo el texto de prosa se compone de citas, como es el caso de los poemas. Por ello nos enfocamos aquí en los poemas-*spam* propiamente dicho.

¹² B. Groys, *Arte en flujo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

¹³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁴ Nos parece que la formulación de Groys carece de claridad y tiene por debajo una concepción muy limitada de lo que es la lengua: una operación extralingüística se refiere a algo que no está vinculado a la lengua, aunque esta operación pueda tener incidencias sobre ella (por ejemplo: una variación dialectal o sociolingüística puede estar sometida a factores extralingüísticos, estos son históricos, geográficos, económicos, etc.). Google opera sobre la lengua a partir de algoritmos que están vinculados a la lengua.

¹⁵ *Ibid.*, p. 173.

que se inscribe en una tradición artística de la *contrainte* iniciada por las vanguardias. Groyes concluye el capítulo indicando que

se puede decir que Google –con su enfoque metalingüístico, operativo y manipulador del lenguaje– se consolida más en la tradición del arte de vanguardia del siglo XX que en la tradición de la filosofía avanzada. Pero, al mismo tiempo, es precisamente esta tradición artística la que desafía las prácticas de Google. La lucha por la liberación de las palabras es también una lucha por la igualdad.¹⁶

No obstante, Google no hace una búsqueda democrática, sino restringida. Es a partir del momento en que la lengua se vuelve una nube de palabras (al utilizar un motor de búsqueda) que

se puede formular la pregunta acerca del capital simbólico de cada palabra individual, porque solo en este caso el capital simbólico de las palabras individuales llega a ser el resultado de prácticas extralingüísticas de inclusión y exclusión.¹⁷

A pesar de esta aparente democratización del capital simbólico, es interesante observar que Gradín –que además de explicar el proceso de composición del libro en el *Disclaimer*, incluso agradece a «todos lxs escritorxs, bloggers y navegantes que dejaron sus palabras en la web»¹⁸– diferencia sin embargo en algunos casos entre citas provenientes de la así llamada cultura letrada, hoy en día igualmente disponible en internet, y otras fuentes. Indica así, con comillas y con el nombre del autor entre paréntesis, que usa por ejemplo versos de Théophile Gautier [sic.], Gabriel Miró y Oneidaw en «cae la tarde», de Khalil Gibrán y Fina Warschaver en «y veo»¹⁹. ¿En qué medida se diferencian estas citas de las otras? ¿Acaso se trata del peso de la cultura letrada que requiere citar «correctamente»? En una correspondencia nos explicó el poeta:

Es cierto que a veces incluí la cita con el nombre del autor. Pero muchas veces no lo hago. La mayoría no lo incluyo. No lo decidí ni me propuse hacerlo según un sistema. A veces señalé al autor o autora cuando me gustaba el nombre, o me parecía interesante cómo quedaba incluido dentro del verso. Otras eran poetas o escritores que no conocía y me parecía que le agregaban un poco de intriga al poema. A veces me daba culpa, llanamente, robar tantas palabras, y prefería dejar asentado que estaba todo armado.²⁰

Se nota en esta cita cómo coexisten dos culturas en la concepción de Charly Gradín: por un lado el poeta que se inscribe en una estética *under*, o incluso *geek* o *nerd*²¹, que indica abiertamente su procedimiento para producir los poemas y textos, estos a su vez

¹⁶ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁸ C. Gradín, (*spam*), Buenos Aires, Ediciones Stanton, 2011, p. 73.

¹⁹ En los textos de prosa, se indica más seguido la fuente, es decir que cambia la manera de trabajar la cita.

²⁰ Correspondencia privada, mail del 01.02.2017.

²¹ En cuanto a lo *geek* o lo *nerd*, palabras que utilizamos para indicar que Gradín se apasiona e interesa sumamente por el mundo informático, cabe mencionar que el autor tradujo y compiló en el 2004 el libro *{ :|& }:: Internet, hackers y software libre*.

vinculados a una cultura donde tanto la cita como el flujo de palabras están comúnmente aceptados; y por otro lado el investigador que trabaja con otra ética, donde la cita y el plagio tienen justamente otro valor. Para ejemplificar con el poema «Cae la tarde»:

Cae la tarde y las sombras
De la noche
Se apoderan de la ciudad.
Cae la tarde y una fina lluvia apaga las hogueras
De la noche; a su paso
El vapor escupe hollín
Y abate
Su penacho largo y negro. (Th. Gautier [sic])
Antes de sumergirnos
En la marea incesante de Benarés²²

En este fragmento, no se sabe dónde termina una cita y empieza la otra, que en este caso aparece, incluso, señalada; el lector solo recibe la información de que un fragmento proviene del poeta francés T. Gautier —uno supone que por lo menos el verso delante de su nombre es de su autoría—. Originalmente, se trata de unos versos del poema «Tristeza en mar» que Gradín cambió a nivel de la versificación:

Cae la tarde y una fina lluvia
Apaga las hogueras de la noche;
A su paso el vapor escupe hollín
Y abate su penacho largo y negro²³

En el poema de Gradín cambia, obviamente, el sentido gracias al nuevo contexto. Es en el acto de composición (aquí tanto el contexto, como la intervención en la métrica) que se halla la apropiación de la cita, del texto ajeno encontrado en la nube.

Al mismo tiempo, este trabajo de escritura no-creativa²⁴ permite en el caso de búsquedas realizadas en Google una suerte de mirada panorámica de la actualidad. En el caso del poema «eran tiempos de» y el poema multimedia online «El Peronismo (Spam)»²⁵ respectivamente sobre el s. XX y las definiciones del peronismo, la escritura se compone del coro de Google. A partir de la observación que «la vida humana

²² C. Gradín, *op.cit.*, p. 9-10.

²³ Para poder mejor comparar, citamos también las estrofas que abrazan la estrofa citada por Gradín. La primera estrofa del poema dice así: «Vuelan como jugando las gaviotas;/ y los blancos corceles de la mar,/ encabritados sobre el oleaje/ sus despeinadas crines dan al aire» y la tercera : « Más pálido que el cielo sin color,/ me dirijo a la tierra del carbón,/ donde reinan la niebla y el suicidio;/ -Hace un tiempo ideal para matarse». Gautier, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/347.pdf>.

²⁴ K. Goldsmith, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

²⁵ Pero también esta técnica está en diálogo con la tradición, para distanciarse y para rendir tributo. Según Mendoza y Llach se puede leer a « Peronismo Spam » en un linaje con *Alambres* (1987) de Néstor Perlongher y *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini. Al emprender una escritura a partir de los resultados de Google, Gradín ofrece también una lectura del peronismo.

puede describirse como un diálogo prolongado con el mundo»²⁶, Groys destaca que este diálogo se sostiene actualmente con Internet, y sobre todo con Google, como gran máquina interrogatoria, que tiene así el rol que antes tenían la filosofía y la religión. El acto del *cut and paste* transforma así los residuos (el «spam») de la comunidad cibernética en expresiones subjetivas, al mismo tiempo que se inscribe precisamente en esta comunidad al indicar la procedencia foránea (de ese gran flujo lingüístico que se halla en Internet).

La técnica de *escritura spam* de Gradín se puede entender como escritura automática según Mendoza y «[se acopla] con una serie de escrituras contemporáneas que ponen el énfasis en los procedimientos»²⁷, es decir en la cita. Pero se trata también de

una teoría de la reproducción de los enunciados en la era digital. Por las formas de parodiar y *pastichizar* discursos sociales y políticos; por la forma de licuarlos en la 'transtextualidad contemporánea'.²⁸

Liquidándolo todo, la cita hace el (inter)texto, y se vuelve entonces escritura. Así, «Gradín propone una escritura que 'acontece': la poesía ES una cosa que sucede»²⁹. Con esta suerte de poesía-en-proceso, donde el poeta trabaja como un *Lumpensammler*³⁰, para retomar la imagen de Walter Benjamin³¹, con estos *Lumpen* encontrados —y el lugar para encontrar los *Lumpen* es, hoy en día, también la red, la calle virtual— se inscribe en una ecología cultural³² del arte contemporáneo, esto es la emergencia, el proceso, lo efímero, la basura. Una «basura» que en el campo de la literatura se puede componer por frases ya existentes que se citan, es decir que se entiende la lengua como

²⁶ B. Groys, *op.cit.*, p. 167.

²⁷ J.J. Mendoza, *Escrituras past_*, Tradiciones y futurismos del siglo 21, Bahía Blanca, 17grises editora, 2011, p. 73.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰ Gradín afirma en una revista que «[l]os resultados, algunas de las frases que se pueden leer en esas búsquedas, remiten a lugares remotos, momentos imperceptibles, que quizás sólo tuvieron sentido para grupos muy reducidos de personas, como las que pudieron haber compartido un viaje que comentan en algún foro perdido de la web. La web es un océano de textos, muchos de ellos absurdos y opacos, pero también existen en algún lugar textos escritos por personas que sienten nostalgia, y comparten sus recuerdos sobre lugares que también carecen de sentido para nadie, salvo unos pocos destinatarios con los que comparten una misma jerga. La web guarda testimonios que son como destellos de mundos que nunca vamos a conocer. Por ejemplo, las entradas de blogs dedicadas a hacer cataris por la belleza incomprensible de las baladas de un grupo de pop portugués de la década del '70 del que casi no quedan rastros. Podemos sentir el fraseo melancólico de esos temas con solo hojear unas pocas entradas de esos blogs, que se vuelven significativas como se vuelven significativas las fotos viejas o los pedazos de papel manuscritos que encontramos desparramados en la vereda por la noche.» (cf. <http://www.sudalalengua.com/2014/07/03/dialectica-continuarlos-gradin/>, 03.07.2014).

³¹ Walter Benjamin utilizó la imagen del trapero en la reseña de *Die Angestellten* (1930) de Siegfried Kracauer. Al final afirma que Kracauer es un autor que recoge los trozos lingüísticos y los trapos idiomáticos con su bastón, en la madrugada de la revolución (cf. <http://www.textlog.de/benjamin-kritik-kracauer-angestellten.html>). Lingüísticamente, la palabra alemana se compone de *Lumpen* (harapo) y *Sammler* (coleccionista, recolector).

³² Cf. H. Zapf, *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2016, y R. Laddaga, *Espectáculos de realidad: ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, B. Viterbo, 2007.

materia que se recicla. En este contexto, el título mismo del poemario, (*spam*), que significa correo basura, cobra gran importancia y se vincula a su vez con lo *trash*³³, por ejemplo. Es dentro del acontecimiento que se invierte lo efímero del arte contemporáneo, ya que Gradín «[museifica] residuos» lo que sería entonces un «trash art»³⁴.

En el caso de Gradín, los residuos lingüísticos son *Lumpen* que se recogen en la calle virtual. La cita funciona aquí como reciclaje; limpiándola de su procedencia al quitarle las indicaciones de sus fuentes, hace circular el lenguaje / discurso-(del)-otro al crear nuevos contextos lingüísticos. Así, los poemas son un tejido de intertextos opacos; opacos porque el lector difícilmente podrá reconocerlos, ya que no se trata de referencias cultas, y entonces potencialmente conocidas por el lector, sino de frases de una masa más bien anónima.

¿AUTOR(ES) A PESAR DE SÍ?

Ana Laura Caruso, escritora, artista y editora, trabaja de manera general con los residuos y las listas: pedazos escuchados en la calle, frases encontradas en Internet que recolecta, y arma en listas bajo varias formas. Vemos entonces un procedimiento técnico similar al anterior. Se puede asociar el libro *Red social* (2011) con el género de las listas, ya que se trata de un desfile de descripciones de perfiles de Facebook durante 22 páginas, donde el lector sigue los saltos de la narradora, de perfil en perfil, sin detenerse nunca mucho —un párrafo—, como si se necesitara descansar, saciar el cosquilleo del *voyeur* y seguir el recorrido por el próximo hiperenlace llamativo. Así ofrece una suerte de pantallazo, de instantánea de Facebook. *Red social* nació de un impulso lúdico al ver las absurdidades que la gente pone en Facebook — aunque la meta no era, como nos contó la autora, mostrar lo absurdo, sino la dimensión lúdica—. Navegando en Facebook, Caruso describía lo que veía y citaba lo que leía, lo que dio lugar al libro. Hemos aquí un fragmento:

A Analía Mora también le gusta *Desayuno en Tiffany's*. Analía es amiga de Nicolás Bolotnikoff, a quien le gusta mucho el tenis y es fanático de David Nalbandian y de Andy Roddick. En su foto de perfil, Nicolás posa junto a un títere con forma de conejo. Tiene puesta una remera de Lego. Nicolás es amigo de Julieta Bliffed, que tiene 32 años y está casada, con tres hijos. El último mensaje que le dejaron en su muro dice: “Hola

³³ Otros ejemplos del campo literario argentino para un trabajo con este tipo de basura y lo *trash* serían: *La ansiedad. Una novela trash* (2004) de Daniel Link, *Keres cojer? = Guan tu fak* (2005) de Alejandro López, o los trabajos poéticos de Tálata Rodríguez, particularmente con sus performances *Padre Postal* y *Corazón Nube Rayo*. También son dignos de mención los escritores “cartoneros”, como Washington Cucurto —fundador de la editorial Eloísa Cartonera— Dalia Rosetti o Cecilia Pavón. Los círculos académicos empiezan a interesarse cada vez más en este tipo de procedimiento, como lo demuestra el ensayo de Cecilia Palmeiro *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher* (2011), la jornada «Archives de la quotidienneté et 'littérature poubelle': regards croisés France – Amérique Latine», organizada por Paula Klein y Benoît Coquil en diciembre del 2017 en la Universidad Paris-Est-Créteil. O el taller «literatura basura» que impartió Tálata Rodríguez en el Laboratorio de performances escriturales (Departamento Artes del Movimiento, UNA) en el 2015.

³⁴ J.J. Mendoza, *op.cit.*, p. 75.

Juli! ¿Cómo estás? Yo estrenando mi maternidad ichocha! Te quiero ver y que conozcas a Sibel. Besotes”. Julieta, por su parte, transcribió en su muro un comentario que le hizo el marido durante una cena: “Te hacés la teen”, le dijo. Esteban Cobasky también escribió en el muro de Julieta: “Sigo siendo el mismo rubio sutil de siempre sólo que ahora con una sutil barba imberbe. Vos parecés morocha en la foto. ¿Photoshop?”. Julieta le contestó: “Estuve morocha unos años y ahora volví a un castaño sutilmente colorado. Ya ni sé cuál es mi color original...”.³⁵

En este párrafo, tenemos un primer momento de descripción, que contiene una *ekphrasis*, la cual desemboca en las transcripciones de los posteos, que se citan de manera clásica, introduciéndolas con las comillas junto con la indicación del autor. Cabe mencionar que estos nombres de autores usados en el libro no son ficticios: Caruso decidió usar los nombres verdaderos de las personas. El conflicto de autoría y en este caso de privacidad no es entonces el mismo que en el caso de (*spam*), donde todo es cita, pero solo raras veces se indica la fuente. Aquí se *expone* la fuente, y aunque se auto-expuso esta misma fuente en la red, el hecho de retomar este material para (re)fabricar un objeto cultural con él, hirió a algunos de los sujetos involucrados. Según Caruso:

de las personas puse el nombre, no le pedí autorización a nadie. No les escribí para preguntar si les parecía bien. La idea era jugar con esto, que la gente pone esta información que es pública y después es verdad que muchos se ofenden, pero la están poniendo en un sitio donde la información ya está, si lo escribiste ahí no es más privado. Hubo algunos, no muchos, pero dos que de casualidad vieron el libro y que se ofendieron.³⁶

Se nota claramente que hay un cambio de paradigma en la concepción de privacidad y autoría. Si bien Gradín solo indicó la fuente en el caso de que se tratara de gente conocida (de «autores»)³⁷, Caruso democratiza la costumbre de solo citar a autores reconocidos y avalados por la comunidad y le otorga el estatus de autor a sus fuentes. La escritora estudió Ciencias de la Comunicación en la UBA; decidir usar los nombres verdaderos no es entonces un gesto ingenuo. Sin embargo, la reacción de la gente indica que el binomio privacidad-publicidad en las redes sociales sigue siendo un punto conflictivo para algunos; otros —y nuestros autores forman parte de estos *otros*— en cambio asumieron que los contenidos que están en Internet forman parte de una esfera pública, visible y accesible para todos, donde la información introducida deja de ser de uno para volverse de todos. Es en este sentido que tanto el plagio como la cita cambian su estatus aquí. La naturaleza de lo citado no proviene de una cultura letrada (literatura, periodismo, etc.), o de las artes en otro soporte medial (cuadro, película, etc.), sino de una medialidad diferente³⁸, con su propia cultura que permite citar las intervenciones

³⁵ A.L. Caruso, *Red Social*, Buenos Aires, Spiral Jetty, 2011, p. 9.

³⁶ Entrevista personal, Bueno Aires, octubre del 2016.

³⁷ No hay que olvidar que Gradín es un *homo academicus* y que tal vez lo hace justamente por cuestiones de derechos de autor y para evitar acusaciones de plagio.

³⁸ No se reúnen entonces dos obras, sino dos medialidades a través de la cita.

de una comunidad (aquí los posteos en Facebook) con los nombres verdaderos, sin pedir permiso o sentir la necesidad de anonimizarlos con nombres ficticios.

A propósito de la composición y de la proporción de la cita contenida en *Red social* opina Caruso que

hay mucha cita, de hecho son todas citas. La intervención, o sea, el trabajo es más el recorte que uno hace y por dónde lo va acortando. Traté de respetar lo más fiel posible lo que había ahí. Cambié ciertas expresiones o ciertas palabras que no estaban bien, pero traté de respetar todo esto. Y la intervención tuvo más que ver con el recorte, por dónde me metía, y por dónde no, o más, no sé, en la descripción de una foto, o de una película que estaba mirando, como más en estas cosas. [...] Yo creo que podés citar de mil maneras. Desde tomar una frase más literal hasta esta cosa más descriptiva. De hecho esto: ¿dónde empieza y dónde termina la cita? Todas estas son decisiones de la transcripción. Desfilando todo esto y conectándolo. Pero sí, me parece que son más citas literales, o citas más de descripciones y demás.³⁹

Para la autora, aunque todo sea cita, se diferencian estas citas en citas literales y descriptivas (*ekphrasis*, datos recopilados, etc.) que dan lugar a la parte más enumerativa. El conjunto se inscribe de esta manera casi en un proceso de escritura colaborativa donde se desdibuja la noción de autor, aunque las fuentes primarias no saben del uso «secundario» de sus escrituras. De alguna forma, se vuelven colaboradores a pesar de ellos, y algunos –los que reclaman a Caruso– se sienten autores con derechos sobre su discurso citado (de lo contrario, no reclamarían a Caruso). Sin embargo, el nombre que figura en la tapa del libro, entonces la figura sobre la cual recae la autoría, es Caruso, y no los citados. Aquí dos mundos se enfrentan: el del mercado literario, que necesita a la figura autorial, donde existen los derechos de autor, y el mundo digital donde las prácticas son otras, sobre todo en redes sociales como Facebook o Twitter donde se comparten publicaciones de otros, donde se cita y se plagia.

ESCRIBIR CON EL FACEBOOK DE OTRO. LA ERA “POSMOBORGEANA”

El texto *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* se puede tildar de «un ensayo acerca de cómo circula la literatura hoy en día»⁴⁰ como cita Guadalupe Muro a Luciano Lutereau en el prólogo, siguiendo con el juego de citas que propuso el «escritor-productor» del libro, Lutereau. *Escribir en Canadá*. . . se diferencia de los otros dos ejemplos porque se trata aquí de un escritor (L. Lutereau) que cita a otra escritora (G. Muro); la materia prima no es anónima y licuada, sino localizable y en cierto sentido estable, ya que se enfoca en la figura de Guadalupe Muro.

³⁹ Entrevista personal, Buenos Aires, octubre de 2016.

⁴⁰ L. Lutereau, *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro*, Buenos Aires, Pánico al Pánico, 2012, p. 8.

El libro se compone de un prólogo escrito por la misma Muro, de una selección de los posteos de su Facebook, compilados por Lutereau⁴¹, que abarcan el período del 21 de septiembre al 2 de diciembre. Los posteos están agrupados en capítulos con los títulos-topónimos «Buenos Aires», «Bariloche», «Banff», «Toronto», «Montreal», «Texas», «Houston», «Diario aéreo (somewhere over the rainbow)», «Buenos Aires (Ezeiza)», «Bariloche», «Las Grutas», «Bariloche», lo que da de antemano un mapa de los lugares que Guadalupe Muro transita. Gracias a los posteos, el lector se entera de que la escritora va al centro de arte canadiense BANFF, que luego regresa a Bariloche desde donde volvió a postularse para una beca del BANFF, y que se la concedieron, pero que esta beca no cubre todos los gastos. Para poder financiar el viaje, rifa un cuadro de su padre.

Es a partir del 28 de noviembre que el libro adquiere otra dimensión, más meta-literaria: Lutereau manda un mail a Muro, donde le explica su proyecto (es decir, «escribir» este libro): «Me interesa la idea de un diario íntimo escrito por otra persona. Es decir, yo escribo tu diario sobre tu novela»⁴². Después de lo cual se reproduce un chat entre los dos (capítulo «Diario virtual (*stock inside a cloud*)»), donde Guadalupe afirma:

Es como que vos escribís un diario sobre mi novela que a su vez es un diario sobre mi novela, y como si fuera poco en la mitad del libro aparece R. Que es una escritora que trata de escribir una novela pero no le sale así que lleva un diario acerca de la novela que no está escribiendo que es justamente mi novela.⁴³

La inflexión meta-literaria conlleva otro tratamiento de la cita: en el próximo capítulo, «Mar del Plata», cita Lutereau el «final de la biografía» que Muro subió este mismo día a su muro de Facebook. La cita se introduce por tres líneas de Lutereau, un doble punto y comillas, lo que es significativo, ya que anteriormente, los posteos nunca se marcaron como texto foráneo. Después de la reproducción del mail que Lutereau había mandado a Muro, hay un cambio en el tratamiento del texto ajeno: entramos en una meta-reflexión de lo que es escribir. Por ello, el próximo capítulo, fechado el 5 de diciembre en Buenos Aires, retrata una discusión entre Belén Iannuzzi y Lutereau, quien le quiere presentar su proyecto para poder editarlo eventualmente, fragmento que ya hemos citado parcialmente en la introducción:

Mi idea era escribir un libro del que no fuese técnicamente el autor, casi como ocurre con la biografías [sic] o en la antologías [sic], es decir, ser escritor sin ser teóricamente el autor, sin producir obra, pero también sin caer en el mero gesto ingenioso de *cutipaste*, porque eso es renunciar a escribir.⁴⁴

⁴¹ L. Lutereau, *op. cit.*, p. 9-35, y luego el último posteo, que sin embargo está enmarcado por un texto de Lutereau, en la página 41.

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42.

Belén Iannuzzi contesta, apoyándose en el cantante argentino Indio Solari, que «al final, el que habla en una entrevista es el editor»⁴⁵, y sostiene que pasa igualmente con las traducciones, a lo que Lutereau pregunta si lo propio de su proyecto sería entonces «¿[e]scribir con la voz de otro, por ejemplo, escribir con el Facebook de otro; en este caso, el de Guadalupe?»⁴⁶. Su interlocutora califica este procedimiento como *posmo-borgeano*. Este comentario indica que hay una actualización de la concepción de la cita; sin embargo, se sigue concibiendo dentro de ciertas líneas de la tradición literaria como Borges, en este caso, o las vanguardias históricas más ampliamente. Gracias a este linaje histórico, las apuestas literarias aquí analizadas se reciben como neo-vanguardistas y encuentran así su nicho en el campo literario⁴⁷.

La *nouvelle* se cierra con un epílogo que consta de las traducciones al español, hechas por Lutereau, de dos fragmentos de la novela de Muro, escrita en inglés y anteriormente citados en el libro⁴⁸. La primera es una reflexión sobre los *déjà vus*, y la segunda por qué Guadalupe Muro se volvió escritora. Poner estas traducciones en el epílogo hace tanto eco a la observación de Iannuzzi sobre la traducción y la escritura, como al original de Muro, volviéndolos una suerte de *déjà vu* dentro del mismo espacio del libro. El trabajo con la cita en este caso se despliega en varios niveles: apropiación de la cita, indicación de que se trata de un texto ajeno a través del uso de los signos de puntuación o metacomentarios, metareflexiones y hasta traducciones haciendo eco a los planteamientos sobre la problemática de autoría en casos de entrevistas y traducciones.

ESCRIBIR EN LA ERA DE LA POSPRODUCCIÓN: PRODUCIR PRESENTE

Escribir en Canadá. . . se compone, como los dos otros títulos *Red social* y (*spam*), de material preexistente. Es una recomposición de citas encajadas —Guadalupe que cita en su muro a John Irving, a Wikipedia, a una entrevista hecha a Roberto Bolaño, entre otros—; material que se vuelve a citar por Lutereau en el libro —que más allá de poner en tela de juicio el problema de autoría, plantea la cuestión de qué es escribir, en nuestra época—. Ariel Idez, en un artículo titulado «Apología de la literatura breve», publicado en la *Revista Ñ* en enero del 2013, pregunta:

¿A quién pertenecen esos libros que parecen celebrar menos el perfil heroico de una pluma solitaria que la porosa inteligencia colectiva de una red? Del autor como productor al escritor como editor, las operaciones de selección, captura, recorte, combinación, se vuelven mucho más cruciales que la mera y agotada invención. En la sociedad en la que

⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Para ahondar en lo *posmo* en este contexto, véase el artículo “El plagio literario postmoderno: tradición, ilegitimidad y nuevas tecnologías” de W. Chávez Vaca. Más allá, hay que subrayar que estos textos, a diferencia de la obra borgeana, no tuvieron un gran éxito, razón por la cual hablamos de un *nicho* que estos autores ocupan, reivindicando su afiliación literaria: aquí el *posmoborgeano* y en el caso de Caruso el grupo literario OULIPO.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

todos escriben, más importante que saber escribir es saber leer en los intersticios de la red de escrituras.⁴⁹

Claramente se traslada la noción de autor del libro hacia la noción de compositor y editor. Se podrían tildar estos libros como *posproducción*, ya que no se trata de una mera cita, sino de reciclar un material preexistente e insertarlo en un nuevo contexto, donde cobra otro significado y estatus. El historiador y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud toma la noción *posproducción* del ámbito de la televisión, del cine y del video, donde la *posproducción* denomina el tratamiento después de la grabación. Observa el crítico que desde los años 80, cada vez más artistas trabajan a partir de elementos ya existentes, lo que vuelve entonces la creación de una materia prima innecesaria: «Il ne s'agit plus pour eux d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est-à-dire déjà *informés* par d'autres»⁵⁰. Lo importante no es crear algo nuevo desde cero, sino reciclar lo existente en la era de internet: la cuestión ya no es qué hacer, sino cómo hacer con lo ya producido. Las obras de arte que trabajan con formas preexistentes

témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations, au lieu de la considérer comme une forme autonome ou originale. Il ne s'agit plus de faire table rase ou de créer à partir d'un matériau vierge, mais de trouver un mode d'insertion dans les innombrables flux de la production.⁵¹

Así, la trayectoria de los artistas a través del flujo de informaciones es lo que se vuelve importante y productivo. Bourriaud califica esta forma de cultura como *culture de l'usage* o *culture de l'activité*, en la que «l'œuvre d'art fonctionne donc comme la terminaison temporaire d'un réseau d'éléments interconnectés, tel un récit qui prolongerait et réinterpréterait les récits précédents»⁵². Cada obra de arte es entonces solo una estación y no un punto final. Al mismo tiempo, el estatus de la obra de arte cambia, se vuelve activa en cierta forma, ya que se dispone a ser reutilizada, y puede ser generadora.

Los libros *Escribir en Canadá...*, *Red social* y (*spam*) se insertan en una cultura digital; el hipotexto (Genette) fue producido en Internet, encontrado a través de Google y en páginas de Facebook, y trasladado a otro soporte donde aparece como cita marcada —con o sin comillas, indicando la fuente— o como cita no-marcada. En el caso extremo de (*spam*) genera un intertexto opaco porque no se puede reconocer las fuentes, al contrario de *Escribir en Canadá...*, donde se sabe que la cita no-marcada proviene del muro de Facebook de Guadalupe Muro. Esta traslación de Internet al libro conlleva una

⁴⁹ Cf. http://www.clarin.com/rn/literatura/Apologia-literatura-breve_0_HkBMn3ijPmx.html

⁵⁰ N. Bourriaud, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p. 5.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵² *Ibid.*, p. 12.

intermedialidad que se nota en ciertos residuos del otro soporte, como: la indicación de fechas, aunque esto se asemeja naturalmente a la escritura de un diario; los enlaces que pone Guadalupe Muro; las indicaciones de la fecha y la hora al escribirse en el chat (*Escribir en Canadá...*); el lenguaje usado, con ciertos términos específicos; ciertos signos de la cibercultura (*spam*), etc. Pero también cierta lógica del otro medio: la apropiación. Las voces se solapan, el discurso se «comparte» sin que se trate de plagio, ni de una cita según y como se la entiende comúnmente. Forma parte de un lenguaje en la red, que a su vez genera redes. ¿Qué es escribir, en este contexto? Estos libros son ejemplos clarísimos de lo que Goldsmith llama «la escritura no-creativa»: volver a usar un discurso, posproducirlo, y darle un nuevo significado gracias a una recontextualización. ¿Es importante si la mayoría de las páginas fueron escritas por una masa anónima, por gente desconocida o por Muro? ¿Quién cuenta aquí como autor: el autor de las palabras dejadas en Internet o el que tuvo la idea? En este sentido, los tres libros aquí analizados se asemejan mucho más a una lógica del arte contemporáneo⁵³ que a una lógica clásica de la literatura. Laddaga, en su conocido libro *Espectáculos de realidad*, propone que

toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo. Toda literatura, en todo caso, que sea fiel a la tradición de la cultura moderna de las letras en lo que en ella había de más ambicioso, pero que al mismo tiempo reconozca que el escritor que se encuentra en la descendencia de un Borges, un Lezama Lima, una Lispector, opera ahora en una ecología cultural y social muy modificada.⁵⁴

Lo atractivo del arte contemporáneo, retiene Laddaga, es el hecho de proponer perspectivas, puntos de vista y marcos —es decir no un objeto concluido—. El libro como medio parece, sin embargo, un obstáculo para ello:

Por eso es que estos escritores escriben sus libros un poco contra esta forma material, este vehículo, como si quisieran forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite la conmoción de individuos (que conciben como un agregado de sistemas, prótesis, ideas, afecciones, aparatos) situados en el tiempo y el espacio, conmoción que se prolonga y se despliega en construcciones veloces de lenguaje que se publican sin reserva o correcciones. Se trata de libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita, y que aquí quisiera que transportara esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares, como si fueran hechos por

⁵³ A su vez se puede sostener que esta literatura no-creativa (Goldsmith, 2015) teje igualmente una relación más amplia con el arte y la literatura de las vanguardias y neo-vanguardias en general, donde prácticas como la repetición creativa, la copia y el *détournement* eran usuales (piénsese en los *ready-mades* de Duchamp, la poesía concreta, el arte correo, los happenings, etc.). Para ahondar en estas cuestiones, véase: G. Speranza, *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama, 2006; M. Perloff, *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century*, Chicago, University of Chicago press, 2010; C. Kozak, *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*, Entre Ríos, Fundación La Hendija, 2014.

⁵⁴ R. Laddaga, *op.cit.*, p. 14.

alguien que fuera fiel a esta otra fórmula: *toda literatura aspira a la condición de la improvisación*.⁵⁵

Y a su vez es justamente el libro que otorga a estas producciones el estatus de *obra*, que fija el flujo de lenguaje, y ofrece la instantánea. Al cambiar de soporte, el texto ajeno se vuelve un núcleo de significado que pone en crisis las acepciones tradicionales de «cita», «plagio» y «autor» para producir presente en un anhelo de inscribirse en una lógica del arte contemporáneo, sin por lo tanto poder abandonar el soporte que le otorga su estatus: el libro. Las «poéticas trans» que trabajan con las nuevas tecnologías de la comunicación tensionan de esta manera la literatura más tradicional y capitalista —tanto a nivel del capital mercantilista como simbólico—, situándose en el umbral entre diferentes medialidades con sus lógicas y sistemas de valor propios. Al actualizar procedimientos que nos son familiares de las vanguardias, subvierten otra vez el campo literario, atacándolo desde una periferia intermedial que se origina tanto en la tradición literaria de las vanguardias como en internet. De esta forma, estos escritores-editores-compiladores proponen continuidades y afiliaciones genealógicas específicas en cuanto a la tradición literaria argentina y las tendencias del arte contemporáneo en general.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14-15.

BIBLIOGRAFÍA

- COQUIL, Benoît y KLEIN Paula, « Archives de la quotidienneté et « littérature poubelle » : regards croisés France – Amérique Latine (Paris) », *Fabula*, s.f. Recuperado el 21 de marzo de 2017 de: https://www.fabula.org/actualites/archives-de-la-quotidiennete-et-litterature-poubelle-regards-croises-france-amerique-latine_77862.php.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction: la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2004, 93 p.
- CARUSO, Ana Laura, *Red Social*, Buenos Aires, Spiral Jetty, 2011, 28 p.
- CARUSO, Ana Laura y G. SCHMITTER, entrevista, Buenos Aires, octubre del 2016.
- CHÁVEZ VACA, Wladimir, « El plagio literario postmoderno: tradición, ilegitimidad y nuevas tecnologías », *Revista Caracteres*, 2013. Recuperado el 3 de enero de 2018 de: <http://revista-caracteres.net/revista/vol2n2noviembre2013/plagio-literario-postmoderno/>.
- CHIARI, Miriam, « Poéticas trans », en *Escrituras compuestas: Letras / Ciencia / Artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo*, Buenos Aires, Katatay, 2014, 176 p.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *El hacedor de Borges. Remake*, Madrid, Alfaguara, 2011, 174 p.
- FERRARI, León, *Palabras ajenas: conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios*, Buenos Aires, Falbo ed., 1967, 240 p.
- GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015, 336 p.
- GRADÍN, Charly, (*spam*), Buenos Aires, Ediciones Stanton, 2011, 80 p.
- Entrevista, 03.07.2017. Recuperado el 09 de mayo de 2017: <http://www.sudalengua.com/2014/07/03/dialectica-continuacarlos-gradin/>.
- GROYS, Boris, *Arte en flujo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, 224 p.
- IDEZ, Ariel, «Apología de la literatura breve», *Clarín.com*, 18.01.2013. Recuperado el 16 de mayo de 2017 de: http://www.clarin.com/rn/literatura/Apologia-literatura-breve_0_850114990.html.
- KATCHADJIAN, Pablo, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, IAP, 2007.
- ——— *El Aleph engordado*, Buenos Aires, IAP, 2009, 50 p.
- ——— *La cadena del desánimo*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2012, 153 p.
- KOZAK, Claudia (Ed.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*, Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011, 124 p. Recuperado el 11 de noviembre de 2017 de: <http://libros.metabiblioteca.org/bitstream/001/518/1/Po%C3%A9ticas%20tecnol%C3%B3gicas.pdf>.
- KOZAK, Claudia, *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*, Entre Ríos, Fundación La Hendija, 2014, 274 p.
- LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, B. Viterbo, 2007, 158 p.
- LINK, Daniel, *La ansiedad. Novela trashed*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004, 237 p.

- LÓPEZ, Alejandro, *Keres coger? = Guan tu fak*, Buenos Aires, Interzona, 2005, 278 p.
- LUTEREAU, Luciano, *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro*, Buenos Aires, Pánico el Pánico, 2012, 44 p.
- MENDOZA, Juan José, *Escrituras past_. Tradiciones y futurismos del siglo 21*, Bahía Blanca, 17grises editor, 2011, 108 p.
- PALMEIRO, Cecilia, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011, 357 p.
- PERLOFF, Majorie, *Unoriginal genius: poetry by other means in the new century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, 201p.
- PERROMAT, Kevin, « Literatura y plagio en Argentina: formas rentables y no rentables de quebrar los valores del mercado », *Cuadernos del CILHA*, vol. 15 n. 2, 2014. Recuperado el 03 de enero de 2018 de: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v15n2/v15n2a06.pdf>.
- S.A., « Nube corazón rayo », *Página 12*, 17.04.2015. Recuperado el 5 de septiembre de 2016 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9637-2015-04-17.html>.
- SPERANZA, Graciela, *Fuera de Campo*, Barcelona, Anagrama, 2006, 432 p.
- ZAPF, Hubert (Ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, Berlin/ Boston, Walter de Gruyter, 2016, 715 p.

Isabel Pérez Montalbán, une poétique de la citation :
Cartas de amor de un comunista, Un cadáver lleno de mundo, Puente levadizo et Siberia propia

CAROLE VINALS

Université de Lille

59

ABSTRACT

In Isabel Pérez Montalbán's (Córdoba, 1964) poetry quotations play a central role. Being a woman, her writing develops in a patriarchal system and she needs tradition to exist and find her way. But she belongs to the movement of critical conscience and she assumes political criticism. In this context quotations allow to criticize the system. She uses the headlines of newspapers to insert her poetry into the world with a critical vision of it. At the same time she uses popular songs to touch a larger audience. Her poetic world is built on quotations and the book *Siberia propia* is nothing but quotations.

Keywords : quotation, engaged poetry, Pérez Montalbán, feminine writing

RÉSUMÉ

Dans la poétique d'Isabel Pérez Montalbán (Cordoue, 1964), la citation joue un rôle central. Rien d'étonnant puisqu'il s'agit d'une femme qui insère son écriture dans une tradition patriarcale. Cette poétesse qui appartient au courant de la poésie de la conscience critique utilise aussi la citation à des fins ironiques pour critiquer le système. Son écriture engagée s'appuie sur des coupures de presse pour faire émerger une vision anti-système. Mais elle cite aussi beaucoup de chansons populaires qui lui permettent d'atteindre un public très large. On peut même dire de Pérez Montalbán que sa poétique est une poétique de la citation car un recueil comme *Siberia propia* n'est qu'un vaste tissu de citations mises bout à bout qu'elle se réapproprie.

Mots clefs : citation, poésie engagée, Pérez Montalbán, écriture féminine

RESUMEN

La cita desempeña un papel esencial en la poesía de Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964). Primero porque al ser mujer se inscribe dentro de una tradición patriarcal y debe usar palabras y códigos masculinos para criticarlos y diferenciarse. Su voz es apertura al otro pero también afirmación de su propia voz. Además, Pérez Montalbán pertenece a la corriente de la poesía de la conciencia crítica y para ello usa la cita para insertar su palabra en un contexto histórico y circunstancial usando titulares de periódicos. Pero también se vale de la cultura popular y las canciones que pretenden abarcar un público más amplio. La cita en Pérez Montalbán es tan importante que en un libro como *Siberia propia* todo son citas: cada expresión, cada

verso, están sacados de títulos de obras conocidas. Estamos ante una verdadera poética de la cita.

Palabras clave : cita, poesía comprometida, Pérez Montalbán, escritura femenina

La citation est un espace de problématisation, car toute citation assimile deux discours de sources différentes en produisant le plus souvent un effet de distanciation qui met en œuvre le discours critique. La notion de citation permet en effet d'interroger chez Isabel Pérez Montalbán (Cordoue, 1964) comment son oeuvre réfléchit celles qui l'ont précédée et comment elle se construit. Elle appartient au courant « de la conscience critique » et ses recueils se font espace d'accueil et d'ouverture sur le monde : la citation a chez elle un aspect dialogique.

Mais la citation dans la poésie de Pérez Montalbán se caractérise surtout par le fait qu'elle émane de sources très diverses : poèmes, titres de romans, de films, chansons, mais aussi gros titres de journaux. Sans tourner le dos au champ littéraire, elle incorpore ce qui vient du dehors, du prosaïque. Nous avons choisi de nous concentrer sur quatre de ses recueils pour analyser les différents usages de la citation : *Puente levadizo* (1996), *Cartas de amor de un comunista* (1999), *Un cadáver lleno de mundo* (2010) et *Siberia propia* (2007).

La citation renvoie d'abord à une culture littéraire masculine et patriarcale contre laquelle la voix féminine se dresse. Elle a donc à voir avec l'altérité à laquelle elle oppose une fluidité constante. Mais ce n'est pas avant tout comme écriture-femme que la voix de Pérez Montalbán se définit : l'engagement éthique est au cœur de sa poétique. Dans cette poésie « de la conscience critique », ce sont principalement des événements politiques et des nouvelles extraites des journaux qui sont cités, avec des extraits de chansons qui renvoient à la culture populaire. La citation est donc à mettre en rapport avec la circonstance. Tout ceci nous permettra de souligner que la voix poétique de Pérez Montalbán, en se réappropriant les paroles des autres, assume ouvertement une poétique citationnelle. C'est particulièrement le cas dans *Un cadáver lleno de mundo* ou *Siberia propia*, la mort et l'héritage y ayant une dimension essentielle.

LA CITATION DÉTOURNÉE

On cite souvent les paroles de l'Autre dans le but de renforcer son propos. En ayant recours aux mots d'autrui, on s'approprie aussi son autorité. C'est particulièrement le cas de la parole féminine qui, dans une société patriarcale, a souvent besoin de s'appuyer sur l'autorité masculine. Les citations chez Pérez Montalbán émanent en effet, par la force des choses, du discours masculin, longtemps omniprésent. Dans *Puente levadizo*, la femme se trouve définie ainsi : « la mujer : el viajero travestido »¹. Pour

¹ I. Pérez Montalbán, *Puente levadizo*, Albacete, Ayuntamiento de Albacete, 1996, p. 9.

devenir poétesse, la femme se vêt donc des habits masculins, elle emprunte le discours et les codes des hommes. Le titre *Puente levadizo* matérialise une voix à cheval entre plusieurs voix, une liaison intermittente et une identité mobile aux limites changeantes. La voix poétique s'y montre perméable, se découvrant pénétrée de toutes parts par des voix autres. Le travestissement nécessaire débouche sur la création d'une identité fluide dont l'identité ne dépend pas d'un ego indépendant et stable, comme celle des hommes. La voix de Montalbán se réalise au contraire à travers des unions successives qui n'ont d'autre matérialisation que la citation. L'altérité est donc, par le truchement de la citation, au centre de la création d'une identité poétique évanescence et fuyante. C'est toujours une autre elle-même, chaque fois différente, que la voix poursuit à travers les mots des autres.

Mais chez Pérez Montalbán, l'accumulation de citations indique aussi la présence d'un dialogue incessant dans les vers. L'écriture est traversée par d'autres voix et la présence de l'autre multiplie les plans. C'est particulièrement le cas dans *Siberia propia*, un recueil construit uniquement à partir de collages et d'une mosaïque de citations :

SI TE DICEN que caí en el arte de amar o en el saqueo,
 como dicen que gravitan y trastumban las bailarinas muertas,
 recuérdame astrolabio y Alicia en el país de las maravillas,
 niña de mayo con sus primeras y últimas iluminaciones;
 así tan mortal y rosa por la noche oscura, noctiluca fluorescente
 en frecuencia modulada con los días contados y malditos,
 con la abundancia, tierra improbable, año tras año
 sumergida en las grandes esperanzas con las horas contadas.
 Mírame ave sin nido y cuento sin plumas, insecto
 y ángel noviembre, animal de fondo y vuelo bajo,
 pero antes niña creciendo, niña ahogada en el pozo
 y altiva niña reina de los caribes jugando a la rayuela.
 Recuérdame luego mujer muerta o siempreviva en busca
 del tiempo perdido, como un Quijote en las calles
 enfermo de lucidez a veces, lo mismo que aquel jinete polaco
 de corazón tan blanco tras la sangría en canal
 que le resplandecía un plenilunio en el pecho.

Dans cette strophe on retrouve les titres de Juan Marsé (« Si te dicen que caí »), Antonio Soler (« Las bailarinas muertas »), d'Ovide (« El arte de amar »), de Lewis Carroll (« Alicia en el País de las Maravillas »), de Francisco Umbral (« Mortal y rosa »), de Dickens (« Las grandes esperanzas »), de Juan Madrid (« Las horas contadas »), de Cortazar (« Rayuela »), Proust (« En busca del tiempo perdido »), de Muñoz Molina (« Plenilunio » et « El jinete polaco »), de Marías (« Corazón tan blanco ») entre autres, les titres s'enchaînant sans trêve à une allure vertigineuse. Le titre est certes une expression, phrase servant à désigner un écrit, une de ses parties, une œuvre littéraire ou artistique, mais le titre

renvoie aussi implicitement à la dénomination d'une dignité ou d'une charge (souvent élevée). Le titre correspond à un grade, une fonction, un statut... Le fait que Montalbán n'utilise que des titres n'est donc pas anodin : elle emprunte des dignités pour bâtir son texte poétique. Soulignons qu'il ne s'agit que de titres très facilement reconnaissables par les lecteurs avertis. La citation, même s'il n'est pas utilisé de guillemets et si on a l'impression d'une réappropriation, ne s'occulte pas : elle s'affiche au contraire. C'est une ré-énonciation : le fragment est transféré dans un autre contexte qu'il tend à modifier autant qu'il est modifié par lui. La citation ne distingue pas les discours de celui qui cite de ce qui est cité, même si elle reproduit fidèlement les mots. C'est le cas ici dans *Siberia propia*. Le matériel préexistant ou matrice est absorbé et transformé en une création nouvelle. *Siberia propia* se réapproprie de fait les mots des autres qui en sont venus à faire partie d'un patrimoine commun, social, collectif : Pérez Montalbán le transforme en ses propres mots en subvertissant la langue héritée ; elle reprend des titres pétrifiés par la tradition, elle les brise et les mêle à des références personnelles. Elle joue ainsi avec le caractère figé du langage. C'est un acte nécessaire pour se constituer une voix propre. Pérez Montalbán révisé un héritage en créant des fusions. Elle travaille pour cela avec des expressions facilement reconnaissables. Alors que toute citation fait acte d'autorité, confère exemplarité aux propos qu'elle illustre et donne du poids à une argumentation, Pérez Montalbán détourne cet usage en se réappropriant les titres. Les titres cités perdent ainsi leur caractère solennel et s'en trouvent banalisés parce qu'ils ne sont pas signalés typographiquement par les guillemets :

PERO YA VES, acabo legándote una cierta metafísica del trapo
 que argumenta contra los puentes levadizos
 y la descripción de la mentira cuando finge ser más verdad,
 que parte del trópico de cáncer y estudia la negrura
 interrogante del ébano y la miseria del hombre.
 Porque el corazón es un cazador solitario en la sabana
 que acumula en solitario sus memorias de África.
 Porque me llamo barro solamente, tierra baldía
 y pisada por mil ejércitos en tiempo de guerras perdidas;
 me llamo miedo de ser escarcha, paria, cero a la izquierda,
 vía férrea hacia los campos y miedo al temblor de cielo,
 que no se erige cielo protector ni bóveda de lana
 ni linterna castrense ni mágica linterna, tal es mi herencia.

Dans cette strophe on trouve Arthur Miller (« Trópico del cáncer »), Carson Mac Cullers (« El corazón es un cazador solitario »), Karen Blixen (« Memorias de África »), Miguel Hernández (« Me llamo barro solamente »), entre autres. Les auteurs en castillan côtoient les Anglo-saxons. Les époques se mêlent. Ce texte est une mosaïque de citations et apparemment la voix de *Siberia propia* ne fait qu'articuler en fonction de la syntaxe grammaticale. Pourtant la première personne est bien là : « acabo », « me llamo », « me

llamo », « mi herencia ». On comprend que la voix cherche à se nommer elle-même à travers les mots des autres. Elle ne peut naître qu'à partir de ce dont elle a hérité (« mi herencia »). Il n'y a que reprise comme Montalbán l'affirme elle-même :

Soy deudora del arte contemporáneo y del anterior; de lo antiguo y sus ruinas, de otras culturas, vigentes o desaparecidas, que no he vivido. Declaro en mi renta la influencia de la prensa, del cine, de la música y hasta de los telediaros. Tengo deudas con la literatura que otros han creado antes que yo².

Elle a hérité de la presse, du cinéma, de la musique. Il faut reconnaître d'où nous venons pour savoir qui nous sommes. La poésie de Pérez Montalbán travaille donc ouvertement sur des langages déjà constitués. Dans *Siberia propia* le mélange et l'éclectisme règnent en maîtres. « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* »³. C'est particulièrement vrai ici. Mais il faut souligner que les titres perdent de leur grandeur : ils s'enchaînent, se mêlent à d'autres titres, se banalisent. *Siberia propia* est un recueil mosaïque palimpseste, un tissu de citations qui éveille des échos chez le lecteur. La poésie de Pérez Montalbán nous parle, mais en même temps, elle

transporte en nous quelque chose d'autre : elle parle pour chacun de l'être de sa langue, de la langue à travers laquelle elle parle ; elle dit quelque chose de l'histoire de la langue, de sa construction, de son vocabulaire, de sa syntaxe, de ses changements.⁴

En ne faisant ouvertement que reprendre, l'hétérogénéité scripturale de la poétique de Montalbán devient aussi la marque et la traduction d'une poétique de la marginalité. Elle recourt à la polyphonie pour proposer un contre-discours qui subvertit le caractère monolithique de la vérité univoque. C'est par là même une poétique résolument contemporaine à l'heure où « l'itération et la répétition semblent dominer tout l'univers de la créativité artistique »⁵. Nous sommes dans une époque post-moderne où la réappropriation d'œuvres antérieures est le moteur de la démarche créatrice. Ce recyclage poétique parvient malgré tout à susciter l'émotion du lecteur :

Como un dios que tiene sed, beberás de la lluvia amarilla.
Como los cipreses no creen en Dios, talarás el desierto y después.
Como el padrino mafioso, te harás verdugo de ti mismo.
Como Ítaca no existe o todo lo contrario, te quedarás
muy quieto, lo mismo que tiembla una fiera mutilada.

² I. Pérez Montalbán, Testimonio (Perdón: Testamento), *Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, lunes, 26 de abril de 2010, <https://lahabitacion301.blogspot.fr/2010/04/testamento-feroz.html?m=0>, (consulté le 16 octobre 2017).

³ J. Kristeva, *Sémiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Points Seuil, 1969, p. 23.

⁴ J. Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes : poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993, p. 142.

⁵ U. Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » [1987], *Réseaux*, 68, (6), 1994, p. 9-26 : « les théories de la réception », p. 14.

Pobre amado mío, igual que guantes grises
calentarás tus sienas en las sábanas solas.

On reconnaît Julio Llamazares (« La lluvia amarilla »), Kavafis (« Itaca no existe »)... L'Autre est omniprésent à travers la deuxième personne du singulier. Il est convoqué chaleureusement (« pobre amado mío »). Tout en combinant une mosaïque de citations, *Siberia propia* n'en reste pas moins le recueil le plus personnel, le plus autobiographique de Pérez Montalbán car c'est précisément en reprenant les mots des autres que l'auteur s'écrit elle-même, qu'elle énonce sa relation au monde.

Este es un libro realmente singular, un dechado de virtuosismo, una serie de cuarenta poemas-collages escritos con más de 1.500 referencias de títulos y citas de otras tantas obras literarias, cinematográficas o ensayísticas. Con ese acopio de saber libresco, Pérez Montalbán construye una historia sentimental que está dirigida a un hombre, un amante lejano, que va revelando verso a verso, pero sin llegar a identificarlo. Es tal vez su libro más íntimo, más secreto y más críptico, y su desafío literario más arriesgado hasta ahora.⁶

La citation lui permet dans *Siberia propia* de raconter une histoire sentimentale très personnelle et ce, en utilisant les mots des autres. Elle interroge la capacité que nous avons à nous construire une identité qui soit pleinement nôtre :

Firma como autor de mi epitafio para una tumba sin nombre:
por, de, ante, para, en, entre, hasta, tras, desde, hacia, junto a ti;
según, contra, sobre, sin ti sencillamente confieso que he vivido.

L'accumulation de prépositions (« por », « de », « ante », « para », « en », « entre », « hasta », « tras », « desde », « hacia », « junto », « según », « contra », « sobre », « sin ») renvoie à tout ce qui est pré-supposé, à tout ce qui antécède et qui permet justement de dire aux yeux du monde et à ses propres yeux.

LA CITATION POUR CONSTRUIRE UNE POÉTIQUE CRITIQUE

La citation ne permet pas seulement de se construire une identité poétique propre en détournant les mots des autres. Dans un univers désagrégé, postmoderne, la citation permet aussi de renouer avec le politique sur un mode critique et ironique. *Cartas de amor de un comunista* est, à cet égard, exemplaire. Le recueil s'ouvre d'ailleurs sur une page entière de citations :

Toda la historia de la sociedad humana, hasta el día, es una historia de lucha de clases. ***
Son, pues, consecuentes cuando pugnan por mitigar la lucha de clases y por conciliar lo inconciliable. Y siguen soñando con realizar experimentalmente sus utopías sociales, siguen soñando con la fundación de falansterios, con la colonización interior, con la

⁶ M. Alberca, « Sobrevivir al frío proletario: la poesía imprescindible de Isabel Pérez Montalbán », dans *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz* (V), Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas, Málaga, AEDILE, 2013, p. 579.

creación de una pequeña Icaria, edición en miniatura de la nueva Jerusalén. (Acercas del socialismo y el comunismo crítico-utópico).

C. Marx y F. Engels. Manifiesto comunista La edificación socialista sólo se concibe sobre la lucha de clases en el terreno nacional e internacional.

Leon Trostky. La revolución permanente

La citation paratextuelle met en avant le thème de la lutte des classes, aujourd'hui considérée comme désuète.

La sociedad acepta prácticamente como algo definitivo las instituciones a que se encuentra sometida. Pasan largos años durante los cuales la obra de crítica de la oposición no es más que una válvula de seguridad para dar salida al descontento de las masas y una condición que garantiza la estabilidad del régimen social dominante; es, por ejemplo, la significación que tiene hoy la oposición socialdemocrática en ciertos países.

Leon Trostky. Historia de la revolución rusa

El doble significado de la soledad —ruptura con un mundo y tentativa por crear otro— se manifiesta en nuestra concepción de héroes, santos y redentores.

Octavio Paz. El laberinto de la soledad

Hay disfraces para todos... Disfraces de idealista cristiano..., disfraces de extremo izquierda, disfraces de damas benéficas y de matronas caritativas... Pero, cuidado, no dejen entrar a los comunistas... Cierren bien la puerta... No se vayan a equivocar... No tienen derecho a nada... Preocupémonos de lo subjetivo, de la esencia del hombre, de la esencia de la esencia... Así estaremos todos contentos... Tenemos libertad... Qué grande es la libertad!... Ellos no la respetan, no la conocen... La libertad para preocuparse de la esencia... De lo esencial de la esencia...

Pablo Neruda. Confieso que he vivido⁷

La seconde citation de Trotski, quant à elle, frappe par son actualité : ce que le futur opposant à Staline met en avant, c'est le conservatisme profond des partis d'opposition au sein des systèmes démocratiques. Même la citation d'Octavio Paz peut et doit être lue dans un sens politique : il s'agit de la solitude des opposants, de ceux qui sont en dissidence, en désaccord avec le système... De plus, Pérez Montalbán choisit un passage particulièrement ironique des mémoires de Pablo Neruda, lorsqu'il se moque de la recherche de la quintessence de l'essence et conseille de ne prêter aucune attention à ce qui nous environne en critiquant le communisme comme étant le pire danger pouvant guetter l'Amérique latine... Neruda est lui-même célèbre, entre autres choses, pour avoir critiqué en 1948, alors qu'il était sénateur, la Ley de Defensa de la Democracia qui n'était qu'un instrument de répression. Les citations paratextuelles sont donc essentielles pour comprendre le sens de *Cartas de amor de un comunista*.

⁷ I. Pérez Montalbán, *Cartas de amor un comunista*, Alzira (Valencia), Germania, 1999.

Tous ces auteurs appartiennent au passé et sont célèbres. Barthes le rappelait déjà : « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »⁸. Or *Cartas de amor de un comunista* est un recueil qui aborde une thématique nouvelle. La génération poétique à laquelle appartient Pérez Montalbán naît à partir de 1990, après la chute du Mur, à un moment où l'idéologie communiste est perçue par tous comme révolue. Il s'agit pour ces poètes de renouer avec l'engagement, mais en préservant leur liberté, en gardant un regard subjectif et individuel. C'est la raison pour laquelle Montalbán convoque Troski, Paz, Neruda et Brel sur le seuil d'un recueil où les émois amoureux de la voix poétique vont se trouver mêlés à la mémoire de ses engagements passés. La citation va jouer ici un rôle central : elle permettra de contextualiser un engagement idéologique. Lorsque la poésie a une fonction sociale, l'intertextualité et la citation servent à dire quelque chose sur le monde. Mais pour cela il faut oublier ce qu'on a appris comme le rappelle le poème « Tercera enseñanza » : « De memoria aprenderse y después olvidarse ». Citer équivaut toujours à céder la parole à une autre personne, mais dans le cas de Pérez Montalbán, elle utilise la force de légitimation de la citation pour délégitimer, parce qu'il faut être critique face à une actualité brûlante. Si l'irruption de la citation signifie donc non seulement la présence d'une nouvelle voix différente de celle du locuteur principal, elle met aussi en avant le point de vue lucide et critique de la voix poétique qui sélectionne et filtre. La citation sert donc à faire sens.

Dans *Cartas de amor de un comunista*, la citation renvoie systématiquement à un contexte politique et social et elle se trouve en général placée à la fin du poème, en bas à droite, en l'éclairant d'une manière différente. Dans le poème « Sistema », le titre est expliqué par le paratexte en bas de page : « el gobierno dice que este es el mejor de los sistemas posibles ». Grâce à ce système citationnel, l'acceptation de la réalité telle quelle est, sans révolte, est l'objet d'une critique. L'utilisation de la citation permet de critiquer le conformisme. En effet, la dialogie s'oppose à la monologie, normative et autoritaire. Or la poésie de Pérez Montalbán se pose aussi comme protestation contre toute forme d'autoritarisme. Notre langue est celle des autres, elle est chargée d'idéologies. Ce n'est pas nouveau : « Bajtin inscribe la alteridad en la misma esfera del yo ; postula la imposibilidad de la clausura del yo ; hace de la alteridad la condición de la propia identidad »⁹. Dans les recueils de Montalbán, il y a souvent une interrelation entre les points de vue des autres et le point de vue propre. La voix du communiste est suivie par des citations qui font référence à la réalité, nous renvoyant à la pensée dominante dans notre société.

Les citations de Pérez Montalbán sont tirées de l'actualité la plus brûlante comme elle le reconnaît elle-même dans son blog :

⁸ R. Barthes, « Théorie du texte », dans *Enciclopedia universalis*, Paris Tome XV, p. 1017.

⁹ J.V. Gavalda Roca, p. 97, « El principio de alteridad y la condición bajtiniana del discurso », *Investigaciones semióticas IV*, vol I, 1992, Madrid, Visor, p. 95-100.

Mi poética, pensé, es esto: estar alerta, aprender a leer el presente y el futuro en la actualidad inmediata y no sólo en el pasado. No sólo la memoria, sino el presente: no sólo la lírica, sino la política, la economía y la sociedad; no sólo el lenguaje de la poesía, sino todo lenguaje que la poesía suele desdeñar; no sólo la cultura elitista, tanta (sic) veces ensimismada, sino TODO lo que ocurre puede ser poesía.

Et elle sélectionne elle-même une série de citations qui, mises bout à bout, constituent ce qu'elle appelle sa poétique. Voici en quoi consiste la poétique de Pérez Montalbán :

Veinte titulares recogidos de El País, 23 de octubre de 2005:

1. Se busca empleado (para humillar). Los abusos y humillaciones comienzan a extenderse en los procesos de selección de personal.

2. Tres muertos y 80 heridos por choques religiosos en Egipto.

3. La tasa femenina de paro en el campo andaluz supera en seis puntos a la nacional.

4. La subida de tipos amenaza las hipotecas.

5. El Gobierno busca contratos más estables. Trabajo calcula que su propuesta de reforma laboral permite hacer fijos a un tercio de los eventuales.

6. El coste oculto del petróleo. Petroleras de EEUU denuncian dificultades para contratar personal por su tendencia a la adicción a las drogas.

7. Iberdrola gana un 12,6% más. La eléctrica tiene un beneficio de 984 millones de euros.

8. Una gripe muy lucrativa. Roche y Novartis logran beneficios récord por sus antivirales y sus medicinas contra el cáncer.

9. La generación de los mil euros. Retrato de unos jóvenes hipercualificados que pasaron por la universidad, pero están condenados a vivir con sueldos precarios.

10. Chávez declara la guerra a los terratenientes.

11. Cuando el presidente es Dios. El culto a la personalidad del dictador Niyázov florece en Turkmenistán, un país enclaustrado que nada en gas y petróleo.

12. Carrera contrarreloj en busca de una vacuna contra la gripe aviar.

13. Ang Lee teme algún boicoteo en el estreno de 'En terreno vedado' en EEUU. Extraordinaria historia de amor homosexual.

14. Peligro de muerte en prisión. Treinta presos se han quitado la vida en los (sic) cárceles en lo que va de año.

15. Un congreso en Barcelona debate sobre la memoria y el olvido en la transición.

16. Orham Pamuk desafía a Turquía con nuevas críticas a las matanzas de kurdos y armenios.

17. Marruecos concentra en un acuartelamiento cercano a Melilla a cientos de subsaharianos.

18. En busca del dinosaurio vivo. ¿Cómo distinguir propuestas de humo de nuevos valores? Los editores luchan por esa fórmula mágica.

19. La familia de un joven muerto en accidente laboral pide 250.000 euros de indemnización.

20. Los ‘plásticos’ llaman al Este. 4.500 trabajadores inmigrantes son contratados para trabajar en la plantación de la fresa en Huelva.¹⁰

Il s’agit de vingt gros titres de *El País*, un quotidien conservateur qui affiche un progressisme de façade, mais la sélection et la juxtaposition de ces extraits mis bout à bout font sens : l’humiliation des travailleurs est le premier élément sélectionné. Nous sommes en 2005 et déjà l’augmentation des taux d’intérêts des hypothèques interpelle la poétesse. L’exploitation des humbles, quelle que soit leur nationalité, est un thème récurrent. On peut entrevoir la crise économique et sociale qui éclatera en 2008. Même lorsqu’il s’agit d’élaborer une poétique, la démarche est citationnelle à 100%. C’est les mots des autres qu’elle utilise et des titres tirés, non de poèmes, mais de journaux. Il lui suffit de citer les propos des autres en les mettant bout à bout pour alerter sur les dangers qui guettent la société espagnole. Les citations se passent de tout commentaire. La souffrance au travail, la précarité des emplois, le rôle joué par les gros investisseurs sont une évidence. Il suffit de savoir lire et d’ouvrir les yeux sur ce qui nous entoure. Les indices sont là et le diagnostic est évident. Chez Pérez Montalbán la citation parle d’elle-même. Il suffit de savoir entendre, d’être attentif. Tel semble être le rôle dévolu au poète.

La poétique de Pérez Montalbán telle qu’elle la définit elle-même est bien citationnelle, mais ce sont des extraits journalistiques qui la constituent, c’est ce qui fait sa force. Ce qui distingue la poétique de Montalbán de celle des autres auteurs, c’est le souci de contemporanéité. Les citations chez elle sont extraites du monde qui l’entoure, des journaux. *Cartas de amor de un comunista* remet en question ce qui est communément admis, accepté. La parole s’ancre dans le réel le plus actuel, la contemporanéité, l’événement.

Mais la citation peut prendre aussi la forme de propos rapportés comme dans le poème « Sistema » : « Julio de 1988. Hace un calor de alquitrán líquido y el Gobierno dice que éste es el “mejor de los sistemas posibles”. Amedo y Domínguez son encarcelados, al parecer por organizar el GAL (terrorismo de Estado) ». Les paroles du gouvernement se trouvent ainsi mises en abyme et *Cartas de amor de un comunista* invite le lecteur à un dialogue codé. L’utilisation du collage joue donc un rôle essentiel : la voix reprend des discours dominants et institutionnels sur la perfection d’un système que le lecteur perçoit d’entrée comme imparfait. La citation permet ainsi d’éclairer différemment le texte poétique. Il n’est pas étonnant qu’un semblable usage de la citation soit possible, étant donné que le substantif « citation » est issu du verbe latin « citare », fréquentatif de « cire », qui signifie « mettre en mouvement, appeler, convoquer ». C’est ce que fait Pérez Montalbán qui convoque le réel dans ses poèmes. Depuis le onzième siècle, on parle de citation pour désigner une comparution devant les tribunaux. L’emploi du terme au sens de « passage rapporté d’un personnage ou d’un auteur célèbre transpose sur le plan métaphorique la situation de déplacement inhérente à l’acte juridique

¹⁰ <http://isabelperezmontalban.blogspot.fr/p/textuario.html>. Consulté le 6 octobre 2017.

parce qu'il semble qu'on fait venir à soi l'écrivain ou le passage qu'on cite »¹¹. C'est à un procès, à une mise en accusation des injustices sociales que la voix poétique se livre. Le rappel des événements politiques qui ont scandé notre époque déplace en effet le texte poétique et l'encadre dans un horizon historique. Le poète convoque les changements qui ont marqué notre époque pour examiner les on-dit, les apriori, les discours des tenants de l'ordre et du pouvoir. Par exemple, le poème qui a pour titre « Campo de concentración » nous offre deux citations en fin de texte qui éclairent, en l'inversant, le sens du poème lui-même : « Cae el Muro de la Vergüenza en Berlín, el 9 de noviembre de 1989. Tres días después muere Dolores Ibarruri, La Pasionaria ». L'appellation « mur de la honte » est empruntée, les italiques le soulignent. La mort d'Ibarruri parachève l'écroulement du communisme. Acte dynamique, la citation est donc dans « Campo de Concentración » un acte d'appropriation. Le morceau choisi est juxtaposé dans un autre discours pour souligner la fin d'une époque et comment l'Histoire se lit toujours à partir du présent.

Dans *Cartas de amor de un comunista* la citation a donc une fonction didactique. Nous sommes face à une poésie engagée qui transmet un message. La citation est chargée d'éviter toute ambiguïté quant au sens. D'où son caractère non poétique. Le langage poétique polysémique et ouvert se trouve ainsi contraint car le langage a une finalité politique. Par exemple, dans le poème « Terrorismo » apparaît en pied de page la citation suivante : « El 6 de febrero de 1981 ETA asesina a un ingeniero de Lemóniz. El 23-F, los militares Armada y Tejero intentan un golpe de Estado. El 9 de mayo la Guardia Civil mata en Almería "por error" a tres jóvenes inocentes, creyéndolos miembros de ETA » (p. 17). Le titre lui-même prend ainsi tout son sens, nous rappelant les dangers du terrorisme d'Etat qui compte sur davantage de moyens que le terrorisme que les médias dénoncent. La citation dans *Cartas de amor de un comunista* sert à « ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose »¹².

Le discours de la citation provient souvent d'une source non-identifiée explicitement : c'est la société dans son ensemble, désincarnée, mais par là même omniprésente. Par exemple, le poème « Desarme » (p. 22) qui fait allusion aux premières élections espagnoles est précédé d'une citation : « Un tiburón no es culpable mientras nadie lo demuestra./ Bertolt Brecht. Poemas y canciones ». La dimension judiciaire de la citation apparaît ainsi pleinement, sous les traits du politiquement correct et de tous les clichés véhiculés par une société sclérosée et conformiste. L'humain semble ainsi cerné de toutes parts par un monde contre lequel la voix s'obstine à se dresser. Le poème « Desarme » est, lui, suivi de la contextualisation suivante : « Invierno de 1985. El cadáver de Mikel Zabala, miembro de ETA, aparece en el río Bidasoa. El informe oficial dice

¹¹ E.B. de Condillac, *Dictionnaire des synonymes, Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1951, Tome III, p. 38.

¹² C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*, 41, 1980, p. 108-127.

que se ahogó “accidentalmente”, intentando huir ». (p. 24) « Dice que » ainsi que les guillemets de « accidentalmente » soulignent la distance critique entre la voix et les propos rapportés. La citation interpelle le lecteur, l’invitant à réagir. « Depuración » s’ouvre sur une interpellation à la femme aimée qui reprend à son compte (déjà !) le célèbre titre de Juan Marsé : « Compañera, si te dicen que caí* ». L’astérisque renvoie à l’auteur de l’expression.

Mais, parfois, la citation ouvre le poème. « Infancia » est précédé de la citation suivante : « Aprender que, si un infant mata, la meva mà no és massa estranya./ Lluís Llach. Aprender ». Lluís Llach est un chanteur politique et cette citation nous rappelle la responsabilité de la société dans le Mal qui nous environne. C’est la citation (en catalan, chez un auteur andalou) qui oriente la lecture du poème. Même lorsqu’elle affronte la culture dominante, en utilisant la subversion et la contestation, Pérez Montalbán plonge ses racines dans cette tradition, ces voix contestataires autres qui l’ont précédée.

Pourtant, l’actualité politique et la circonstance ne sont pas les seules sources citationnelles empruntées par Montalbán pour construire sa poétique. La chanson populaire et les références cinématographiques abondent dans les épigraphes. Le cinéma est présent dès le premier poème de *Cartas de amor de un comunista* à travers l’allusion au film *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Ce film de Díaz Yanes raconte la misère de deux femmes luttant pour leur survie, mais constitue aussi une histoire de solidarité féminine, étant donné que c’est la belle-mère qui se sacrifie en se tuant avec son propre fils pour que sa belle-fille puisse commencer une nouvelle vie. C’est un film qui parle de la misère, mais aussi de sacrifice par-delà les liens du sang.

Dans *Cartas de amor de un comunista*, la chanson populaire célèbre aussi la continuité d’une histoire commune. Le recueil s’ouvre d’ailleurs sur une citation extraite de la célèbre chanson de Jacques Brel *Ne me quitte pas* : « Laisse-moi devenir l’ombre de ton ombre, l’ombre de ta main, l’ombre de ton chien, mais ne me quitte pas ». La poésie de Pérez Montalbán est ainsi l’ambition d’un discours mêlé de plus de musique que le langage ordinaire n’en porte et c’est sous la forme de la chanson qu’elle revient. Alors que les citations extraites des journaux dépoétisent, en prosaisant et en politisant, les citations extraites de chansons populaires produisent exactement l’effet contraire. Elles ouvrent sur les sentiments, les affects. La poésie de la conscience critique de Pérez Montalbán est aussi une poésie de l’émotivité et de l’émotion. Les deux types de citations qui l’enveloppent correspondent à ses deux versants : le politique et le sentimental. La hiérarchie des arts se trouve inversée et la poésie rendue à ses origines populaires. Elle se veut aussi émouvante que des paroles d’amour, aussi accessible que cette chanson que connaissent par cœur tous les lecteurs. La chanson populaire est aussi très présente dans *Un cadáver lleno de mundo* où apparaît Aute et « La belleza », une chanson très célèbre dont la voix reprend les paroles suivantes : « Y ahora que se cae el muro/ ya no somos tan iguales,/ tanto vendes, tanto vales,/ ¡viva la revolución! ».

Ici, politique et poétique se mêlent. Il s'agit de chansons et d'airs connus de tous, que chacun a fredonnés. La citation renvoie donc ainsi au partage, au patrimoine commun, aux sentiments échangés. Pérez Montalbán le souligne :

En mi caso, cada libro tiene su banda sonora. Muchas veces, mientras escribía *Siberia propia*, escuchaba Les chants d'Auvergne de Canteloube:

<http://www.youtube.com/watch?v=3QfU1l8dXiM>

A Tiels Leis (A Man Of No Fortune And With A Name To Come) de Wim Mertens:

<http://www.youtube.com/watch?v=eFoxndxltPI>

La discografía de Cesária Évora:

<http://www.youtube.com/watch?v=SRnX9mdr9Dk>

La obra de Astor Piazzola, en especial Oblivion:

http://www.youtube.com/watch?v=Ya--_G0nC5k

Y también la bossa nova brasileña, como Vinicius de Moraes:

http://www.youtube.com/watch?v=_idt_FG0RWc

La poétesse cite ses références et renvoie même le lecteur au lien internet. Elle ne cache pas ses sources. Dans *Cartas de amor de un comunista*, la citation introduit le prosaïque en poésie car la voix de Montalbán se nourrit des circonstances qui l'ont vue naître et charrie les échos de chansons renvoyant à tout un passé d'engagements. C'est en effet vers l'avant que s'oriente l'écriture de Pérez Montalbán : les autres paroles qu'elle charrie, la « seconde main »¹³ dont elle n'hésite pas à faire usage, créent une mosaïque, un rythme et un sens nouveaux qui sont repris par la poétesse.

LA CITATION POUR CONSTRUIRE UNE POÉTIQUE DU NAUFRAGE

Même si la critique politique et sociale est omniprésente chez cet auteur et ce, par le truchement de la citation, cette dernière recèle également une dimension plus métaphysique renvoyant à un au-delà (la mort, la disparition) qui dépasse largement les circonstances historiques. La citation renvoie chez Montalbán à une conception singulière du poétique. On est en présence dans *Un cadáver lleno de mundo* d'une voix autre où la mort, omniprésente, c'est l'autre absolu. Dans *Puente levadizo*, le poème « Geografía de la muerte » souligne cette structure d'horizon qu'est la parole de l'autre qui, chez Montalbán, est la mort : « Todo hombre posee un paisaje de muerte/ en el que vive » (p. 32). C'est particulièrement visible dans *Un cadáver lleno de mundo*, dès le titre palimpseste qui est lui-même une citation de César Vallejo. Dans ce recueil, le poème « Curriculum vitae » est un collage de bribes de textes.

La citation est en effet à mettre en rapport avec la brièveté, mais aussi avec ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy disent du fragment et de son inachèvement. Les citations forment ainsi un nouveau système établissant une relation entre unité et totalité. La liquidité est en effet fondamentale chez Pérez Montalbán : le fleuve,

¹³ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

dernière demeure de la mère suicidée, est un motif recurrent. Ainsi dans «Puerto de lluvias» : « y yo —que no tengo biografía, que por el mar trafico— (. . .) y yo —que practico el juego de lo efímero » (p. 20). La voix n'a rien : pas de biographie, pas d'identité. Elle ne fait qu'emprunter. La citation chez Montalbán renvoie ainsi à l'éphémère :

Comme l'espace public se vide émotionnellement par l'excès d'informations, de sollicitations et d'animations, le Moi perd ses repères, son unité, par excès d'attention : le Moi est devenu un ensemble flou. Partout c'est la disparition du réel lourd, c'est la désubstantialisation, ultime figure de la déterritorialisation.¹⁴

L'omniprésence de la citation chez Pérez Montalbán est à mettre en rapport avec la postmodernité dans laquelle l'individu est submergé par le flux de voix autres. Gaston Bachelard dans *L'intuition de l'instant*¹⁵ soulignait déjà que la continuité a cessé d'être possible pour l'homme moderne. La citation renvoie à un éclatement qui témoigne de la rupture d'un ordre ancien : nous sommes en présence d'une nouvelle esthétique, une esthétique du divers, qui valorise le fragmentaire, le partiel, le pluriel, l'hétérogène, ce qui explique que dans leurs poétiques, les différentes parties du corps soient expressément nommées. Chez Montalbán, la citation renvoie ainsi à un monde en miettes, car certains critères propres au fragment peuvent s'appliquer à elle : « le fragment désigne une présentation qui ne vise pas l'exhaustivité et qui correspond à l'idée certainement très moderne que l'incomplétude peut, et même doit, être publiée (ou à l'idée que ce qui est publié n'est jamais complet). Le fragment implique une incomplétude essentielle (chaque fragment est un projet) »¹⁶. Nous voyons avec tous ces exemples que la poétique elle-même de Pérez Montalbán a la citation comme substance essentielle.

En général on oppose le poétique au réel. Le poétique est proche du monde du rêve, de l'idéal, de l'imaginaire... Le poétique est éloigné du réel, des événements, des choses terre-à-terre. Son antonyme est le réalisme. Or avec Pérez Montalbán, on est en présence d'une poétique en rupture avec sa définition habituelle et cela par le truchement de la citation qui nous renvoie à une réalité en miettes. Le réel est fragmenté, déchiré, déchirant. Les citations racontent un renoncement comme l'annoncent les citations qui ouvrent le recueil. Le verbe « naufragar » s'y trouve défini dans toutes ses acceptions :

naufragar. Hundirse un barco en el agua por accidente. Sufrir alguien el naufragio del barco donde va. Fracasarse en algún intento o asunto. **renunciar.** Desprenderse voluntariamente, en especial con sacrificio, de algo que se tiene. Desistir por fuerza o por sacrificio de hacer algo que se proyectaba o se deseaba hacer. Declararse dispuesto a no reclamar, pedir o recibir algo a lo que se tiene derecho.

María Moliner. *Diccionario de uso del español*

¹⁴ G. Lipovetski, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio Essais, 1999, p. 80.

¹⁵ Paris, Biblio Essais, 2001.

¹⁶ J.-L. Nancy et P. Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil (Coll. poétiques), 1978.

La voix poétique utilise une définition du dictionnaire. Le passé et la mémoire sont un socle : si *Un cadáver lleno de mundo* est mémoire personnelle et individuelle d'un individu particulier, elle est aussi mémoire au sens d'échos d'autres paroles hantant le discours poétique. Que la mémoire soit liée à la création, les Grecs le savaient déjà, qui ont fait des Muses les filles de Mnémosyne. Que la mémoire soit productive de création a peut-être été moins souvent reconnu comme tel.

Si nous envisageons un poète sans ce préjugé, nous découvrirons souvent que non seulement le meilleur de son oeuvre, mais aussi les aspects les plus individuels de celle-ci peuvent être ceux dans lesquels les poètes morts, qui sont ses ancêtres, affirment leur immortalité de la manière la plus vigoureuse.¹⁷

Le problème de la « seconde main » est ancien puisqu'il concerne le statut même de la mémoire et de l'écriture poétique. Les premiers vers sont toujours un plagiat. C'est ce que nous rappelle le titre *Un cadáver lleno de mundo*. Ecrire, c'est d'abord plagier. Ceci est inévitable car le poète est avant tout lecteur. C'est pourquoi *Un cadáver lleno de mundo* incorpore tant d'influences, constituant à sa manière et comme beaucoup de grands textes, une somme poétique qui rassemble une foule d'écritures. « Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois »¹⁸. On voit bien comment cette solidarité, réelle ou imaginaire, participe à la construction de l'ethos du poète : la citation vaut pour preuve d'un capital culturel suffisant et d'un goût littéraire classique, dont l'exhibition a d'autant plus d'importance que ces qualifications ne sont pas toujours explicitées par le contexte. Jean Davallon a montré, dans *Le Don du patrimoine*¹⁹ que la transmission patrimoniale s'expliquait par la logique du don. L'utilisation que Pérez Montalbán fait de la citation évoque une « sorte de sommation à comparaître au titre de défenseur et de témoin qui est adressée à un auteur du passé sur la base d'une *solidarité sociale* déguisée en *solidarité intellectuelle* »²⁰. C'est particulièrement le cas dans *Un cadáver lleno de mundo* : les poèmes ont pour trait commun de ne pas présenter une écriture monophonique, fondée sur une voix unique et un même point de vue. *Un cadáver lleno de mundo* est une mosaïque de citations où le texte de l'autre est absorbé et transformé. Le lecteur de ce recueil a l'impression d'assister à un jeu de masques dans lequel la citation joue un rôle essentiel, le discours de Montalbán se construisant ouvertement sur les discours qui l'ont précédé et rappelant que « la création littéraire naît dans le monde des créations et non dans celui de la Création »²¹. L'intertextualité et la citation sont

¹⁷ T.S. Eliot, « La tradition et le talent individuel ». Un problème critique. Extrait des *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Le Seuil, 1950 ; rééd. 1999, p. 28-29. [Tradition and the Individual Talent, *Selected essays*, Londres, Faber and Faber, 1969, p. 14.]

¹⁸ M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1988, p. 564.

¹⁹ Paris, Hermès science/Lavoisier, 2006.

²⁰ P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 56.

²¹ A. Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1977, p. 67.

essentielles dans une œuvre qui s'inscrit toujours dans une relation avec « le-monde-d'un-art »²², l'artiste trouvant sa manière à partir des œuvres qui l'ont précédé.

CONCLUSION

A travers la poétique de Pérez Montalbán nous avons vu comment la citation se transforme en bien commun, en socle collectif. La citation implique réception mais aussi transmission d'une parole qui pré-existe. La voix poétique de Pérez Montalbán est une voix scindée et postmoderne à la recherche de sens qui incorpore l'actualité la plus brûlante à la mémoire du passé poétique et politique.

Mais Pérez Montalbán défie les lois de la citation en se présentant elle-même comme une voix qui cite. La citation lui sert ainsi à moduler sa voix et, paradoxalement, elle lui permet de se distinguer face à ceux qu'elle cite. Chez Pérez Montalbán, la citation a avant tout un rôle critique. Elle est à mettre en lien avec un rapport au monde féminin où la voix poétique est pénétrée par le monde.

Quel que soit le positionnement (féministe ou politique), la citation joue un rôle essentiel dans cette poésie critique à la recherche d'un nouveau rapport au monde.

²² *Ibidem.*

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERCA, Manuel, « Sobrevivir al frío proletario: la poesía imprescindible de Isabel Pérez Montalbán », dans *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (V)*, Homenaje al profesor Cristobal Cuevas, Málaga, AEDILE, 2013, p. 573-586.
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant* (1932), Paris, Biblio Essais, 2001, 154 p.
- BARTHES, Roland, « Théorie du texte », dans *Enciclopedia universalis*, Paris Tome XV.
- BENEGAS, Noni, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía femenina*, Madrid, Poesía Hiperión, 1998, 672 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1988, 640 p.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979, 670 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- CONDILLAC, Etienne Bonnot de, *Dictionnaire des synonymes, Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1951, Tome III.
- DAVALLON, Jean, *Le Don du patrimoine*, Paris, Hermès science/Lavoisier, 2006, 222 p.
- DELAS, Daniel, « Lire la poésie/Lire Supervielle », *Lecture des Amis inconnus*, Paris, Ed. Belin, coll. « Dia », 1980, p. 8-26.
- ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » (1987), *Réseaux*, 68 (6), 1994, p. 9-26 : « les théories de la réception ».
- ELIOT, T.S., « La tradition et le talent individuel ». Un problème critique. Extrait des *Essais choisis*, trad. H. Fluchère, Le Seuil, 1950 ; rééd. 1999, p. 28-29.
- GAVALDA ROCA, Josep Vicent, « El principio de alteridad y la condición bajtiniana del discurso », *Investigaciones semióticas IV*, vol I, 1992, Madrid, Visor, p. 95-100.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 186 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique* n°41, février 1980.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Points Seuil, 1969, 318 p.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio Essais, 1999, 328 p.
- MALRAUX, André, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1977, 330 p.
- NANCY, Jean-Luc et LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil (Coll. poétiques), 1978, 444 p.
- PÉREZ MONTALBÁN, Isabel, *Puente levadizo*, Albacete, Ayuntamiento de Albacete, 1996, 58 p.
- -----, *Cartas de amor de un comunista*, Valencia, Editorial Germanía, 1999, 59 p.
- -----, *Siberia propia*, Madrid, Bartleby Editores, 2007, 101 p.
- -----, *Un cadáver lleno de mundo*, Madrid, Hiperion, 2010, 74 p.
- -----, « Testimonio (Perdón: Testamento) », dans *Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, lunes, 26 de abril de 2010, <https://lahabitacion301>.

blogspot.fr/2010/04/testamento-feroz.html?m=0, (consulté le 16 octobre 2017).

- PLANTIN, Christian, « L'argumentation par autorité », *L'argumentation*, Lyon, PUL, 1981, 96p.
- ROUBAUD, Jacques, *L'invention du fils de Léoprepes*, Saulxures, Circé, 1993, 155 p.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil (Coll. Points/Essais-Inédits), 2001, 375 p.

- II -

LE TOUT OU RIEN
DU PROCESSUS
CITATIONNEL

D'Une maison de poupée d'Henrik Ibsen (1879)
à Nora, 1959 de Lucía Miranda (2015) :
Pratiques théâtrales de la citation
(Traduction et adaptation, documentaire et *verbatim*)¹

ISABELLE CABROL

Sorbonne Université (Faculté de Lettres)- C.R.I.M.I.C., EA2561

79

ABSTRACT

When Lucia Miranda stages her 'new version' of *A Doll's House* in 2015, the Spanish playwright claims Henrik Ibsen's legacy even as she is adapting the iconic 1879 play to Franco's Spain of 1959. We show how *Nora, 1959* resorts to several levels of quotation. While Miranda's initial project has the Ibsenian plot as starting point, with some scenes directly excerpted from *A Doll's House* as translated quotes, others are entirely rewritten, 'added', as it were, to the original synopsis, and motivated by an ideal of the theater-as-forum. In addition to Ibsen's own text, quotations are ubiquitous. Visually, the pictorial and cinematographic universes of E. Hopper, A. Hitchcock or A. Lattuada are summoned and recreated. Aurally, the stage production includes radio programmes from the 1950s such as 'En busca del culpable', or covers of famous songs – whether Spanish hits or international standards –, as well as oral testimonies of women from Madrid and Valladolid who, like Miranda's Nora, were young women in 1959. All this allows the author to offer a show that combines *verbatim theater* and classics – in the vein of contemporary Spanish documentary drama on stage.

Keywords: Lucía Miranda, contemporary Spanish drama, adaptation, documentary, *verbatim theater*.

RÉSUMÉ

Lorsque Lucía Miranda met en scène, en 2015, une « nouvelle version » d'Une maison de poupée, la dramaturge espagnole revendique l'héritage d'Henrik Ibsen, tout en adaptant la pièce emblématique de 1879 à l'Espagne franquiste de 1959. Nous montrons ici comment la citation est pratiquée, dans *Nora, 1959*, à plusieurs niveaux. L'intrigue ibsénienne constitue le « point de départ » du projet de L. Miranda, et certaines scènes sont directement tirées d'Une maison de poupée, tandis que d'autres scènes sont entièrement réécrites, comme rajoutées au synopsis initial, et portées par un idéal de Théâtre-Forum. Au-delà du texte d'Ibsen, la

¹ Pour l'étude de ces deux pièces, nous renvoyons aux éditions suivantes : Henrik Ibsen, *Une maison de poupée* (Traduction et présentation par Régis Boyer. Dossier par Florence Fix), Paris, Garnier-Flammarion, 2016 ; Lucía Miranda, *Nora, 1959*, Madrid, Centro Dramático Nacional de Madrid/ Colección Autores en el Centro, 2015. Pour la mise en scène de *Nora, 1959*, on pourra voir les vidéos suivantes : <http://www.thecrossborderproject.com/nora1959/> (page consultée le 12 août 2018).

citation est omniprésente : sur le plan visuel, c'est l'univers pictural et cinématographique d'E. Hopper, A. Hitchcock ou A. Lattuada, qui est convoqué et recréé. Au niveau sonore, la mise en scène d'émissions de radio des années 50 (« En busca del culpable », notamment), la reprise de chansons célèbres (tubes espagnols et standards internationaux), et, enfin, la diffusion de témoignages des femmes de Madrid et Valladolid qui ont été, comme *la Nora* de L. Miranda, de jeunes femmes en 1959, permettent à l'auteure de proposer un spectacle qui, à la fois adaptation de classiques et théâtre Verbatim, s'inscrit pleinement dans la veine du théâtre documentaire espagnol contemporain.

Mots-clés : Lucía Miranda, théâtre espagnol contemporain, adaptation, documentaire, théâtre Verbatim.

RESUMEN

Cuando Lucía Miranda lleva al escenario, en 2015, una « nueva versión » de *Casa de muñecas*, la dramaturga española reivindica el legado de Henrik Ibsen, adaptando la pieza emblemática de 1879 a la España franquista de 1959. Mostramos aquí cómo funciona la cita, en *Nora, 1959*. El argumento ibseniano constituye el “punto de partida” del proyecto de L. Miranda, y algunas escenas están sacadas directamente de *Casa de muñecas*, mientras llegan a ser reescritas del todo otras escenas, como añadidas a la sinopsis inicial e inspiradas en el *teatro foro*. Más allá del texto de Ibsen, siempre está presente la *cita*: en el plano visual, se vuelve a crear el universo pictórico y cinematográfico de E. Hopper, A. Hitchcock o A. Lattuada. En el plano del espacio sonoro, la escenificación de programas radiofónicos de los años 50 (« En busca del culpable », por ejemplo), la interpretación de canciones muy famosas (españolas y extranjeras), el montaje de testimonios de mujeres de Madrid y Valladolid que fueron, como la Nora de L. Miranda, muchachas en 1959, le permiten a la dramaturga proponer un espectáculo que es a la vez adaptación de clásicos y *Verbatim*, que se adscribe al teatro documental español contemporáneo.

Palabras clave: Lucía Miranda, teatro español contemporáneo, adaptación, documental, Verbatim.

PRÉSENTATION DE NORA, 1959 (CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL DE MADRID, SAISON 2015/2016) : LE PRINCIPE DES POUPÉES RUSSES APPLIQUÉ À UNE MAISON DE POUPÉE

« 1. Entrada de público ».

HOMBRE DEL PIANO: Buenas noches, señoras y señores, buenas noches.

Bienvenidos a *Nora, 1959*. Welcome.

Pasen, pasen, no sean tímidos. Acompañennos, queridos amigos, en este viaje a los años 50, la época de sus abuelas, o de sus madres, o su época.

Sube la música.

Como verán, nuestros actores están listos para atenderles. Tienen en sus manos un listado de las canciones más populares de la época. Adelante, hagan sus peticiones,

elijan sus canciones favoritas de aquellos tiempos, qué les hace vibrar, en fin *my friends*, compartan con nosotros su música y dejéense (sic) llevar.²

Lorsque Lucía Miranda propose, en novembre 2015, une nouvelle « version » de la pièce *Une maison de poupée*, la dramaturge espagnole, à la tête de la compagnie The Cross Border Project, continue dans la voie de la réécriture scénique explorée dans ses deux premières créations, *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* (en 2010), puis *Perdidos en Nunca Jamás* (2013) : l'adaptation d'auteurs emblématiques va alors de pair avec la traversée des frontières géographiques et temporelles, et les personnages de théâtre et de la littérature jeunesse devenus aujourd'hui archétypaux se trouvent confrontés aux grandes questions de société de l'époque contemporaine, que ce soit l'héroïne Laurencia de *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega), plongée dans l'univers mexicain des féminicides, ou l'héroïne Wendy de *Peter Pan* (James M. Barrie) qui symbolise le désenchantement de la génération espagnole des « Ni-Ni »³. Avec *Nora, 1959* – à l'affiche du Théâtre Valle-Inclán de Madrid, du 12 au 22 novembre 2015, et dont le sous-titre, « Versión de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen », oriente à nouveau le spectateur vers la forme d'écriture théâtrale de l'adaptation⁴ –, L. Miranda pratique à la fois la *citation* et le *décalage* : elle revendique clairement l'héritage du maître norvégien du théâtre moderne, Henrik Ibsen, tout en proposant une adaptation libre de la pièce scandinave de 1879, *Une maison de poupée*, à l'Espagne franquiste de la fin des années 1950. En s'emparant à son tour de l'héroïne ibsénienne, qui, au fil des décennies et à force d'interprétations, est devenue *le mythe Nora*⁵, L. Miranda nourrit un projet ambitieux : elle veut créer une nouvelle version, *fidèle* et *libre* à la fois, à partir du « drame réaliste contemporain » d'Ibsen, pour proposer une réinterprétation scénique festive et engagée, qui puisera dans le drame, le théâtre documentaire et, ce qui peut sembler plus surprenant, la comédie musicale. Le propos de L. Miranda est

² L. Miranda, *Nora, 1959*, *op. cit.*, p. 27.

³ The Cross Border Project se produit pour la première fois au Thalia Theater de New York, en décembre 2010, avec la pièce de Lucía Miranda intitulée *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* (<https://thecrossborderproject.com/de-fuente-ovejuna-a-ciudad-juarez/>). En avril 2013, c'est au théâtre Circo de Murcia que la pièce *Perdidos en Nunca Jamás* est représentée (<https://thecrossborderproject.com/perdidos-en-nunca-jamas/> pages consultées le 21 août 2018). Sur cette pièce, on pourra lire l'article de J. E. Checa Puerta : « Conciertos de despedida : dramaturgas españolas frente al exilio juvenil », dans C. Flepp et M.-S. Rodriguez (dir.), *Création au féminin. Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 141-157.

⁴ L. Miranda, *Nora, 1959*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ *Une maison de poupée* marque un tournant dans la carrière d'Ibsen : le texte remporte un succès fulgurant, dès sa parution, au Danemark, en décembre 1879 ; les représentations vont ensuite provoquer louanges et débats (chez les partisans de la « percée moderne », définie par le critique Georg Brandes), mais aussi scandales et controverses (dans les milieux conservateurs), au moment de la première, au Kongelige Teater de Copenhague, dès le 21 décembre 1879, puis lors des nombreuses représentations à travers la Scandinavie, comme au Christiania Teater (Oslo), en janvier 1880. « C'est la pièce d'Ibsen qui a été le plus traduite, le plus jouée, le plus adaptée aussi, les pasteurs la fustigèrent du haut de leurs chaires, les juristes débattirent les questions de droit qu'elle pose, les psychanalystes l'ont mise en fiches et, depuis la grande Eleonora Duse, il n'est pas d'actrice de premier rang qui n'ait tenu à jouer Nora », résume Régis Boyer, dans son « Introduction à *Une maison de poupée* », *Une maison de poupée*, *op. cit.*, 2016, p. 33.

bien de réécrire une pièce considérée aujourd'hui comme un *classique* du répertoire contemporain : la transposition d'*Une maison de poupée*, ancrée dans la Norvège de la fin du XIX^{ème} siècle, sur fond de puritanisme luthérien, à un contexte de national-catholicisme de l'Espagne franquiste, d'une part, et, par ailleurs, la recréation de l'univers radiophonique espagnol des années 50 sur la scène théâtrale actuelle, telles sont les deux grandes orientations d'un projet novateur. Le spectacle sera produit par LaZonaKubik, et conçu collectivement par l'équipe des Cross Border, cinq mois durant, au sein de deux ateliers de Création Sonore et Théâtre Documentaire du Laboratorio Rivas Cherif du Centre Dramatique National de Madrid.

On ne compte plus les dramaturges, écrivains et cinéastes qui se sont librement inspirés d'*Une maison de poupée* pour proposer une adaptation originale ou une nouvelle réinterprétation⁶. Avec *Nora, 1959*, L. Miranda se lance à son tour dans une mise en scène contemporaine de la Nora scandinave de la fin du XIX^{ème} siècle. La Nora de L. Miranda est, au départ, comme l'héroïne d'H. Ibsen, une femme caractérisée par « l'amour de la vie, du foyer, du mari, des enfants et de la famille »⁷ ; mais *l'ange du foyer* devient une *femme à la fenêtre* qui cherche à s'évader de son quotidien par la fiction radiophonique. Le contexte géographique, historique et politique n'est plus celui de « l'ère nouvelle » annoncée par Ibsen, ni celui de la première vague du féminisme norvégien qui cherche à briser le carcan des « trois K »⁸. Cependant, le combat de *la Nora* de L. Miranda demeure le même que celui de *la Nora* d'Ibsen : il est ce cheminement qui la conduit de l'assujettissement de la *femme-objet* – *femme-enfant* (Pepona) et *femme-poupée* (Barbie) – à l'indépendance, notamment par « el portazo » de la fin de la pièce. Cette pièce rend hommage à toutes les femmes espagnoles qui ont connu le régime franquiste, et subi les préceptes religieux et moraux de l'Église Catholique et de la Section Féminine de la Phalange espagnole. Elle est d'ailleurs dédiée à une femme en particulier, la grand-mère de la dramaturge, qui a quitté le domicile conjugal (en 1959, précisément), dans un milieu conservateur dans lequel la séparation et le divorce

⁶ Florence Fix, dans son chapitre « Réception polémique et interprétations engagées » (*Une maison de poupée, op. cit.* p. 237-240), dresse une liste (non exhaustive) de versions créées à partir du drame ibsénien : elle mentionne les adaptations cinématographique et télévisuelle d'*Une maison de poupée* par Joseph Losey et Fassbinder (1973), la suite de la pièce ibsénienne écrite par la dramaturge autrichienne Elfriede Jelinek (en 1977, avec *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari ou Les piliers de la société*), ou bien encore les réinterprétations par Thomas Ostermeier (à Berlin, en 2004) et Stéphane Braunschweig (à Paris, en 2009). Nous rajoutons à cette liste la dernière pièce de Federico García Lorca, qui puise dans le drame ibsénien : *La casa de Bernarda Alba (Drama de mujeres en los pueblos de España, 1936)*.

⁷ Henrik Ibsen, *Notes pour la tragédie de notre temps* (Rome, le 18 octobre 1878) : ce texte est considéré comme la première esquisse d'*Une maison de poupée*. Il est reproduit dans le Dossier pédagogique édité par le Théâtre National de la Colline, *Rosmersholm/Une maison de poupée*, de Henrik Ibsen, mise en scène et scénographies de Stéphane Braunschweig, Théâtre National de la Colline, Grand Théâtre, Paris, du 14 novembre au 20 décembre 2009 et du 9 au 16 janvier 2010 (p. 5).

⁸ « Les trois K » : *Kinder, Küche, Kirche* (les enfants, la cuisine et l'Église) ; la version allemande de *l'ange du foyer*, qui sera instrumentalisée par l'idéologie nazie, comme elle le sera par le franquisme et la Section féminine de la Phalange Espagnole. Sur « les trois K » dans *Une maison de poupée*, voir l'explication de Régis Boyer, *Une maison de poupée, op. cit.*, p. 35.

étaient inconcevables : « Para la yaya » est la dédicace de la version écrite de la pièce, qui donne une indication explicite sur le point de départ autobiographique du projet et éclaire le titre, en orientant le lecteur vers une forme de *citation* de l'histoire familiale de l'auteure⁹. A la fin de la première scène, la dédicace se fait également directement sur scène, dans un jeu de radio-crochet métathéâtral qui donne le ton, avec des dialogues qui sont voués à évoluer, au fil des représentations : « Y ssta [*sic*] función se la dedicamos con todo nuestro amor, para nuestras abuelas. Para abu (*Los actores dicen los nombres de la abuela a la que quieren dedicar ese día la función*) »¹⁰.

Nora, 1959 s'inscrit pleinement dans le courant du théâtre documentaire espagnol et, autre orientation qu'il convient de souligner, dans le théâtre participatif : la pièce s'adresse, de façon universelle, à toutes les femmes (pas uniquement aux femmes *indépendantes*), et c'est la recherche d'un *Théâtre-Forum* ou *Théâtre Appliqué de Transformation sociale* – dans une filiation assumée avec le Théâtre de l'Opprimé du Brésilien Augusto Boal¹¹ –, qui justifie pleinement la double structure de la pièce. « El protagonista es usted, sí, usted », annonce le comédien qui incarne le personnage du chauffeur de salle et conteur (« Hombre del piano »), dès la première scène de la pièce, intitulée « Entrada de público », et qui correspond justement à l'arrivée du public, en musique, à son installation dans la salle Francisco Nieva (pour la première), et à la distribution interactive de ces *petits rôles* pour lesquels la compagnie, accueillie par le Centre Dramatique National de Madrid, n'a pas eu de budget : « HOMBRE DEL PIANO: Nos hemos quedado sin presupuesto, y nos hemos dicho : ¡Qué lo haga el público !/ Todos : ¡Qué lo haga el público ! »¹². Ce sont donc des spectateurs qui collaboreront pour interpréter les rôles de « El portero » et « El mirillas », deux symboles du contrôle et de l'enfermement imposés par la société à la femme, dans le contexte de l'Espagne franquiste. A partir de cette scène d'exposition, la dramaturge et le scénographe n'auront de cesse de construire un espace visuel et sonore aux multiples facettes, qui puisera dans le texte d'Ibsen pour proposer un hommage théâtral à la culture populaire des années 50.

⁹ Sur la dimension autobiographique du projet, la note d'intention de L. Miranda est explicite : « Mi abuela se separó en 1959 de mi abuelo. Poco sé de ello. Sólo que cogió la maleta, agarró a sus dos niños y se puso el franquismo, su Dios y a su marido por montera. Mi abuela era profundamente religiosa y políticamente conservadora ; lo hizo porque no quería vivir así. Porque no sabía vivir así. Era mi abuela de los domingos, la que te regalaba braguitas para Reyes, la derechona, la que insistió en que hiciera la primera comunión y me echara un buen novio. Viví como una madre soltera, pero murió con el anillo de casada puesto. Toda una incógnita. Crecí sin conocerla de verdad, sin saber qué ocurrió en aquella *Casa de muñecas* suya. [...] », dans L. Miranda, *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ Sur la question du *théâtre participatif*, revendiqué par la dramaturge L. Miranda, par le scénographe Javier Burgos, ainsi que l'ensemble des comédiens du collectif The Cross Border Project, on pourra se reporter au prologue de D. Ortega Criado, « Medea tras las ventanas », *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 10. Voir plus particulièrement la note 3, portant sur le concept de « solution magique » d'Augusto Boal.

¹² *Ibid.*, p. 29.

Nous voudrions montrer ici comment la citation est pratiquée par L. Miranda, dans *Nora 1959*, à plusieurs niveaux, selon le principe des poupées russes : l'intrigue d'*Une maison de poupée*, bien sûr, constitue le point de départ du projet, et l'on retrouve dans cette nouvelle version espagnole à la fois la trame et les personnages d'Henrik Ibsen. Certaines scènes de la pièce de L. Miranda sont directement tirées de la pièce d'Ibsen : de nombreuses répliques sont les mêmes (la citation est traduction, plus ou moins littérale), tandis que certaines scènes sont entièrement réécrites, rajoutées au synopsis initial, et sont alors portées par le double idéal de théâtre documentaire et participatif. La citation est omniprésente dans *Nora, 1959*, bien au-delà du texte d'Ibsen. Lorsqu'elle mentionne trois textes de référence dans l'histoire du féminisme et l'écriture espagnole au féminin, dans les deux pages d'exergues de la version écrite de la pièce (*Lady Oracle* de Margaret Atwood, *La plaza del Diamante* de Mercé Rodoreda, et, surtout, l'essai *Desde la ventana*, de Carmen Martín Gaité), L. Miranda donne des pistes au lecteur, que le spectateur pourra trouver dans la mise en scène : le parti pris féministe est posé, dès le départ, et la conscience de genre est au cœur de son travail de réécriture scénique, dans le sillage de Simone de Beauvoir et de Betty Friedan qui, en 1949 et 1963, dans leurs essais respectifs *Le Deuxième Sexe* et *La Femme mystifiée*, se sont penchés sur le cas Nora Helmer et ont proposé une lecture militante d'*Une maison de poupée*. Et l'ombre d'autres figures tutélaires, pourtant non mentionnées, comme celle de la Virginia Woolf d'*Une chambre à soi*¹³, plane bel et bien sur la pièce de L. Miranda qui pose la question politique de la place des femmes dans la société contemporaine¹⁴. Au niveau sonore, la reconstitution de différentes émissions de radio de la fin des années 1950 structure l'écriture du schéma narratif sur deux niveaux, selon le même principe des poupées russes : l'intrigue du feuilleton radiophonique policier « En busca del culpable » va ainsi se mêler à l'intrigue ibsénienne, les personnages newyorkais de la señora Norine et du Doctor Raymond devenant les doubles fictionnels de Nora et du Doctor Rank. En outre, les scènes 9 et 20 proposent une mise en scène radiophonique des témoignages recueillis au préalable par l'équipe des Cross Border, technique qui s'inscrit dans le courant anglo-saxon du Théâtre *Verbatim*¹⁵ : la pièce devient alors documentaire sonore et diffuse des témoignages de femmes de Madrid et Valladolid sur

¹³ D. Ortega Criado, dans son prologue « Medea tras las ventanas », mentionne cette filiation *féministe* : « La realidad está tras la ventana, y ese descubrimiento que hace Lucía Miranda, uniendo la ventana de Martín Gaité, la habitación de Virginia Woolf y la maleta de su yaya Carmen, nos permite entender a tantas y tantas mujeres. Son las Medea que, vigilando tras la ventana el juego de sus hijos en el parque de abajo mientras zurcen los pantalones a sus hombres, desean acabar con todo para dar inicio a todo », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ L'engagement féministe de L. Miranda est au cœur de son travail de dramaturge, metteuse en scène et « arte-educadora » : en 2013, elle reçoit le Prix ONU Woman contre la violence de genre, « El violento no es valiente », en Amérique latine, pour *Las Burladas por Don Juan* (Teatro Sánchez Aguilar, Guayaquil, 2013). En 2015, L. Miranda signe une nouvelle pièce au titre très explicite sur la question de l'égalité entre les sexes : *Las chicas no fuman igual* (Teatro del Canal).

¹⁵ Sur le théâtre *Verbatim*, voir Clare Finburgh, « "Vérité" ou "mensonge" ? Le Théâtre politique post-11 septembre en Grande-Bretagne », *Agón* [En ligne], Dossiers, (2011) HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, Mémoire de l'événement : le cas du 11 septembre au théâtre, mis à jour le : 08/09/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808>

leur expérience de l'époque franquiste. Mentionnons une autre pratique théâtrale de la citation : la dramaturge et le scénographe n'hésitent pas à opérer une véritable transposition théâtrale de scènes de films mythiques, comme la scène culte du « El bayón de Anna », interprétée par Silvana Mangano dans le film d'Alberto Lattuada, *Anna* (1951). D'ailleurs, dès l'entrée sur scène des comédiens, *Nora, 1959* prend des airs de comédie musicale, grâce à une autre forme encore de citation : la diffusion ou la reprise en direct des standards et tubes internationaux, de « Only you » de The Platters à « Cachito » de Nat King Cole. Sur le plan visuel, c'est l'univers réaliste des *femmes à la fenêtre* peintes par l'Américain Edward Hopper, des années 30 aux années 50, qui est convoqué par le scénographe Javier Burgos. L'objet de notre étude est de donner quelques pistes sur le fonctionnement de la *citation* dans *Nora, 1959*, qui repose sur l'*intermédialité* et transporte le spectateur de l'univers théâtral ibsénien à l'univers radiophonique espagnol des années 50, tout au long d'une œuvre pensée comme un spectacle de théâtre *total*. Nous tenterons de faire la lumière sur la dimension *inter-icône-textuelle* qui structure la pièce, qu'il s'agisse de l'écriture du texte et du paratexte, de la mise en scène ou de la scénographie : la traduction-adaptation du texte de départ, bien sûr ; mais aussi, la réécriture dramaturgique et scénique des textes littéraires de référence ; la mise en scène des documents historiques et des témoignages, les reconstitutions radiophoniques ; sans oublier les interprétations musicales et les reprises cinématographiques ou picturales : une grande variété de citations, qui donnent à cette version d'*Une maison de poupée* une dimension polyphonique.

DE L'HÉRITAGE DE LA NORA NORVÉGIENNE D'HENRIK IBSEN À LA CRÉATION DE LA NORA ESPAGNOLE DE LUCÍA MIRANDA, UNA MUJER VENTANERA : CITATION-TRADUCTION ET ADAPTATION

Nora, 1959 propose un aller-retour permanent entre le texte d'Ibsen et la recréation originale de l'espace radiophonique et musical de l'Espagne des années 50, au fil des 20 scènes qui font éclater le cadre très classique des trois actes ibséniens¹⁶. La pièce de L. Miranda met en scène les personnages principaux imaginés dans la Norvège de la fin du XIX^e siècle, tout en les adaptant quelque peu : le couple de Nora et Torvald Helmer, aux côtés de leur enfant (les trois jeunes enfants du texte de 1879 apparaissent ici sous les traits de l'enfant unique, de sexe masculin et portant le prénom du père, « Torvald hijo »¹⁷), le docteur Rank (l'ami fidèle du couple, épris de Nora : le « complice » qui permet la construction du triangle amoureux), Krogstad (le maître chanteur de Nora), et Cristina Linde (Madame Linde, ou Kristine, l'amie d'enfance de Nora, et l'ancienne fiancée de Krogstad, personnage à l'origine de plusieurs tournants et rebondissements) ; quant aux personnages secondaires du drame réaliste d'Ibsen – Anne-Marie

¹⁶ Dans l'édition de *Nora, 1959* sur laquelle nous travaillons ici, une erreur s'est glissée dans la numérotation des scènes (passage de 19 à 21). La dramaturge nous a confirmé qu'il fallait bien compter 20 scènes en tout.

¹⁷ La dramaturge précise dans les didascalies que Torvald et Torvald hijo devront être interprétés par le même comédien.

(bonne d'enfants chez les Helmer), la bonne, un commissionnaire –, ils disparaissent tout simplement, dans cette nouvelle version d'*Une maison de poupée*, et sont remplacés par de nouveaux personnages qui vont permettre la transposition de l'intrigue initiale au contexte de l'Espagne des années 50, dans lequel les femmes étaient de fidèles auditrices de Radio Madrid ou Radio España Barcelona : Hombre del piano, Gente en la fiesta, Elena Francis, Detective Smith, Señora Woods, Coro radiofónico, Coro varonil, Doctor Raymond et Norine¹⁸.

Comme dans *Une maison de poupée*, la Nora de *Nora, 1959* a commis un faux en écriture et a contracté un emprunt, au début de son mariage, par amour, puisqu'il s'agissait alors de sauver la vie de son mari, Torvald, un bourgeois respectable et qui était alors gravement malade¹⁹. Au moment où la pièce commence, la Nora de L. Miranda (comme la Nora d'H. Ibsen) attend déjà, à sa fenêtre, que le « miracle » se produise, malgré les menaces de Krogstad, l'ami d'études de son mari, lui-même corrompu et prêt à révéler que Nora a falsifié la signature de son père et lui a emprunté de l'argent ; lorsqu'elle découvre que le « miracle suprême » (qui devient « el más grande de los prodigios », dans l'adaptation espagnole) n'a pas lieu, l'héroïne abandonnera le domicile conjugal, à la fin de la pièce. La technique ibsénienne de la « rétrospective analytique » est conservée dans la pièce de L. Miranda : dès les premières scènes de *Nora, 1959*, sont annoncés des signes qui permettront au spectateur de décrypter le drame qui se jouera dans les scènes 18 à 20. Sous la plume d'Ibsen, Nora Helmer est la « petite Nora » de Torvald Helmer, son « petit moineau », son « bec fin » ou son « bien aimé petit oiseau chanteur », sa « petite folle » et sa « douce petite chose », sa « petite alouette » et son « écureuil »²⁰ ; chez L. Miranda, la « petite Nora » devient « Norita », dès la scène d'ouverture, puis sa « pequeña cabezota ». Dans les deux textes, l'emploi du diminutif symbolise le poids de l'autorité masculine au sein du couple, et l'infantilisation de la femme. L'amour absolu (au-dessus des conventions morales et de l'hypocrisie sociale²¹), le rapport de domination, dans sa complexité (Torvald-Nora, Nora-Cristina, Nora-Krogstad, et vice-versa), le poids du déterminisme (les tares morales, les maladies héréditaires), l'attente, la révélation, le pardon et la seconde chance, la revendication de la liberté individuelle et la question des droits des femmes (leur accès à l'éducation, à l'argent, à l'indépendance),

¹⁸ Pour le paratexte liminaire (avec le lieu de la première, l'attribution des rôles, la présentation de l'équipe artistique et de production), voir L. Miranda, *Nora, 1959*, op. cit., p. 22, ainsi que la page 26 (pour la « Liste des personnages »).

¹⁹ L'intrigue d'*Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen s'inspire d'un fait divers, 'l'affaire Laura Kieler', dans laquelle une romancière norvégienne et amie du dramaturge (Laura Kieler) s'est trouvée impliquée, et qui rappelle, par de nombreux aspects (hormis le dénouement), le drame de Nora Helmer.

²⁰ Nous reprenons ici la traduction du texte norvégien proposée par Régis Boyer dans l'édition mentionnée plus haut.

²¹ Sur ce point, je renvoie à l'analyse de Régis Boyer, « Morale et modernisme », dans sa présentation de la pièce d'Ibsen, *Une maison de poupée*, op. cit., p. 13-14 : « Or, ce que voulait le futur auteur d'*Un ennemi de la société*, c'était rompre carrément en visière avec la *skinnmoral*, un terme bien difficile à rendre en français, disons la morale des apparences (*skinn* renvoie à « peau »), tout un ensemble d'attitudes superficielles et ostentatoires que représentera exactement le personnage de Helmer, dans *Une maison de poupée* précisément ».

sont autant de thèmes empruntés à Ibsen, dans *Nora, 1959*, et actualisés à l'Espagne franquiste de 1959.

Le décor de *Nora, 1959*, reprend les principaux éléments du décor d'*Une maison de poupée*, où la fenêtre apparaît déjà comme un élément-clé donné par un Ibsen dramaturge et metteur en scène : on y retrouve le fauteuil (accompagné d'un meuble symbolique, le « costurero »), la table basse (sur laquelle est posée la radio), le piano droit et la fenêtre²². Et c'est précisément autour de la fenêtre que va se construire l'héroïne de la pièce comme *mujer ventanera*, un type féminin très présent dans l'histoire de la littérature espagnole, défini par Carmen Martín Gaité dans son essai, *Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura, 1987)*, et dont une citation est placée en exergue de la pièce par L. Miranda :

En toda la literatura clásica española aparece con frecuencia un adjetivo que hoy está casi en total desuso, y que llama la atención por no venir nunca usado más que en género femenino: me refero al de ventanera.²³

La fenêtre, qui symbolise le désir d'évasion de la femme enfermée dans son univers domestique et qui structure la pièce de L. Miranda, renvoie à l'univers littéraire de C. Martín Gaité : son essai donc, *Desde la ventana*, mais également son texte hybride, *El cuarto de atrás* (Prix National de Littérature narrative 1977), ou bien encore son roman *Entre visillos* (Prix Nadal 1957), proposent une réflexion sur l'espace de la fenêtre²⁴. Dans la pièce *Nora, 1959*, le motif de la fenêtre apparaît sur la couverture de l'édition du texte du C.D.N., chaque lettre du prénom de l'héroïne étant une fenêtre de la *maison de poupée*, sur l'illustration signée Isidro Ferrer. Et les références à cet espace féminin, empruntées à C. Martín Gaité, ponctuent le texte de la pièce, comme des petits cailloux semés par L. Miranda à l'attention du lecteur, sur le chemin des influences littéraires et artistiques : on les retrouve dans le prologue de Domingo Ortega Criado (intitulé « Medeas tras las ventanas »), la note d'intention de la dramaturge (« Nota de la autora »), les exergues, et, surtout, la scène 2, intitulée « 2. Nora, ventanera » : le titre du

²² Le paratexte intermédiaire de *Nora, 1959* donne des indications sur les éléments du décor : « *En el espacio hay un sofá, una lámpara, y una mesa con una radio de los años 50. / Al otro lado, un piano. El espacio alberga dos mundos : el salón de la casa de Nora, pero también un estudio de radio. / Hay una ventana, o varias. / Nora es una mujer ventanera* » (*Ibid.*, p. 27). Chez Ibsen, les didascalies sont extrêmement détaillées : « *Acte 1- Une maison confortable et de bon goût, mais sans grand luxe. Une porte à droite au fond ouvre sur le vestibule ; une autre porte à gauche au fond mène au cabinet de travail de Helmer. Entre ces deux portes, un piano droit. Au milieu du mur, à gauche, une porte, et, plus loin en avant, une fenêtre. Près de celle-ci, une table ronde avec un fauteuil et un petit sofa [...]* », H. Ibsen, *Une maison de poupée, op. cit.*, p. 45.

²³ L'essai de Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, est cité à deux reprises par L. Miranda, dans les pages d'exergues qui précèdent le texte de *Nora, 1959, op. cit.*, p. 24 et p. 25. La référence à C. Martín Gaité (auteur également de l'essai *Usos amorosos de la Postguerra española, 1981*) est l'une des clefs d'interprétation de cette adaptation d'*Une maison de poupée*.

²⁴ « Un espacio importante de ese mundo femenino es el mirador, el lugar desde el que las mujeres de la familia o las visitas pueden observar el mundo sin abandonar el ámbito doméstico », analyse Marina Mayoral, dans son introduction à C. Martín Gaité, *Entre visillos*, Barcelona, Austral-Destino, 2012, p. 23-24.

roman « Entre visillos » se retrouve presque littéralement dans la didascalie, « a través de los visillos »²⁵. Sur le plan scénographique, les lettres géantes et lumineuses, qui composent le prénom de l'héroïne, N.O.R.A., permettent à Javier Burgos et Nacho Bilbao de créer un espace sonore (radiophonique, musical, cinématographique) et visuel (chorégraphique, pictural), fidèle en tout point à la mythologie des années 50 : ces lettres-objets du décor, qui rappellent les enseignes lumineuses des cinémas et théâtres des grandes avenues américaines de l'époque, se transforment, à la façon d'une anagramme scénique, en signal « ON AIR », et figurent le lancement de l'enregistrement du spectacle musical. La lettre lumineuse « O » sera aussi l'élément matériel du décor par lequel la comédienne Belén de Santiago, qui interprète l'héroïne Nora, quittera la scène, avant que les lumières ne s'éteignent, à la fin du spectacle.

Pour ce qui est de la structure de la pièce et du découpage scénique de l'action, l'adaptation de L. Miranda repose sur une alternance entre les scènes tirées d'*Une maison de poupée* et les scènes de création radiophonique, empruntant au drame ibsénien l'annonce de signes prémonitoires et au feuilleton-radio les techniques de l'épisode (pour les suspens et l'attente), passant d'un genre à l'autre (drame, mélodrame, série policière, documentaire), usant du jeu de mots et du détournement (un proverbe décliné en deux moments, un titre de chanson ou d'émission-radio, etc.), le tout dans un désir manifeste de chambouler les codes et, en même temps, d'explicitier la trame de la pièce. Le rythme rapide de la série feuilletonnesque entraîne l'éclatement de l'unité de temps et de lieu du drame ibsénien²⁶. Le premier niveau de l'intrigue reprend les temps forts de l'action ibsénienne, et le spectateur de *Nora, 1959* ne manquera pas de retrouver le « drame des sexes »²⁷ qui se joue entre Nora et Torvald dans *Une maison de poupée* : parmi les scènes les plus fidèles de *Nora, 1959* au texte d'Ibsen, on soulignera la scène des retrouvailles entre Nora Helmer et Cristina Linde, où se construit le modèle de la *femme-poupée*, la scène de chantage qu'exerce Krogstad sur Nora, les scènes de marivaudage ambigu entre le Docteur Rank et Nora et, enfin, les deux scènes de l'explication, puis de la révélation, entre Nora et Torvald, juste avant le départ de l'héroïne. La lecture comparée des deux *scènes des lettres* (« 18. La carta de la destrucción » et

²⁵ « Tengo una debilidad suena en directo, la toca el HOMBRE DEL PIANO./ Todos los actores están mirando por las ventanas. Como nuestras abuelas que se pasaban el día escuchando la radio y viendo la vida pasar a través de los visillos. Poco a poco van desapareciendo, quedando sólo NORA en la ventana », L. Miranda, *Nora, 1959*, op. cit., p. 34.

²⁶ Le découpage scénique de *Nora, 1959* est organisé ainsi : 1. « Entrada de público » (p. 27)/ 2. « Nora, ventanera » (p. 34)/ 3. « Tragaderas y el pequeño Torvald » (p. 35)/ 4. « En busca del culpable » (p. 38)/ 5. « Mariquillas bonitas » (p. 49)/ 6. « Chantaje y confesión » (60)/ 7. « La emigrante » (p. 67)/ 8. « No echas a Krogstad » (p. 68)/ 9. « Carta a Elena Francis » (p. 72)/ 10. « ¿Quién es el culpable ? » (p. 78)/ 11. « Seré el dueño de tu reputación » (p. 88)/ 12. « Secretitos al oído... » (90)/ 13. « Adiós pequeño Tragaderas » (p. 95)/ 14. « Segunda oportunidad » (p. 98)/ 15. El bayón y ¿qué quiere Norita ? » (p. 102)/ 16. « ... son de niñas sin sentido » (p. 103)/ 17. « Tatuaje » (p. 110)/ 18. « La carta de la destrucción » (p. 114)/ 19. « La carta de la redención » (p. 117)/ 20. « La verdadera carta a Elena Francis o la carta que nunca te escribí » (p. 126).

²⁷ L'expression est empruntée à Sylviane Agacinski, et renvoie au titre de son essai, *Drame des sexes : Ibsen, Strinberg, Bergman*, Paris, Seuil, 2008.

« 19. La carta de la redención », permet de souligner la grande fidélité de L. Miranda vis-à-vis de la pièce de départ : dramaturge-*passeuse*, elle est avant tout la *traductrice* d'Ibsen. Certes, le texte est condensé (plusieurs répliques sont laissées de côté), mais par moments la citation est littérale (*verbatim*) ; çà et là, on relève l'introduction de plusieurs écarts : l'évocation symbolique des « pirouettes » de Nora, chez Ibsen, pour décrire la vie conjugale bourgeoise, devient ici une référence explicite à la « prostitution » de la femme mariée²⁸. L'originalité de la création repose sur la juxtaposition de ce niveau de récit, très ibsénien, à d'autres récits, qui transportent le spectateur dans l'univers du documentaire historique et de l'intrigue radiophonique : le dénouement (la fin ouverte, comme dans l'original), est ainsi suivi d'une toute dernière scène, de témoignage. Et sur scène, le décor, les objets et les costumes, les lumières et la création d'un espace sonore multiple, suggèrent cette structure dramaturgique de *mise en abyme* et de récits entremêlés, et rappellent au spectateur de *Nora, 1959* qu'il assiste à une « nouvelle version », fidèle et transgressive, de *Casa de muñecas*²⁹.

LE THÉÂTRE DOCUMENTAIRE ET LE THÉÂTRE VERBATIM : LA RÉÉCRITURE THÉÂTRALE DU FEUILLETON RADIOPHONIQUE ET LE MONTAGE DE LA PAROLE AUTHENTIQUE DES TÉMOINS

La compagnie The Cross Border Project s'inscrit dans le courant du théâtre documentaire et en adopte les codes : la création de l'espace sonore de *Nora, 1959*, ainsi que le montage de la parole des témoins, reposent sur une recherche minutieuse d'archives radiophoniques et sur une série d'entrevues, un double travail de laboratoire et de terrain assuré par L. Miranda, N. Bilbao et Sara Ruiz, entre autres, et dont les étapes sont rapportées dans le texte « Laboratorio de creación LAZONAKUBIK »³⁰. Quatre scènes de la pièce proposent une adaptation théâtrale d'émissions de la radio espagnole de la

²⁸ H. Ibsen, *Une maison de poupées*, Acte 3 (*op. cit.*, p. 213-214) : « HELMER. Tu as de curieuses expressions pour parler de notre mariage !/ NORA. Je veux dire que je suis passée des mains de papa dans les tiennes. [...] J'ai vécu des pirouettes que je faisais pour toi. [...] / HELMER. Tu n'as pas été heureuse !/ NORA. Non, j'ai été joyeuse, voilà tout. Et tu as toujours été si gentil avec moi. Notre foyer n'a jamais été rien d'autre qu'une cour de récréation. Ici, j'ai été ton épouse-poupée, tout comme, à la maison, j'étais l'enfant-poupée de papa. Et mes enfants, à leur tour, ont été mes poupées. [...] Voilà ce qu'a été notre mariage, Torvald.» A ce passage correspond la scène « 19. La carta de la redención » (L. Miranda, *Nora, 1959, op. cit.*, p. 118-119) : « TORVALD: ¿Qué manera es esa de describir nuestro matrimonio?/ NORA: Quiero decir que pasó de las manos de mi padre a las tuyas. Ahora que lo pienso, puedo ver que he vivido como una prostituta. [...] / TORVALD: Nora, eso es irracional. No te reconozco. ¿Es que no has sido feliz aquí?/ NORA: No, nunca. Pensé que sí, pero nunca lo fui de verdad./ TORVALD: ¿Qué dices?/ NORA: No, sólo lo pasaba bien. Tú siempre has sido muy bueno conmigo. Pero esa casa ha sido un cuarto de juego gigante. Era divertido cuando llegabas a casa de trabajar y jugabas conmigo. Eso es lo que ha sido nuestro matrimonio, Torvald ».

²⁹ « La fidélité hante le champ dramaturgique comme un fantôme dont il faudrait taire le nom, spectre toujours susceptible d'être dénoncé comme projection, invention fantasque ou irrésolue – épouvantail de la déférence, de l'obéissance et de son corolaire, la trahison », M. Boudier, A. Carré, S. Diaz, et B. Métails-Chastanier, « Fidélité », dans *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 51.

³⁰ « Durante cinco meses el equipo de *Nora, 1959* ha participado de una serie de actividades como la proyección de la película *Historias de la Radio* de José Luis Saéñz de Heredia, charlas de profesionales [...], un laboratorio en la Cadena SER en directo con los oyentes y dos talleres de Creación Sonora en colaboración con el Laboratorio Rivas Cherif del Centro Dramático Nacional abierto a profesionales », L. Miranda, *Nora, 1959, op. cit.*, p. 17.

fin des années 1950 : les scènes 4 et 10, intitulées « En busca del culpable » et « ¿Quién es el culpable? », puis les scènes 9 et 20, « Carta a Elena Francis » et « La verdadera carta a Elena Francis o la carta que nunca te escribí ». Ici, pas de diffusion d'archives radiophoniques, comme pour la scène musicale d'exposition : ce sont les comédiens qui se démultiplient et se transforment en « chœur radiophonique ». Ils interprètent les interférences, les virgules musicales de l'émission de Raúl Matas, « Discomanía » (« Disco, discomanía./ Qué fantástica sensación./ escuchar día a día./ Esta gran audición para vosotros »), plusieurs chansons (« El emigrante » de Juanito Valderrama ou des extraits de « La violetera » par Sara Montiel), des bulletins météo et d'information sur le trafic routier (« Se hace preciso el uso de cadenas en Villatoro, Orduña, Pajares, Pozal »), et de célèbres jeux-concours (« Avecrem llama a su puerta »)³¹. Ces interprétations de voix radiophoniques traduisent la recherche de *l'authenticité* et préparent la mise en scène de deux émissions à succès : un feuilleton à la mode « Ama Rosa », diffusé sur Radio Madrid (Cadena SER), en 1959, et « En busca del culpable », une émission diffusée sur Radio España Barcelona, entre 1940 et 1950³². Les didascalies textuelles, sur scène, donnent de précieuses indications au spectateur (« HOMBRE: En busca del culpable./ Piano./ MUJER. La emisión policíaca más antigua de España. Escuchen atentamente amigos »)³³, tandis que deux notes de bas de page orientent le lecteur sur ces deux programmes que tout oppose : on y apprend que le premier feuilleton, autorisé par Torvald, était destiné à un public féminin (récit, à l'eau de rose, d'une mère de famille, gravement malade et qui doit abandonner son fils – un nouveau clin d'œil à la technique de la *retrospective analytique*), alors que la deuxième émission, à la façon d'une enquête de détective (interdite à Nora), proposait aux auditeurs fidèles de participer à un concours, pour deviner qui avait fait le coup. . .

Comme le fait H. Ibsen dans le premier acte d'*Une maison de poupée*, en mêlant le réalisme au mélodrame et au vaudeville, L. Miranda passe d'un genre théâtral à l'autre dans *Nora, 1959* : elle détourne une émission radiophonique d'enquête de détective pour juxtaposer, à son tour, le théâtre musical, le drame et le théâtre documentaire, le mélodrame et le genre policier. Le dispositif scénique figure parfaitement la mise en abyme des récits : la position des comédiens sur scène, devant un micro (rappel omniprésent du média – la radio – autour duquel se construit la mise en scène de la pièce), et les jeux de lumière, font basculer l'intrigue d'un niveau à l'autre, de la pièce *Une maison de poupée* vers le feuilleton « En busca del culpable ». Les comédiens qui interprètent le couple Nora-Doctor Rank deviennent, en un déplacement de projecteur, la señora Norine Hepburn-el Doctor Raymond; el Hombre del piano est la Señora Woods, Krogstad joue le rôle-clef du Detective Smith, tandis que Cristina Linde et Torvald

³¹ *Ibid.*, p. 40-41.

³² Voir les deux notes de bas de page (n°13 et n°14), portant sur les émissions radiophoniques « Ama Rosa » et « En busca del culpable », et rédigées par la dramaturge à l'attention du lecteur, *ibid.*, p. 42.

³³ *Ibid.*, p. 42.

prêtent leur voix à des personnages (anonymes) d'animateurs-radio de l'époque : Voix de femme-Voix de homme. Les deux scènes de fiction radiophonique oscillent entre hyperréalisme et distanciation : la reconstitution, parfaitement documentée, joue sur l'*authenticité*, mais aussi, sur le décalage et le grotesque, n'hésitant pas à dévoiler ses propres *ficelles*³⁴. Les codes et les ingrédients du feuilleton policier sont repris avec humour, et font écho à l'intrigue d'*Une maison de poupée*, qui se retrouve transposée dans un contexte américain et dans une nouvelle version à suspense, un *remake* très hitchcockien :

DETECTIVE SMITH: La señora Norine de 33 años de edad, madre de familia, fue encontrada muerta de un balazo del calibre 32 en el salón de su casa en Poughkeepsie, en los suburbios de Nueva York. / Cuando llegué al lugar de los hechos, el cuerpo de la señora Norine estaba tumbado en el suelo [...] El valioso testimonio de una testigo, la señora Woods, y mi perspicacia para analizar la situación, me permitieron esclarecer los hechos. / ¿Suicidio o crimen pasional? El Detective Smith, se encargará de resolverlo. [...]

SEÑORA WOODS: El doctor Raymond es soltero, nunca se casó, es muy amigo del señor Hepburn y tiene mucho dinero. Mucho. A todos nos parecía que pasaba demasiado tiempo en esa casa... ya me entiende usted.³⁵

Les récits s'emboîtent, comme des poupées gigognes ; les coïncidences s'enchaînent, et chaque personnage du triangle amoureux a son double américain ; les intrigues se superposent : la déclaration d'amour que le Doctor Raymond fait à Norine Hepburn a pour écho celle que le Doctor Rank fait à Nora Helmer, grâce à la reprise théâtrale d'une émission-radio à succès, qui aura tenu en haleine, dix années durant, les auditeurs espagnols.

Nora, 1959 se construit comme un véritable hommage à la radio, le média populaire par excellence dans l'Espagne de 1959 (même s'il est concurrencé, depuis la création de T.V.E., en 1956, par la télévision), qui accompagne les rêveries des jeunes filles de l'après-guerre franquiste, comme l'écrit C. Martín Gaité³⁶. Les deux autres scènes radiophoniques de la pièce, la scène 9 « Carta a Elena Francis » et la scène 20 « La verdadera carta a Elena Francis o la carta que nunca te escribí », proposent justement une mise en scène de cette *attente* féminine (Nora à sa fenêtre), et de la *confidence* radiophonique (diffusion d'un enregistrement)³⁷. Alors que culmine la tension dramatique, ces deux scènes apparaissent comme des intermèdes documentaires (« Documental sonoro de las mujeres » et « Documental sonoro con voces de las mujeres », précisent les didas-

³⁴ Cf. « L'illusion d'une illusion théâtrale », définie par Anne Ubersfeld, dans *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil-Points/ Essai, p. 55-56.

³⁵ L. Miranda, *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 43 et 47.

³⁶ C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Madrid, Siruela/ Libros del tiempo, 2016, p. 133 : « Esperábamos dentro de las casas, al calor de las casas, en nuestros cuartos de atrás [...] escuchando la radio, decorando nuestros sueños con el material que nos suministraban aquellas canciones, al arrullo de sus palabras de esperanza ».

³⁷ L. Miranda, *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 72-77 et p. 126-130.

calies), dans lesquels prime la *citation* de la parole des témoins du Franquisme. L. Miranda joue ici sur l'ambiguïté illusion théâtrale/vérité historique, à travers la reconstitution théâtrale d'une émission qui a réellement existé sur les ondes espagnoles, le fameux « Consultorio de Elena Francis » : elle fait intervenir la figure radiophonique d'Elena Francis (qui a existé elle aussi, même si le personnage est quelque peu énigmatique³⁸), dans deux séquences de « courrier des auditrices » qui diffusent, dans l'obscurité, à la façon d'une *voix off* qui sortirait du poste de radio, des fragments de récits des femmes de Madrid et Valladolid interviewées par la dramaturge. La parole *vraie* des témoins est intégrée à une interprétation libre du « consultorio » par la comédienne Laura Santos, qui représente ici la voix officielle de la « nouvelle Espagne » :

ELENA FRANCIS: Hola amigas, amigas todas, oyentes, seguidoras de este consultorio tan querido. Un cariñoso saludo para todas. [...]

ELENA FRANCIS: Hijas mías, con mucho gusto paso a contestar a sus comentarios. [...] Yo creo que no deben oponerse a las decisiones de sus esposos y hermanos, ellos conocen en detalle los asuntos de la vida que no son de nuestro entendimiento. Por otra parte, respecto a las relaciones humanas que sugieren, los temas no son graves, y el tiempo como siempre, pondrá las cosas en su sitio./ Resumiendo queridas, yo espero que todo se resuelva favorablemente./ Quedo a su entera disposición.³⁹

Contrairement à la tendance actuelle du théâtre documentaire espagnol – qui a souvent recours à l'écran, sur scène, et à la projection d'images⁴⁰ –, la dramaturge se concentre sur l'espace radiophonique et n'utilise ici aucune image d'archives, choisissant plutôt de diffuser un « documentaire sonore », comme transmission de la mémoire vivante : la parole nue des témoins, retransmise par des haut-parleurs, permet au spectateur de se concentrer sur la spontanéité des *égo-histoires* enregistrées au préalable. Dans ces deux scènes de *montage/collage*, plusieurs femmes prennent la parole et racontent leurs années 1950. Elles évoquent, dans un premier temps, « l'amertume » d'une jeunesse sacrifiée aux idéaux de la « *mujer nueva* » : une éducation sexiste (et l'absence d'éducation sexuelle), le temps des fiançailles et du mariage (et, parfois, de la violence domestique), les interdits (en matière de loisir, de travail, d'argent), l'absence de liberté et l'indépendance impossible⁴¹. Le

³⁸ Sur le personnage d'Elena Francis, nous renvoyons à l'analyse proposée par Aurora Morcillo Gómez, dans son essai *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015, p. 329 : « De especial interés resulta el programa radiofónico de Elena Francis, cuyas emisiones, iniciadas en 1947, iban a prolongarse hasta el año 1984. Resulta irónico que la supuesta asesora de las oyentes, Elena Francis, correspondiera en realidad a un seudónimo bajo el que se ocultaba en realidad un hombre : Juan Soto Viñedo ».

³⁹ L. Miranda, *Nora, 1959*, *op. cit.*, p. 72 et p. 77.

⁴⁰ Nous pensons, entre autres, à la pièce *Ligeros de equipaje*, de Jesús Arbués (Compagnie Viridiana, 2014), dans laquelle le récit de *la retirada*, qui démarre sur une photographie retrouvée dans la presse, repose sur la diffusion d'images d'archives.

⁴¹ « Pues yo te voy a decir/ y siento decirlo/ cuando me quedé viuda/ cuando me quedé viuda/ porque es cuando tuve libertad para hacer lo que yo/ tenía ganas de hacer/ porque estando casada/ nunca tuve libertad para nada », L.

théâtre Verbatim s'emploie à mettre en scène le document authentique, notamment par le montage de brèves séquences de témoignages, de discours ou d'interviews ; L. Miranda pratique elle aussi la citation (le *verbatim*), en diffusant la parole des personnes interviewées, et en ne coupant pas au montage les signes de l'oralité (les hésitations et les répétitions, les silences ou les rires). Dans la retranscription de la version écrite, elle conserve les marqueurs de l'oralité, comme pouvait le faire C. Martín Gaité dans ses romans, lorsqu'elle soulignait les différents accents et régionalismes de ses personnages⁴². Dans la scène finale (après le départ de Nora, « 19. La carta de la redención »), les femmes évoquent la liberté retrouvée avec le temps du veuvage et, non sans autodérision, le désir d'apprendre à conduire, de monter à bicyclette et même d'étudier (« Pues si yo fuera joven ahora/ estudiaría/ lo que no he podido estudiar »), fragments de monologues qui font écho à la réplique de Nora Helmer, dans le 3^{ème} acte d'*Une maison de poupée* : « Il faut que je veille à m'éduquer moi-même. Et cela, tu n'es pas homme à m'y aider. Il faut que je sois seule pour le faire. Et voilà pourquoi, maintenant, je vais te quitter »⁴³. A travers les bribes d'histoire intime, le spectateur entend à la fois la voix du personnage de Nora (qui écoute la radio, dans cette scène, à sa fenêtre), celle de la grand-mère de la dramaturge (« la yaya »), et de toutes ces femmes qui étaient, comme Nora, de jeunes femmes en 1959 :

Creo que no hubiera deshecho la maleta/ Porque eso es lo que más me ha gustado en mi vida/ Viajar./ Y ahora se me ha ocurrido a mí/ Que yo tengo que montar en bicicleta/ Con ochenta y siete años/ Que yo quiero una bicicleta (*risas*)./ Con que fíjate qué ilusión tengo yo. La ilusión de mi vida/ La bicicleta. [FIN].⁴⁴

La diffusion du témoignage de ces femmes anonymes permet à L. Miranda de transposer *le mythe Nora* à l'Espagne des années 50, tout en faisant passer un message politique sur l'émancipation féminine (sans dogmatisme, universel et toujours d'actualité), dans un montage qui mêle habilement l'Histoire et la Fiction, et repose sur la mise en scène d'un média au rôle déterminant, dans une Espagne « anesthésiée » par le Franquisme : la radio⁴⁵.

Miranda, *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 126. Les photos de ces femmes qui témoignent anonymement sont reproduites aux pages 128-129.

⁴² « Uhhh... / Lo que hace falta es que la gente diga la verdad/ Porque/ yo conozco a personas/ que se han sido infelices en su matrimonio/ y las oyes hablar/ y llevan aquí al marido colgao/ y dicen :/ « Ay hijo mío cuánto me acuerdo de ti »/ y le han dao con un zapato en la cabeza », *ibid.*, p. 73-76.

⁴³ H. Ibsen, *Une maison de poupée*, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁴ L. Miranda, *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 130. « La bicyclette, le rêve d'une vie... », une réplique qui n'est pas sans rappeler le premier film saoudien réalisé par une réalisatrice : *Wadjda*, de Haifa Al-Mansour, Arabie Saoudite, 2012.

⁴⁵ « En el mundo de anestesia de la post-guerra, entre aquella compota de sonos y palabras —manejadas al alimón por los letristas de boleros y las camaradas de Sección Femenina— para mecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas, irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba », C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, p. 132.

LA RÉÉCRITURE SCÉNIQUE DES MYTHOLOGIES DE L'ESPAGNE DES ANNÉES 50 : L'INTERPRÉTATION POLYPHONIQUE DES IMAGES PRODUITES PAR L'UNIVERS MUSICAL, CINÉMATOGRAPHIQUE ET PICTURAL DE L'ÉPOQUE⁴⁶

Dans *Nora, 1959*, la reprise des *bits* des années 50 passe par deux techniques : la diffusion d'un enregistrement audio ou l'interprétation par les comédiens de la compagnie The Cross Border Project, en direct et sur scène, pour une reconstitution fidèle de la culture musicale et cinématographique des *fifties*. Ainsi, dès la scène 1 de *Nora, 1959*, lors de l'arrivée du public, sont diffusés plusieurs standards : « Only you » (The Platters), « Mambo italiano » (chanson interprétée par Sophia Loren, en 1955, dans le film de Dino Risi, *Pane, amore e...*), « Piccolissima serenata » de Renato Carosone, « Ya llegó el carnaval » de Celia Cruz, « Cachito », un titre rendu célèbre en 1958 par Nat King Cole. A chaque fois, les paroles des chansons fonctionnent comme un message subliminal qui donne des pistes au spectateur pour la suite du spectacle : « Cachito, cachito, cachito mío/ Pedazo de cielo que Dios me dio/ Te miro y te miro y al fin bendigo/ Bendigo la suerte de ser tu amor », ces paroles annoncent le diminutif « Norita », tandis que la chanson « Tengo una debilidad », d'Antonio Machín, sert d'enchaînement entre cette scène d'exposition et la scène suivante (« Nora, ventanera »), en donnant des clés sur la personnalité de l'héroïne, forcément *fragile*...

D'autres scènes fonctionnent selon les canons du théâtre musical : dans la scène 5 (une scène de *flash-back*, intitulée « Mariquillas bonitas »), c'est la chanson « Mariquilla bonita » qui permet de donner de l'épaisseur aux deux personnages féminins, Nora Helmer et son amie d'enfance Cristina Linde, et de suggérer leur statut de *femme-poupée* et *femme-objet*. Le chant (interprétation du titre de José Luis), mais aussi l'expression corporelle (enchaînements de gymnastique suggérant la mise en pratique de l'aphorisme prôné par la Section Féminine de la Phalange, *Mens Sana in Corpore Sano*), la danse (les deux comédiennes sont portées, comme des mannequins, par les comédiens du Coro varonil), ainsi que les costumes et les éléments du décor stylisés (mantilles, livres, fanions, valises), symbolisent ici les grandes étapes de la vie de Nora, marquées par le poids de l'Église et le statut de femme infantilisée par les figures de la société patriarcale (le père, le mari). Pour cette scène, les dialogues écrits par Ibsen seront traduits (citation-traduction), mais, dans un premier temps, ils sont résumés dans des didascalies fonctionnelles et détaillées, qui donnent aux comédiens les indications nécessaires pour une interprétation fondée sur le langage du corps :

Aparece el coro de hombres con el HOMBRE DEL PIANO con una guitarra. / Cantan Mariquilla bonita, de José Luis. / Vamos viendo en flash-back cómo han crecido esas dos amigas juntas en el pueblo : la primera comunión, la gimnasia en la Sección Femenina, los libros prohibidos, la primera verbena, su despedida cuando NORA

⁴⁶ Ce titre renvoie aux « mythologies » définies par Roland Barthes, en 1957, dans un essai (aujourd'hui *mythique*) dans lequel il analyse ces objets *mythifiés*, fabriqués par la culture de masse, les médias et la publicité de la France des années 50. Cf. R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Points/Essais, 1957.

*se fue del pueblo... / Los hombres del coro las manipulan como si fueran muñecas Barbies, llevándolas de una secuencia a otra.*⁴⁷

L'intermédialité sous-tend la structure de cette scène 5 : bien sûr, il s'agit d'une adaptation d'une pièce de théâtre, le drame d'Ibsen. Mais elle est aussi mise en scène d'images de propagande de la Phalange Espagnole : la chorégraphie réalisée de manière mécanique par les deux comédiennes rappelle les photographies officielles où posent des danseuses et des gymnastes – incarnations de la « mujer moderna » vantée par le Franquisme –, ces images d'archives qui témoignent de la récupération politique du sport par le Caudillo⁴⁸. La scène 5 peut également être interprétée comme une réécriture scénique de l'univers de C. Martín Gaité ; les rites de passage de l'enfance à l'âge adulte des deux jeunes femmes (avec l'épisode du parapluie, un petit clin d'œil à *Singin' in the rain*) peuvent ainsi apparaître comme une mise en scène des pages de son livre *El cuarto de atrás* consacrées à sa jeunesse :

La retórica de la postguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano. Todas las arengas que monitores y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos, mezcla de hangar y de cine de pueblo, donde cumplí a regañadientes el Servicio Social, cosiendo dobladillos, haciendo gimnasia y jugando al baloncesto, se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo: a que aceptásemos con alegría y orgullo [...] nuestra condición de mujeres fuertes, complemento y espejo del varón.⁴⁹

L'univers littéraire de C. Martín Gaité (fiction, essai, écriture de la mémoire) est omniprésent dans *Nora*, 1959. Dans la scène 17, intitulée « Tatuaje », L. Miranda met en scène le désir de Torvald pour la « séduisante Nora », en s'inspirant de la scène de *l'après-Tarentelle* d'*Une maison de poupée* (première partie de l'Acte 3), tout en allant bien au-delà du drame réaliste du XIX^e siècle⁵⁰ : elle propose une figuration théâtrale de la sexualité imposée par le mari à sa femme, dans un corps à corps dansé qui représente

⁴⁷ L. Miranda, *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸ Sur cette relation entre le Franquisme et le sport, voir les deux sous-chapitres « El dócil cuerpo de la mujer moderna : 'Mens Santa in Corpore Santo' » et « La Ley de Educación Física de 1961 », qu'Aurora Morcillo Gómez propose dans son ouvrage *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, *op. cit.*, p. 273-311. A. Morcillo Gómez mentionne un article publié dans la revue *Blanco y Negro*, le 29 novembre 1958, intitulé « Los deportes más propios para la mujer » (p. 292) ; elle reproduit plusieurs documents d'archives, dont une image de propagande utilisée par la Section Féminine, une photographie de gymnastes de La Escuela Física Femenina, prise à la Ciudad Universitaria de Madrid (p. 274).

⁴⁹ C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁰ H. Ibsen, *Une maison de poupée*, *op. cit.*, p. 193 : « HELMER. Toute cette soirée, je n'ai cessé de te désirer. Quand je t'ai vu séduire et provoquer dans la tarentelle... mon sang bouillait, je n'y tenais plus... c'est pour ça que je t'ai enlevée si tôt ». L. Miranda, *Nora*, 1959, *op. cit.*, p. 110 : « TORVALD. Cuando te he visto haciendo el bayón mi sangre ha empezado a hervir. Necesitaba que se fueran y quedarme a solas contigo ».

la domination masculine et s'achève par la possession du corps féminin « asservi »⁵¹. Dans cette scène érotique et violente (où le viol conjugal est mis en scène), la dramaturge superpose les strates de citations : elle part du texte écrit par Ibsen, le traduisant, puis s'en éloigne et détourne une *mythologie* musicale des années 50, la chanson « Tatuaje », interprétée à l'époque par la mythique Concha Piquer et reprise sur scène par Rennie Piñero (Doctor Rank), se mêlant aux répliques échangées entre Torvald et Nora : « *Aparece Concha Piquer como una sombra, Torvald persigue a Nora por el espacio, para él es todo parte del juego, para Nora no. Acaban haciendo el amor, Nora sin ganas* ». Les personnages des trois récits – la femme de mauvaise vie de Concha Piquer, la Nora de la Tarentelle et la Nora du *bayón* – finissent alors par se confondre... Et là encore, le lecteur de C. Martín Gaité pourra y voir une réécriture scénique des souvenirs de la romancière dans *El cuarto de atrás*, lorsqu'elle évoque l'impact que « Tatuaje » produisait sur les auditeurs espagnols de l'après-guerre :

A la hora de la merienda hacíamos un alto en el estudio de los ungalados, del mester de clerecía o de la conquista de América, para acercarnos a la radio y escuchar, mirando la puesta de sol, los dulces boleros de Bonet de San Pedro, de Machín o de Raúl Abril. Y de repente, una ráfaga de sobresalto barría la dulzura y enturbiaba la esperanza: « E.A.J.56, Radio Salamanca; van a escuchar ustedes "Tatuaje", en la voz de Conchita Piquer ». Aquello era otra cosa, aquello era contar una historia de verdad [...].⁵²

D'autres scènes encore de *Nora, 1959* proposent des adaptations théâtrales de chansons ou de scènes mythiques de films. « Gracias por acompañarnos en este viaje por los años 50 », lance au public le personnage *métathéâtral* Hombre del piano, au début de la scène 15, dans son micro *vintage* estampillé « Radio 1959 ». Le comédien Nacho Bilbao, qui joue le rôle d'animateur de radio-crochet quand il n'interprète pas la Señora Woods, rappelle au spectateur que la version d'*Une maison de poupée* à laquelle il assiste est une pièce de théâtre participatif (« Pero como ya saben, nos hemos quedado sin presupuesto, y no hemos podido comprar las maracas. Así que si son tan amables tendremos que hacerlo nosotros »), et que ce « voyage » festif est porté par l'énergie de la comédie musicale. Cette scène 15, intitulée « El bayón y ¿Qué quiere Norita ? », est créée par L. Miranda à partir de la scène de « la Tarentelle » d'*Une maison de poupée*, danse qui est interprétée sur scène (pour la répétition, à la fin de l'Acte 2), puis hors-scène, et dont le récit est fait par Helmer à Mme Linde, au début de l'Acte 3⁵³. Dans le drame ibsénien, le costume italien rapporté de Capri (l'origine de la *faute*) permet au personnage de Nora de se cacher sous un masque (elle sait que Torvald ne va pas tarder à la démasquer), pour mieux se donner en spectacle (devant le Docteur Rank, puis ses voisins), et exprimer par une danse étrangère (italienne), endiablée (« de plus en fré-

⁵¹ Nous empruntons la formule à Michelle Perrot, et renvoyons à son chapitre, « Corps asservis », *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion/ Champs-Histoire, p. 369-375.

⁵² C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, op. cit., p. 133-134.

⁵³ H. Ibsen, *Une maison de poupée*, op. cit., p. 165 à 190.

nétique », écrit Ibsen dans les didascalies), son désir de fuite⁵⁴. L. Miranda emprunte à Ibsen la dimension latine de cet épisode de folie féminine, à un moment où la tension dramatique est à son comble ; mais elle choisit de représenter la danse de l'héroïne, et son travestissement, directement sur scène. La scène s'articule autour de deux temps forts : l'interprétation d'une scène de film et d'une chanson culte des années 50. La dramaturge s'éloigne ici de la « tarentelle » ibsénienne et propose une adaptation théâtrale du « Negro zumbón » (ou « Bayón de Anna »), une scène interprétée par l'actrice italienne Silvana Mangano, dans le film d'Alberto Lattuada, *Anna*, en 1951⁵⁵ ; le deuxième temps correspond à une interprétation dansée du mambo « Lupita Mambo » de Pérez Prado. Les deux mouvements de cette scène, exclusivement chantés et dansés (interrompus par les seules interventions du personnage Hombre del piano), sont marqués par le jeu théâtral de la fête, le *mambo* représentant le point d'orgue de l'hystérie collective, suggérée par le travestissement grotesque (les comédiens sont affublés d'un faux nez) et l'enivrement (par le chant, la danse et l'alcool) de tous les convives. Au moment où la révélation du *secret* semble inexorable, la Nora de L. Miranda se livre ici à une scène d'exorcisme, comme la Nora d'Ibsen le fait avec la tarentelle, et les trois personnages, Nora Helmer, Norita et Lupita Mambo, finissent par se confondre. « ¿Qué quiere Lupita ? ¡Baila ! », reprennent en chœur les six comédiens ; « Nora baila como si no hubiera mañana », précisent les didascalies – en écho à la réplique de Torvald Helmer, lors de la répétition de la tarentelle : « Tu dances comme s'il y allait de ta vie »⁵⁶.

La scène « El bayón » est un exemple du fonctionnement de l'adaptation théâtrale dans *Nora*, 1959 : la recette de cette nouvelle « version » d'*Une maison de poupée* repose bel et bien sur le double mouvement de fidélité et de transgression envers le modèle, un montage habile qui permet la juxtaposition de scènes de *citation-traduction*, de théâtre documentaire et théâtre Verbatim. La recreation du « Negro Zumbón » par la comédienne Belén de Santiago est fidèle à l'interprétation de l'actrice italienne Silvana Mangano dans *Anna*. Son costume – le pantalon corsaire, le dos-nu noué dans le cou, les babies et... la perruque blonde – rappelle les canons de la mode des *fifties*. La chorégraphie est minutieusement étudiée : comme le personnage d'Anna dans le film de Lattuada (une ancienne chanteuse de cabaret), la comédienne danse sous les feux des projecteurs ; elle adopte la même gestuelle et exécute les mêmes pas. L'interprétation du *bayón* reproduit jusqu'aux moindres détails des paroles du texte original, avec le déplacement de l'accent tonique sur la première syllabe du verbe « *pasar* », comme le fait Silvana Mangano. Des paroles qui résument, à nouveau, la soif de liberté de l'hé-

⁵⁴ Pour une analyse de la scène de la danse de Nora dans la pièce d'Ibsen, voir le sous-chapitre de Florence Fix, « S'exposer pour s'exprimer : la danse de Nora », *ibid.*, p. 257-259.

⁵⁵ Toutes ces références sont précisées par la dramaturge en note de bas de page (*ibid.*, p. 102). Fruit d'un travail collectif, la transposition théâtrale du « Bayón de Anna » a été suggérée par le dramaturge José Ramón Fernández.

⁵⁶ H. Ibsen, *Une maison de poupée*, *op. cit.*, p. 167.

roïne : « Tengo ganas de bailar el nuevo compás/ Que cuando todos me ven pasar/ Chica ¿dónde vas?/ Me voy pa' bailar. . . ». « El negro zumbón »... *verbatim* !

Pour monter cette scène du *bayón*, les Cross Border ont été inspirés par d'autres *mythologies* hollywoodiennes, comme les scènes de fêtes débridées, jouées par l'icône glamour Audrey Hepburn, dans *Diamants sur canapé* (*Breakfast at Tiffany's*), la comédie américaine de Blake Edwards inspirée du roman de Truman Capote et sortie sur les écrans en 1961. La Nora de L. Miranda pourra rappeler aux cinéphiles le personnage de Holly Golightly, qui est, elle aussi, une *mujer ventanera*, interprétant la chanson mélancolique « Moon river », à la fenêtre de son appartement new-yorkais. . . *Nora, 1959* est une pièce qui enchaîne les clins d'œil à l'univers cinématographique et théâtral des années 50 et 60, celui de B. Edwards donc, ou encore d'Edward Albee ou d'Alfred Hitchcock. Le personnage de Nora emprunte à l'héroïne Martha de *Qui a peur de Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962), la fameuse réplique « A la mierda todo », prononcée dans les scènes 4 et 16 : « NORA: Tengo un enorme deseo de decir : ¡a la mierda todo!/ DOCTOR: ¡a la mierda todo!/ NORA: ¡a la mierda todo!»⁵⁷. Et Nora n'est pas sans évoquer l'héroïne du film d'Alfred Hitchcock, *Le crime était presque parfait* (*Dial M for Murder*, 1954), dans lequel Margot – une riche héritière, interprétée par Grace Kelly – écoute des feuilletons radiophoniques alors que son mari échafaude un scénario pour l'assassiner : pour ce *thriller* qui se déroule à huis-clos (il s'agit d'une adaptation de pièce de théâtre), Hitchcock filme un décor très hopperien⁵⁸. Des références *inter-arts* nombreuses, entremêlées et cohérentes. . . quand on sait que la scénographie de *Nora, 1959* s'inspire à la fois de l'univers cinématographique de Hitchcock et de l'univers pictural d'Edward Hopper. Le deuxième exergue de C. Martín Gaité placé en tête de la pièce *Nora, 1959*, dans une mise en abyme référentielle, déroule précisément le fil qui conduit le lecteur d'Ibsen à L. Miranda, en passant par Hopper :

Nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos. En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración, de la misma manera que la suele haber también en los cuadros inhóspitos del hotel que pintó Edward Hopper y en las estancias embaldosadas de los cuadros flamencos. Basta con eso para que se produzca a veces el prodigio.⁵⁹

En *citant* l'essai de C. Martín Gaité, le metteur en scène J. Burgos et la dramaturge L. Miranda assument l'héritage de Hopper, le représentant de la modernité américaine

⁵⁷ *Nora, 1959, op. cit.*, p. 40 et p. 107. Le lecteur peut trouver l'origine de cet emprunt dans le prologue de D. Ortega Criado (p. 9). Une manière encore, de la part de Lucía Miranda, de *citer* ses sources, quoiqu'indirectement.

⁵⁸ Pour une étude des liens « riches et complexes » entre la filmographie d'A. Hitchcock et la peinture d'E. Hopper, je renvoie ici à l'interview de Jean-Pierre Naugrette (JPN) par Jean Foubert (JF), publiée dans *Transatlantica, Revue d'études américaines. American Studies Journal*, « Cartographie de l'Amérique. Histoires d'esclaves », 2-2012, <https://journals.openedition.org/transatlantica/6285> (page consultée le 2 septembre 2018). Cf. *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) ; ou bien *Psychose* (*Psycho*, 1960), qui s'inspire du tableau « House by the Railroad » (1925).

⁵⁹ C. Martín Gaité (*Desde la ventana*), citée par L. Miranda, *Nora, 1959, op. cit.*, p. 25.

le plus connu du grand public européen, qui renvoie à « nos mythologies américaines »⁶⁰. Ce choix esthétique fonctionne comme une évidence dans leur version d'*Une maison de poupée*. Ils ont capté dans le réalisme métaphysique de Hopper – cet hyper-naturalisme combiné au symbolisme, une alchimie précisément très ibsénienne – le sens dramatique d'une peinture qui emprunte au théâtre ses « dispositifs scéniques »⁶¹ : dans *Nora, 1959*, le spectateur retrouve les impressions, sensations et émotions, captées de scènes de la vie quotidienne et suggérées par Hopper dans ses tableaux ; il devine la perception du temps et de l'angoisse métaphysique contemporaine ; il assiste à la figuration de la solitude. Plus particulièrement, nous pouvons voir dans *la femme à la fenêtre*, qui structure la mise en scène de *Nora, 1959*, une reprise du motif-clef qui ponctue l'œuvre de Hopper, au fil des décennies : dans *Eleven A.M.* (1926), *Night windows* (1928), *House at dusk* (1935), *Compartment C, Car 293* (1938), *Cape Cod morning* (1950), *Morning sun* (1952), *Western motel* (1957), *New York office* (1962), la fenêtre, la baie vitrée ou le bow-window sont ceux d'un appartement, d'une cafétéria, d'un train, d'une maison, d'un hôtel ou d'un bureau ; à chaque fois, le spectateur découvre une mise en scène, théâtrale, d'une femme, à sa fenêtre, vue ou surprise en train de voir⁶².

La critique a rapproché la pièce de théâtre de Marguerite Duras, *La Musica* (1965) – qui met en scène la communication impossible au sein d'un couple, le soir du jugement du divorce, dans un hall d'hôtel désert de la ville d'Evreux –, du célèbre tableau de Hopper, *Automat* (1927), représentant une femme seule, à côté de la porte vitrée d'une cafétéria, déjà attablée mais encore vêtue de son manteau et le regard absorbé par sa tasse de café : la dramaturgie du silence durassienne avec, en toile fond, la France des années 1960, semble reprendre la mise en scène hopperienne de l'atmosphère déshumanisée de la vie américaine des années 20⁶³. Dans le cas de *Nora, 1959*, nous pourrions établir le même rapprochement *inter-icône-textuel*. Prenons, par exemple, *Room in New York* (1932)⁶⁴. L'œil du peintre surprend un couple par la fenêtre de leur appartement, grande ouverte sur l'extérieur : l'homme lit son journal, dans son fauteuil (d'un orange qui contraste avec la couleur verte des murs), tandis que la femme (revêtue d'une

⁶⁰ La grande rétrospective « HOPPER » qui s'est tenue à Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza, 12 juin-16 septembre 2012), puis à Paris (Grand Palais, 10 octobre 2012-28 janvier 2013), a permis au public espagnol et français de redécouvrir une œuvre qui appartient aujourd'hui à « l'imaginaire collectif » (Guillermo Solana, Jean-Paul Cluzel).

⁶¹ Cf. D. Ottinger, « Le réalisme transcendantal d'Edward Hopper », dans *HOPPER*, Publication de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012, p. 19-51. Voir également A. Cueff, « Un réalisme revisité » *Edward Hopper au Grand Palais*, Télérama Hors-Série, Paris, octobre 2012, p. 64-73.

⁶² « Voir et être vu, tels sont les termes de la transaction que Hopper conclut avec nous », analyse le critique d'art Peter Schjeldahl, dans son essai « Hopperesque » (*Edward Hopper au Grand Palais*, op. cit., p. 20-31). La démarche de Hopper est, selon P. Schjeldahl, portée par une « impulsion voyeuriste », et chacun de ses tableaux est une « fenêtre inversée ».

⁶³ Voir le texte d'A. Verlet, « Du tableau au texte. *Automat*, d'Edward Hopper », dans M. Duras, *La Musica* (Texte intégral + dossier par J.-L. Vincent + Lecture d'image par A. Verlet), Paris, Gallimard/Folio Plus-Classiques, 2013, p. 41-49. Du tableau le plus célèbre de Hopper, *Nighthawks* (*Noctambules*, 1942), représentant un couple, dans une cafétéria, la nuit, se dégage la même atmosphère de solitude que dans la pièce *La Musica*.

⁶⁴ *HOPPER*, op. cit., p. 203.

robe, également orangée) semble attendre, mélancolique, le coude gauche et un doigt de la main droite posés sur une touche du piano ; un guéridon les sépare et, en arrière-plan, la porte du salon bourgeois, refermée sur eux, figure un style de vie confortable, mais sans profondeur. À nouveau, une atmosphère d'incommunicabilité entre l'homme et la femme se dégage de cette scène de genre, un fragment de la vie quotidienne des années 30, qui produit une sensation à la fois « évidente et mystérieuse » pour le spectateur d'aujourd'hui⁶⁵. L'ombre des carreaux de la fenêtre projetée sur la scène par les éclairages (dans les scènes 2 et 7, « Nora, ventanera » et « La Emigrante », puis dans la scène 18, « La carta de la destrucción »), le contraste des couleurs (notamment, entre les couleurs rouge et verte des robes de Nora et Cristina), les éléments du décor – la porte, le fauteuil et le piano –, sont autant d'éléments de la scénographie de *Nora, 1959* qui rappellent le tableau *Room in New York*. Et dès que démarre la scène 2 de la « nouvelle version » d'*Une maison de poupée*, le spectateur de *Nora, 1959* se retrouve plongé dans une mise en scène de la vie conjugale, aux accents étrangement hopperiens.

CONCLUSION SUR NORA, 1959 : LE « DRAME RÉALISTE CONTEMPORAIN » D'IBSEN REVISITÉ

L. Miranda, N. Bilbao et J. Burgos détournent nos mythologies des années 50 pour adapter *Une maison de poupée* (une pièce du « patrimoine documentaire mondial », aujourd'hui inscrite au registre international « Mémoire du monde » de l'UNESCO⁶⁶), et transposer le « drame réaliste » d'Ibsen à la période franquiste. La dramaturge, le créateur de l'espace sonore et le scénographe poussent la pratique théâtrale de la citation à l'extrême : *Nora, 1959* est un texte palimpseste où se superposent les exergues, traductions, références et emprunts (Ibsen, bien sûr, mais aussi C. Martín Gaité) ; un spectacle politique qui met en scène des documents authentiques (reconstitutions radio-phoniques et montages d'interviews) ; une pièce à tiroirs d'où fusent, tous azimuts, les interprétations cinématographiques, musicales et picturales (de Concha Piquer et Nat King Cole, à Lattuada et Hopper). Cross Border... *verbatim* : dans *Nora, 1959*, le nomadisme artistique, à la frontière entre fiction et documentaire, va de pair avec la technique de la citation et du collage. Et la compagnie met en pratique les slogans avant-gardistes lancés avec provocation par les artistes Dada, au début du XX^e siècle, dans cette adaptation de *Casa de muñecas*, fidèle, transgressive et festive⁶⁷.

⁶⁵ Nous empruntons ces adjectifs à A. Cueff, qui définit ainsi la peinture hopperienne : « La peinture d'Edward Hopper est, en égales proportions, évidente et mystérieuse, simple et énigmatique, familière, insondable », *Relire Hopper* (Anthologie présentée par A. Cueff), Paris, Publication de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais, 2012, p. 7.

⁶⁶ Cf. <http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-4/henrik-ibsen-a-dolls-house/> (page consultée le 21 août 2018).

⁶⁷ Après avoir eu comme *premier public* les adolescents « del barrio de Usera », *Nora, 1959*, à l'affiche du C.D.N. de Madrid (automne 2015), est partie en tournée, le temps de deux saisons, jusqu'à l'automne 2017. La dernière représentation a eu lieu à Soria, en décembre 2017 (cf. <https://thecrossborderproject.com/>). Le 13 décembre 2017, à l'occasion d'une rencontre organisée à la bibliothèque Marcel Bataillon (Institut d'Etudes ibériques-Faculté de Lettres

Les deux dernières créations de L. Miranda sont portées par le même idéal de Théâtre de Transformation sociale et de Théâtre Participatif : *Fiesta, fiesta, fiesta* (2017) est une pratique *littérale* du Théâtre Verbatim, qui donne la parole aux jeunes issus de « un Instituto de Secundaria »⁶⁸ ; *Alicias buscan maravillas* (2018) est une nouvelle réécriture scénique, à partir d'*Alice au Pays des Merveilles* et *De l'autre côté du miroir*, qui invite le spectateur à une promenade sur les traces de Lewis Carroll et à une réflexion sur le handicap. Théâtre documentaire *Verbatim* et théâtre *in situ* : derrière ces deux expériences théâtrales autour des questions d'identité et de diversité, nous devinons la promesse d'écritures plurielles et novatrices de la citation.

de Sorbonne Université), la compagnie a proposé une interprétation d'extraits de la pièce : <http://crimic-sorbonne.fr/manifestations/rencontre-lucia-miranda-belen-de-santiago-javier-burgos-autour-de-piece-nora-1959/> (pages consultées le 21 août 2018)

⁶⁸ *Fiesta, fiesta, fiesta* sera jouée à Paris, dans le cadre du 27^{ème} Festival don Quijote, le 29 novembre 2018, sur la scène du Théâtre 13. Cette création poursuit, dans le cadre du théâtre, les expériences littéraires ou cinématographiques réalisées, en France, avec des écoliers, collégiens et lycéens, par François Bégaudeau, Marie Desplechin, Riad Sattouf et Abdellatif Kechiche : cf. *Lesquive*, Abdellatif Kechiche, Paris, 2003 ; *Entre les murs*, François Bégaudeau, Paris, Gallimard, Folio, 2006 ; *La Classe*, Marie Desplechin, Paris, Odile Jacob, 2013 ; Riad Sattouf, *Les cahiers d'Esther (Tome 1, Histoire de mes 10 ans)*, Paris, Allary Ed., 2016 [Tome 2, *Histoire de mes 11 ans* et Tome 3, *Histoire de mes 12 ans*, 2017].

BIBLIOGRAPHIE

- BOUDIER, Marion, CARRE, Alice, DIAZ, Sylvain, METAIS-CHASTANIER, Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- *Entrevista con Lucía Miranda*, dans *Autores de hoy*, Madrid, Centro Dramático Nacional, Cuadernos pedagógicos 83, p. 8-11.
- FLEPP, Catherine, et RODRIGUEZ, Marie-Soledad (sous la direction de), *Création au féminin. Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- HOPPER (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 12 juin-16 septembre 2012/Paris, Grand Palais, 10 octobre 2012-28 janvier 2013), Paris, Publication de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012.
- IBSEN, Henrik, *Une maison de poupée* (Traduction et présentation par Régis Boyer. Dossier de Florence Fix), Paris, Garnier-Flammarion, 2016.
- -----, *Une maison de poupées*, captation d'après la mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig [Théâtre National de la Colline, Paris, Saison 2009/2010], Paris, AGAT Films § Co-La Colline-Théâtre National, 2010.
- Ibsen, *Outrescène (La revue du Théâtre National de Strasbourg)*, num. 2, Strasbourg, mars 2003.
- *La toile blanche d'Edward Hopper* (film documentaire de Jean-Pierre Devillers, écrit par Didier Ottinger et Jean-Pierre Devillers), Paris, ARTE France-RMN-GP, 2012.
- *La peinture américaine des années 1930. The Age of Anxiety* (sous la direction de Judith A. Barter), Paris, Musée d'Orsay et de l'Orangerie/ Hazan, 2016.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- -----, *El cuarto de atrás* (Prólogo de Gustavo Martín Garzo), Madrid, Siruela/ Libros del tiempo, 2016.
- -----, *Entre visillos* (Premio Nadal 1957), Barcelona, Austral/ Destino, 2012.
- MIRANDA, Lucía, *Alicias buscan Maravillas*, in *V Laboratorio de Escritura Teatral*, Madrid, Fundación SGAE, 2017, p. 309-375.
- -----, *Fiesta, fiesta, fiesta*, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/ Dramaturgas actuales-Muestra de teatro español de autores contemporáneos, 2016.
- -----, *Nora, 1959*, Madrid, Centro Dramático Nacional/ Col. Autores en el Centro, 2015.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora, *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2015.
- *Relire Hopper* (Anthologie présentée par Alain Cueff), Paris, Publication de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais, 2012.
- VIDALES, Raquel, « El año en que estallaron las dramaturgas. El CDN estrena en una sola temporada de forma insólita siete obras de autoras vivas », *El País*, Madrid, 30-4-2016.

Le refus de la citation dans
Te haré invencible con mi derrota d'Angélica Liddell :
Pour une politique de l'évocation

CAMILLE BACK

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

103

ABSTRACT:

Although precise passages from the "Book of Job" structure in depth the text that composes *Te haré invencible mi derrota*, Angélica Liddell carefully avoids any quotation and only her first words refer to it explicitly. If Liddell refuses to quote the biblical text while emphasizing this intertextuality, it is above all to summon the voice of a third person while assuming it entirely, without causing any rupture or discontinuity. The authoritative character of the quotation is discarded in favor of another type of accuracy: the truth of the text does not lie in its literal reproduction but is rather to be sought on the side of the affects. Liddell thus works from the affective impressions that certain texts have left on her and which she seeks to activate in the spectator. It's all the same for the visual evocation of Marina Abramović's or Gina Pane's performances, of whom Liddell appropriates the scenic vocabulary without however reproducing identically any performative sequence. The rejection of quotation and the use of these "nomadic transpositions" then sketch a resolutely postmodern, deeply relational, subjectivity based on the capacity of the subject to be affected and to affect in turn.

Key words: Angélica Liddell, quotation, performance art, nomadic transpositions, affects, postmodern subjectivity

RÉSUMÉ :

Bien que des passages précis du « Livre de Job » structurent en profondeur le texte sur lequel s'appuie *Te haré invencible con mi derrota*, Angélica Liddell évite soigneusement toute citation et seuls ses premiers mots y font référence de manière explicite. Si Liddell se refuse à citer le texte biblique tout en soulignant cette intertextualité, c'est avant tout pour convoquer la voix d'un tiers en l'assumant entièrement, sans provoquer de rupture ni de discontinuité. Le caractère autoritaire de la citation se voit écarté au profit d'un autre type d'exactitude : la vérité du texte ne réside pas dans sa reproduction littérale mais est plutôt à chercher du côté des affects. Liddell travaille ainsi à partir des empreintes affectives que certains textes ont laissées sur elle et qu'elle cherche à activer chez le spectateur. Il en va de même pour l'évocation visuelle de performances d'artistes tels que Marina Abramović ou Gina Pane, dont Liddell réinvestit le vocabulaire scénique sans toutefois reproduire à l'identique une quelconque séquence performative. Le refus de la citation et le recours à ces « transpositions nomades » esquissent alors

une subjectivité résolument postmoderne, profondément relationnelle, fondée sur la capacité du sujet à être affecté et à affecter à son tour.

Mots-clefs : Angélica Liddell, citation, performance, transpositions nomades, affects, subjectivité postmoderne

RESUMEN:

Aunque pasajes específicos del “Libro de Job” estructuran en profundidad el texto sobre el que se basa *Te haré invencible con mi derrota*, Angélica Liddell evita cuidadosamente cualquier citación y sólo sus primeras palabras se refieren explícitamente a ello. Si Liddell se niega a citar el texto bíblico al tiempo que destaca esta intertextualidad es principalmente para convocar la voz de un tercero asumiéndola por completo, sin provocar la menor ruptura o discontinuidad. La naturaleza autoritaria de la cita se ve descartada a favor de otro tipo de exactitud: la verdad del texto no se encuentra en su reproducción literal, sino más bien del lado de los afectos. Liddell trabaja partiendo de las huellas emocionales que ciertos textos han dejado en ella y que intenta activar en el espectador. Lo mismo ocurre con la evocación visual de las *performances* de artistas como Marina Abramović o Gina Pane, cuyo vocabulario escénico se apropia Liddell sin reproducir al pie de la letra cualquier secuencia performativa. El rechazo de la cita y el uso de esas “transposiciones nómadas” desdibujan entonces una subjetividad decididamente postmoderna, profundamente relacional, basada en la capacidad del sujeto para ser afectado y a su vez afectar.

Palabras claves: Angélica Liddell, cita, performance, transposiciones nómadas, afectos, subjetividad postmoderna

Cœuvre radicale, *Te haré invencible con mi derrota* fit au public l'effet d'une déflagration. Au centre de la scène, cinq violoncelles sont disposés en ligne. À gauche, un premier carré lumineux éclaire sur le sol neuf petits pains ronds tandis qu'à droite, un second illumine des figurines et une main en cire. Seule en scène, Liddell déambule, cherchant en vain à entrer en contact avec Jacqueline du Pré, violoncelliste britannique morte d'une sclérose en plaque à l'âge de 42 ans (âge de la performeuse au moment de la création de la pièce) tout en se posant la question de l'(im)possible justification de la douleur humaine, avant d'opter pour le silence et d'entreprendre un rituel de mise à l'épreuve de son propre corps. La thématique centrale du « Livre de Job », semblable à celle de la pièce de Liddell, est la souffrance des innocents. Job est un homme pieux, bon et juste. Cependant, pour mettre sa foi à l'épreuve, Dieu laisse Job souffrir aux mains du Diable. Pendant ce temps, trois bons amis de Job essayent de le reconforter, cherchant à le convaincre que s'il souffre c'est par sa faute, parce que tout le mal qui frappe un individu est le produit de ses péchés. Job se fâche et défend son innocence en défiant Dieu. Un quatrième ami de Job se présente alors et loue la puissance de Dieu, la rédemption et la justice absolue de chacune de Ses actions. Enfin, Dieu lui-même apparaît, il reproche à Job de ne pas avoir accepté Sa volonté et le réprimande pour ses plaintes avant de rendre le protagoniste à son ancien bonheur. La

réponse de Dieu laisse sous-entendre que s'il n'est pas entré dans le débat c'est précisément en raison de Sa transcendance et qu'il n'y a pas d'arbitraire dans Ses actes mais un plan mystérieux qui sera révélé en temps voulu.

Bien que des passages précis du « Livre de Job » structurent en profondeur le texte sur lequel s'appuie *Te baré invencible con mi derrota* (2009), performance centrée sur la problématique de la douleur et de sa justification, Angélica Liddell évite soigneusement toute citation et seuls ses premiers mots y font référence de manière explicite : « Pourquoi ? Telle est la question de la douleur. / Pourquoi ? Telle est la question que Job pose à Dieu »¹. Pour quelles raisons Liddell choisit-elle de ne jamais citer le texte d'origine ? Pourquoi opter pour une reprise du texte biblique qui s'écarte des modalités de la citation ?

Dans *La Seconde main ou le Travail de la citation*², Antoine Compagnon définit celle-ci selon trois critères qui la distinguent d'autres pratiques intertextuelles : le prélèvement d'un fragment dans un texte-source, sa greffe telle quelle dans un autre texte, sa distinction par le biais d'une marque d'énonciation linguistique ou typographique. Le renvoi de l'élément cité doit donc être explicite et aisément reconnaissable et la reprise de cet élément, limitée et isolée dans l'espace, ponctuelle. Forme métaphorique de la citation judiciaire (la citation entendue comme comparution devant un tribunal en tant que témoin ou défendeur), la citation littéraire est donc envisagée comme une autorité : elle vient justifier et garantir un discours. Comprise ainsi, les contraintes strictes qui l'encadrent sont une exigence d'authenticité et d'exactitude. Quels sont donc les enjeux d'un tel évitement de la citation et pourquoi choisir de déroger délibérément à chacune de ces modalités ?

Car si Liddell refuse de citer le « Livre de Job », elle tient cependant à ce que l'intertextualité soit suffisamment explicite. Dans une version antérieure du texte et de la performance, notamment lors de la première, il n'est pas fait mention de Job, et la pièce débute ainsi : « Pourquoi ? / Telle est la question de la douleur. / Pourquoi ? / Pourquoi nous avoir affligés de tant de souffrance si tu ne nous as pas donné la force de la supporter ? »³. Quand, par la suite, Liddell fait donc le choix d'explicitement l'intertextualité, elle ne

¹ Notre traduction (« ¿Por qué? / Esa es la pregunta del dolor. / ¿Por qué? / Esa es la pregunta que Job le hace a Dios », A. Liddell, *Te baré invencible con mi derrota*, dans *La casa de la fuerza, Te baré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*, Segovia, La uña RoTa, 2011, p. 33). *Te baré invencible con mi derrota* a été traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot et publié dans A. Liddell, *La Maison de la force. Tétralogie du sang*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012. Cependant, toutes les traductions présentes dans cet article sont les miennes. Outre quelques variations lexicales, nos deux traductions diffèrent principalement par mon choix de respecter systématiquement la ponctuation du texte, la syntaxe et le rythme qu'elles imposent afin de rester au plus près du texte original quitte à proposer une traduction moins littéraire que celle de C. Vasserot.

² A. Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

³ Notre traduction (« ¿Por qué? / Esa es la pregunta del dolor. / ¿Por qué? / ¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo? », A. Liddell, *Te baré invencible con mi derrota*, 2009, texte consultable sur le site Archivo Virtual de Artes Escénicas : <http://artesesenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=33>). Je m'appuierai,

prend pas le parti de citer en épigraphe un verset du texte biblique, et de le projeter sur un écran comme elle projettera, plus tard dans la représentation, le texte suivant, citation en bonne et due forme : « Il faut haïr tout ce qui interdit l'accès à l'imprévisible et à l'irréversible », dit Pascal Quignard »⁴, mais préfère augmenter son texte d'une phrase dont c'est là l'unique fonction. C'est cette tension, qui nous engage à renouveler notre approche du phénomène citationnel et à en questionner les limites, qui est au cœur de ma réflexion.

L'INTERTEXTE BIBLIQUE : FAIRE CORPS AVEC JOB

On ne peut saisir toute la complexité de *Te haré invencible con mi derrota* sans mettre en lumière l'intertextualité biblique qui soutient l'élaboration textuelle de la performance. C'est ce qui justifie que Liddell ait cherché à l'explicitier davantage. Mais contrairement aux visées classiques de la citation, la reprise du « Livre de Job » n'a pas ici pour fonction de placer son texte sous un quelconque patronage, ni d'illustrer ou de valider son propre discours en se référant à une autorité extérieure.

Au-delà de la litanie du « Pourquoi ? » – les seules paroles explicitement attribuées à Job, par le biais du discours rapporté – et d'une problématique commune, les similitudes entre le « Livre de Job » et *Te haré invencible con mi derrota* sont frappantes. La parole de Job imprègne le discours de Liddell et l'irrigue si profondément que l'on peut observer de nombreux échos entre les deux textes, parallélismes et membres de phrases qui se répondent avec précision. J'ai tenté de mettre en évidence, dans le tableau qui suit, certains de ces échos thématiques, syntaxiques et lexicaux les plus significatifs :

« Livre de Job »	Te haré invencible con mi derrota
Ai-je donc assez de force pour attendre ? / Voué à une telle fin, à quoi bon patienter ? // Ma force est-elle celle du roc, / ma chair est-elle de bronze ? / Aurai-je pour appui le néant / et tout secours n'a-t-il pas fui loin de moi ? ⁵	Pourquoi nous avoir affligés de tant de souffrance si tu ne nous as pas donné la force de la supporter ? ⁶

pour cet article, sur la captation de la première de *Te haré invencible con mi derrota*, présentée le 24 juillet 2009 sur la scène du Théâtre Esther de Carvalho à Montemor-o-Velho, Portugal, lors de la 31^e édition du Festival Citemor (captation personnelle), ainsi que sur la version définitive du texte publié en 2011 à partir duquel sont traduits tous les passages cités.

⁴ A. Liddell, *op. cit.*, p. 37.

⁵ C. Larcher (trad.), « Le Livre de Job », dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, 6 : 10-13, p. 901.

⁶ Notre traduction (« ¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo? », A. Liddell, *op. cit.*, p. 33).

[...] lui, qui m'écrase pour un cheveu, / qui multiplie sans raison mes blessures // et ne me laisse même pas reprendre mon souffle, / tant il me rassasie d'amertume ! ⁷	Si tu es décidé à continuer à me pourrir la vie, à continuer à m'humilier, à continuer à te foutre de moi, à continuer à me faire mal, à continuer à me mentir, à me tromper, pourquoi ne m'ôtes-tu pas au moins la rébellion ? ⁸
Et moi, je voudrais me défendre, / je choisirais mes arguments contre lui ? // Même si je suis dans mon droit, / je reste sans réponse, c'est mon juge qu'il faudrait supplier. // Et, si sur mon appel, il daignait me répondre, / je ne puis croire qu'il écouterait ma voix ⁹	J'ai besoin de me confronter à Dieu. J'ai besoin des poings de Dieu. ¹⁰
Où donc est-elle, mon espérance ? / Et mon bonheur, qui l'aperçoit ? ¹¹	DE L'ESPOIR, VOILÀ CE QUE JE VEUX, DE L'ESPOIR. ¹²
Oh ! que se réalise ma prière, / que Dieu réponde à mon attente ! // Que Lui consente à m'écraser, / qu'il dégage sa main et me supprime ! ¹³	Et je veux que tu me commences et que tu m'achèves. Commence-moi et achève-moi. Fais de moi ce que tu voudras. ¹⁴
Suis-je la Mer, moi, ou le monstre marin, / pour que tu postes une garde contre moi ? ¹⁵	Je suis la plus petite partie du monde. ¹⁶
Je vivais tranquille quand il m'a fait chanceler, / saisi par la nuque pour me briser. / Il a fait de moi sa cible : / il me cerne de ses traits, / transperce mes reins sans pitié / et répand à terre mon fiel. // Il ouvre en moi brèche sur brèche, / fonce sur moi tel un guerrier. ¹⁷	J'ai une sensation de soldat, je ne sais pas vraiment sur quel front j'ai lutté ni au nom de quoi, je ne sais pas vraiment expliquer pourquoi je suis toujours ici. ¹⁸

Contrairement à la pratique de la citation, intertextualité sous sa forme la plus explicite et littérale, la reprise du « Livre de Job » dans *Te baré invencible con mi derrota* repose sur une ré-élaboration et une ré-écriture du texte-source à travers divers procé-

⁷ C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 9 : 17-18, p. 905.

⁸ Notre traduction (« Si estás decidido a seguir jodiéndome la vida, a seguir humillándome, a seguir haciéndome daño, a seguir engañándome, por qué no me quitas al menos la rebelión », A. Liddell, *op. cit.*, p. 33).

⁹ C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 9 : 14-16, p. 905.

¹⁰ Notre traduction (« Necesito pelear con Dios. Necesito los puños de Dios », A. Liddell, *op. cit.*, p. 34).

¹¹ C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 17 : 15, p. 916.

¹² Notre traduction (« ESPERANZA, ESO QUIERO, ESPERANZA », A. Liddell, *op. cit.*, p. 34).

¹³ C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 6 : 8-9, p. 901.

¹⁴ Notre traduction (« Y quiero que me empieces y que me acabes. Empiézame y acabame. Haz conmigo lo que quieras », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35).

¹⁵ C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 7 : 12, p. 903.

¹⁶ Notre traduction (« Soy la parte más pequeña del mundo », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35).

¹⁷ C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 16 : 12-14, p. 915.

¹⁸ Notre traduction (« Tengo una sensación de soldado, no sé muy bien en qué frente he luchado ni en nombre de qué, no sé muy bien explicar por qué todavía estoy aquí », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35).

dés de condensation textuelle, d'accumulation, de simplification et de renouvellement du langage. Bien loin également de simplement se référer au « Livre de Job », Liddell semble plutôt s'approprier sa parole, faire sienne sa plainte, en restant malgré tout fidèle au texte biblique. Évoquer le nom de Job – ramené, dans la performance, à son interrogation radicale – lui permet d'explicitier la présence de cet autre texte, plus ou moins reconnaissable, dans le sien, de réactiver une mémoire collective afin de s'assurer que le lecteur-spectateur perçoive les rapports existants entre son texte et celui qui l'a précédé. L'intertextualité est si poussée que l'exercice pourrait se poursuivre plus en profondeur. Les « quatre fils de pute » auxquels fait référence Liddell, apostrophe qui peut fonctionner comme une invective implicitement destinée au public, renvoie également aux quatre amis de Job – Éliphas, Bildad, Çophar et Élihu – qui argumentent avec lui, confrontant leur vision de la justice divine, et le condamnent :

Et que diront les fils de pute qui ont foutu ma vie en l'air, que diront-ils quand ils me verront à terre, me tordre de douleur, parce que je n'en pourrai plus, parce qu'ils ne pourront plus foutre ma vie en l'air, que diront alors les quatre fils de pute qui ont foutu ma vie en l'air, quand ils m'entendront crier NON, NON, NON, NON, que diront-ils alors, alors ils diront, mais qu'est-ce qui te prend, pourquoi tu te mets dans cet état, pas de quoi en faire toute une histoire, bordel, la vie est belle, bordel, la vie est belle, non mais qu'est-ce qui te prend, qu'est-ce que tu veux, qu'est-ce que tu veux, putain, qu'est-ce que je veux : DE L'ESPOIR, VOILÀ CE QUE JE VEUX, DE L'ESPOIR¹⁹.

Quels sont les enjeux d'une telle politique de l'évocation, motif par ailleurs central dans une pièce où il s'agit en premier lieu d'évoquer les morts²⁰ ? Si Liddell se refuse à citer le

¹⁹ Notre traduction (« Y qué dirán los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, qué dirán cuando me vean en el suelo, retorciéndome de dolor, porque ya no pueda más, porque ya no puedan joderme la vida más, qué dirán entonces los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, cuando me escuchen gritar NO, NO, NO, NO, qué dirán entonces, entonces dirán pero qué te pasa, por qué estás así, no es para tanto, joder, la vida es bella, joder, la vida es bella, a ver, qué te pasa, qué es lo que quieres, qué es lo que quieres, qué cojones es lo que quieres, que qué es lo que quiero: ESPERANZA, ESO QUIERO, ESPERANZA », A. Liddell, *op. cit.*, p. 34).

²⁰ « Jacqueline Du Pré est morte à l'âge de 42 ans, des suites d'une longue et dure maladie. J'ai identifié ma défaite personnelle à la défaite de Jacqueline. La tristesse m'a poussée à rechercher la complicité des morts, la peur de l'exclusion et de la douleur m'a poussée et m'a obligée à rechercher la complicité des morts. À un moment, j'ai ressenti la nécessité de communiquer avec Jacqueline, de lui parler, je voulais qu'elle m'explique l'effrayant et angoissant conflit, incarné dans son corps, entre la matière et l'esprit. Je ne voulais pas parler avec les vivants. Les vivants avaient trahi ma confiance, m'avaient immensément déçue. Je me suis souvenue d'*Opening Night* de Cassavetes, du moment où Gena Rowlands se rend à une session de spiritisme, en quête d'espoir, en quête d'une réponse, en quête d'un peu de cette compassion dont manquent les vivants. Voilà ce que je cherche avec les morts, je cherche à comprendre pourquoi moi (qui suis peu à peu devenue une boule d'angoisse, de terreur, de solitude et de méfiance), pourquoi moi (qui ne souhaite pas abandonner la vie mais qui souhaite mourir), pourquoi moi je suis toujours en vie, et Jacqueline non ». Notre traduction (« Jacqueline Du Pré murió a los 42 años tras una dura y larga enfermedad. Identifiqué mi derrota personal con la derrota de Jacqueline. La tristeza me llevó a buscar la complicidad con los muertos, el miedo a la exclusión y el dolor me llevó y obligó a buscar la complicidad con los muertos. Hubo un instante en que sentí la necesidad de comunicarme con Jacqueline, de hablar con ella, quería que me explicara el pavoroso conflicto, encarnado en su cuerpo, entre materia y espíritu. No quería hablar con los vivos. Los vivos me habían defraudado, decepcionado inmensamente. Recordé *Opening Night* de Cassavetes (sic), cuando Gena Rowlands va a una sesión de espiritismo buscando esperanza, una respuesta, un poco de esa piedad que carecen los vivos. Eso es lo que busco entre los muertos, entender por qué yo (que poco a poco me he convertido en un bulto de angustia, de terror, de

texte biblique tout en soulignant cette intertextualité, c'est avant tout pour convoquer la voix d'un tiers en l'assumant entièrement, à la fois comme autre et sienne, permettre que cet autre s'invite, en soi, sans provoquer de rupture ni de discontinuité. Car, en effet, déroger aux modalités de la citation au profit de l'évocation, c'est renoncer aux frontières marquées entre les deux discours, qui s'entremêlent et se confondent, et aux marques textuelles, typographiques, de l'altérité. Les guillemets, ou la parole de l'autre comme un corps étranger.

POLITIQUE DE L'ÉVOCATION ET EMPREINTES AFFECTIVES

Dans *Nomadic Theory*, Rosi Braidotti développe l'hypothèse suivante afin de justifier les citations imprécises qui émaillent les écrits de Deleuze : « Le caractère autoritaire de la citation est rejeté au profit d'un type d'exactitude tout à fait différent. La "vérité" du texte réside plutôt dans les affects²¹ »²². Elle rappelle que Deleuze lui-même affirme n'avoir jamais revu aucun des films qu'il commente dans ses deux volumes consacrés à l'étude du cinéma, *L'image-mouvement* et *L'image-temps*, se contentant du souvenir qu'il a gardé du premier visionnage de ces films, des années auparavant²³. Il en va de même pour la plupart de ses citations littéraires, qui ne sont que très rarement la répétition à la lettre du texte original. Il me semble que, dans *Te haré invencible con mi derrota*, le caractère autoritaire de la citation se voit également écarté au profit de cet autre type d'exactitude : c'est l'impact affectif du texte qui est privilégié plutôt que sa reproduction littérale. En adaptant la réflexion de Braidotti concernant Deleuze au cas de Liddell, il est en effet possible de mieux saisir les implications de ces réminiscences

soledad y de desconfianza), por qué yo (que no deseo abandonar la vida pero deseo morir), por qué yo sigo viva y Jacqueline no », A. Liddell, note d'intention de *Te haré invencible con mi derrota*, Festival México Centro Histórico, 2014. Rappelons également qu'évoquer signifie « appeler, faire apparaître » (évoquer des âmes, des esprits) mais aussi « rappeler à la mémoire » et « rendre présent à l'esprit ».

²¹ On a tendance à appeler « affect » toute réaction autonome d'un organisme à un changement environnemental. Cette réaction, incontrôlable, peut se traduire par une expression émotionnelle, physique, socialement lisible et reconnaissable. Brian Massumi, dont le livre *Parables for the virtual* est devenu une classique des études critiques de l'affect en sciences humaines, comprend l'émotion comme l'expression (ou l'une des expressions) de l'expérience affective : l'émotion serait un affect conventionnalisé ou codifié, prenant sens dans un contexte intersubjectif. Une des conséquences est que l'affect est souvent envisagé comme autonome et éphémère. C'est son impact immédiat qui est mis en évidence : la manière dont l'affect peut éveiller les sens d'un individu ou d'un groupe et semble ensuite se dissiper rapidement, en laissant peu d'effets. Cette position ne tient cependant pas compte de la distinction que fait Spinoza entre *affectus* et *affectio* : la force d'un corps qui affecte et l'impact qu'elle laisse sur celui qui est affecté. Des trois aspects de l'affect qui ont été mis en évidence – l'affect comme mouvement préconscient, l'émotion comme expression de l'expérience affective et l'affect spinoziste comme pouvoir d'affecter et d'être affecté – ce sont les deux derniers qui sont au centre de mon raisonnement. C'est cette capacité qu'a l'affect à être conservé par le corps, à s'accumuler, à façonner des subjectivités qui m'intéresse. Voir B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensations*, Durham, Duke University Press, 2002. Et B. Spinoza, *Éthique*, Paris, Librairie générale française, 2016.

²² Notre traduction (« The authoritativeness of citation is discarded for an altogether different kind of accuracy. The "truth" of the text resides rather in the affects », R. Braidotti, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 233).

²³ R. Braidotti, *op. cit.*, p. 232.

que l'on pourrait envisager comme un travail d'écriture partant de la mémoire. Comme Braidotti l'explique alors :

Appliqué à la lecture de textes théoriques, sociaux et culturels, cela signifie que l'on commence à travailler à partir de traces orales et d'empreintes affectives, c'est-à-dire de manière plus viscérale. L'accent est mis non pas sur la représentation ou la citation, mais sur les traces affectives, sur ce qui reste, ce qui demeure [...].²⁴

Tout comme Deleuze, Liddell travaillerait ainsi à partir de ces empreintes affectives que certains textes, concepts, idées, œuvres d'art ont laissées sur elle. Ce sont aussi bien les fonctions que l'intérêt même de la citation qui s'en trouvent modifiés :

[...] ce qui passe au premier plan, c'est la capacité créatrice qui est en mesure de rendre les lignes, les forces ou les changements affectifs les plus frappants de tout texte ou auteur donné. Pour ce faire, on ne doit être fidèle ni à la profondeur trompeuse du texte, ni à l'intention, latente ou manifeste, de l'auteur, et encore moins à la souveraineté du maître phallique. Au contraire, c'est à l'intensité des forces affectives qui composent un texte ou un concept que l'on doit être fidèle afin de rendre compte de ce que peut faire un texte, de ce qu'il a fait, de l'impact qu'il a eu selon les coordonnées affectives que je viens d'évoquer.²⁵

Le déplacement qui s'opère, de l'exactitude de la citation et d'une loyauté envers le texte et l'intention de l'auteur vers une loyauté envers l'impact affectif et subjectif de ce texte, conduit alors à penser de manière différente le processus citationnel et intersubjectif à l'œuvre. Ce que Liddell cherche à transmettre au lecteur-spectateur, c'est cet impact affectif, et il importe alors même peu que la reprise soit un procédé conscient ou inconscient. En évitant soigneusement toute citation du « Livre de Job », même imprécise, et en prenant le parti d'écrire à partir de sa mémoire²⁶, si l'on suit l'hypothèse de Braidotti, Liddell refuserait toute vénération de l'autorité que confère le passé, attachée à la pratique classique de la citation, et se dispenserait même de consulter l'original au moment d'écrire pour nous donner plutôt à percevoir une sorte de cartographie affective de son interaction avec les œuvres qui ont précédé la sienne, un réseau de rencontres subjectives. Cette façon de se rapporter à la mémoire a donc beaucoup à voir avec l'imagination, c'est-à-dire la re-création, le « remaniement créateur »²⁷ qu'illustre parfaitement la reprise du « Livre de Job » dans *Te haré invencible*

²⁴ *Ibid.*, p. 233. "When applied to the reading of theoretical, social, and cultural texts, this means that one starts working from oral traces and affective imprints, i.e., more viscerally. The focus is not on representation or citation, but on the affective traces, on what is left over, what remains [...]"

²⁵ Notre traduction (« [...] what comes to the fore is the creative capacity that consist in being able to render the more striking lines, forces, or affective changes of any given text or author. To do so, what one needs to be loyal to is neither the spurious depth of the text nor the author's latent or manifest intentionality and even less to the sovereignty of the phallic master. Loyalty is instead required to the intensity of the affective forces that compose a text or a concept so as to account to what a text can do, what it has done, how it has impacted on one according to the affective coordinates I have outlined », *ibid.*, p. 235).

²⁶ Notre traduction (« working from memory », *ibid.*, p. 232-233).

²⁷ Notre traduction (« creative reworking », *ibid.*, p. 235).

con mi derrota : sélection, combinaison et ré-élaboration du texte-source. La citation devient alors « transposition nomade »²⁸ : déplacement actif et recomposition créatrice de formations préexistantes selon de nouvelles coordonnées affectives.

INTERTEXTUALITÉ PERFORMANCIELLE ET TRANSPPOSITIONS NOMADES

Il en va de même pour l'évocation visuelle de performances d'artistes tels que Marina Abramović ou Gina Pane dont Liddell réinvestit le vocabulaire scénique sans toutefois reproduire à l'identique une quelconque séquence performative. À l'image des « métalivres qui cannibalisent d'autres livres, métatextes qui collationnent des morceaux d'autres textes »²⁹ dont parle Jameson dans *Le postmodernisme, Te haré invencible con mi derrota* apparaît donc comme une métaperformance, nourrie de performances passées qui en enrichissent le sens et en accroissent l'impact affectif.

C'est certainement avec les performances d'Abramović que *Te haré invencible con mi derrota* conserve les similitudes les plus troublantes. Les séquences de scarification auxquelles se soumet Liddell dans cette pièce empruntent un certain nombre de caractéristiques à celles auxquelles se soumet Abramović dans sa reprise de *Lips of Thomas*, présentée en 2005 lors de l'événement *Seven Easy Pieces*³⁰ au MOMA de New York. Au cours de cette performance, Abramović inscrit dans la chair de son ventre une étoile à cinq branches à l'aide d'une lame de rasoir et, loin de se contenter de simplement laisser saigner ses blessures, elle accentue le saignement grâce à la chaleur que dégage un radiateur suspendu au-dessus des cubes de glace sur lesquels elle s'allongera par la suite, puis imprègne un linge blanc de son sang pour le fixer ensuite au bout d'un bâton qu'elle brandit comme un étendard. Elle répétera cette séquence à cinq reprises. La pratique de la scarification est également récurrente dans *Te haré invencible con mi derrota*. Liddell commence par scarifier la partie supérieure de ses mains à l'aide d'une lame de rasoir et laisse couler son sang dont elle imprègne un linge blanc. Un peu plus tard, elle se dénude en silence et enfonce dans sa poitrine des épingles à nourrice auxquelles elle accroche le linge blanc qu'elle a imprégné du sang de ses mains. Plus tard encore, elle enlève ses chaussures pour se scarifier au niveau des chevilles, de nouveau à l'aide d'une lame de rasoir. Elle laisse alors saigner ses blessures

²⁸ *Ibid.*, p. 233 : « Je préfère envisager cette manière de se rapporter à la mémoire en termes de transpositions nomades, c'est-à-dire en tant qu'interconnexions créatrices et hautement génératives qui se mélangent et se complètent, mêlent et multiplient des possibilités d'expansion et de croissance entre différentes unités ou entités ». Notre traduction (« I prefer to think of this way of relating to memory in terms of nomadic transpositions, that is to say, as creative and highly generative interconnections that mix and match, mingle and multiply possibilities of expansion and growth among different units or entities »).

²⁹ F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011, p. 159. Jameson fait même de ce processus « la logique du postmodernisme qui trouve une de ses formes les plus puissantes, les plus originales et les plus authentiques dans le nouvel art de la vidéo expérimentale ».

³⁰ Pour plus de précisions, voir M. Abramović, *Seven Easy Pieces*, Milan/New York, Charta, 2007, p. 192-219. L'édition est riche en photographies de la performance et en photogrammes extraits de la captation de 2005.

pour ensuite imprégner de son sang d'autres linges blancs qu'elle fixe sur le manche de quatre violoncelles disposés en ligne sur le sol. Chez l'une comme chez l'autre, la blessure apparaît ainsi comme un emblème guerrier. Le corps, comme un champ de bataille³¹.

Le travail de Pane m'apparaît de même comme un intertexte probable des actions de Liddell. Outre la pratique de la scarification et l'utilisation de lames de rasoir ou d'aiguilles que l'on retrouve chez l'une comme chez l'autre³², je voudrais me pencher plus précisément sur la présence diffuse de la performance *Azzione sentimentale* (1973) dans *Te haré invencible con mi derrota*. Pour *Azzione sentimentale*, Pane, vêtue de blanc, répète deux fois une même séquence, tout d'abord avec un bouquet de roses blanches, puis avec un bouquet de roses rouges. Elle va et vient avec les bouquets, prend une pose fœtale puis se lève, face à un public dont le premier rang doit être exclusivement féminin. La performance atteint son paroxysme lorsque Pane s'enfonce des épines de rose dans le bras, puis s'ouvre la main avec une lame de rasoir, transformant ainsi son bras en tige et sa main en bouton de rose, dans un geste d'offrande. Au cours de *Te haré invencible con mi derrota*, peu de temps avant la première séquence de scarification pendant laquelle la performeuse entaille la partie supérieure de ses mains, Liddell, vêtue de blanc, s'approche de la plante disposée sur la gauche du plateau et en cueille quelques feuilles et fleurs qu'elle se colle ensuite sur les avant-bras, transformant, à l'instar de Pane, ses bras en plantes, avant de scarifier la partie supérieure de ses mains.

La question centrale que ces formes d'emprunt soulèvent, dans ce contexte particulier, est celle de l'expérience esthétique et affective que les performances auxquelles elles peuvent faire référence évoquent. Les modalités de reprise par Liddell de ces

³¹ En effet, voici ce que dit Liddell au cours de la performance : « J'ai une sensation de soldat. Je ne sais pas vraiment sur quel front j'ai lutté ni au nom de quoi », puis : « Parfois, Jackie me parle, elle apparaît dans un coin de ma maison, commence à réciter des chiffres et des sigles semblables à des codes militaires, pendant une seconde elle respalendit puis elle s'en va » et enfin, s'adressant à Jackie : « Viens, aimable guerrière, épée de joie, ne tarde pas, je t'attends de tout mon cœur ». Notre traduction (« Tengo una sensación de soldado, no sé muy bien en qué frente he luchado ni en nombre de qué », « A veces Jackie me habla, aparece en una esquina de mi casa, empieza a soltar números y siglas que parecen contraseñas militares, resplandece un segundo y se marcha », « Ven guerrera amable, espada de alegría, no tardes, te espero de todo mi corazón », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35-36). En ce qui concerne *Lips of Thomas*, l'étoile à cinq branches peut être interprétée comme le symbole de la Yougoslavie socialiste. Ainsi, quand Abramović encadre sa photographie d'une étoile à cinq branches puis inscrit dans sa chair cette même étoile, ses actes peuvent être compris comme le signe de l'impossibilité d'échapper à un État qui emprisonne et contraint l'individu, le signe de la violence que cet État exerce sur celui-ci et inscrit dans son corps même. La performance peut être interprétée comme une critique des conditions politiques et sociales qui justifient ce sacrifice de l'individu par l'État, ou qui poussent l'individu à un tel sacrifice. C'est ce que suggère Erika Fischer-Lichte, et je la suis sur ce point. Voir E. Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London/New York, Routledge, 2005, p. 218. Par ailleurs, lorsqu'elle lève l'étendard imprégné de son sang, Abramović porte la *šajkača*, casquette officielle de l'armée serbe également portée par les Partisans communistes yougoslaves.

³² Pane utilise notamment des aiguilles, qu'elle plante dans ses bras, lors de *Mezzogiorno Alimena 3*, présentée au Centre Pompidou le 26 janvier 1979. Liddell, quant à elle, s'enfonce des aiguilles dans le bout des doigts lors de la cinquième et ultime séquence de scarification de *Te haré invencible con mi derrota*.

performances au sein de la sienne sont en tous points similaires à celles qui régissent la reprise du « Livre de Job » : sélection d'un élément, ré-élaboration et re-création selon les lignes de forces et l'impact affectif que Liddell cherche à transmettre au spectateur. Il s'agit alors de se demander quels peuvent en être la signification et les enjeux, tant pour le spectateur qui identifie ces performances-sources – et a conscience de l'impact probable qu'elles eurent également sur les spectateurs de l'époque – que pour le performeur qui y a, consciemment ou inconsciemment, recours. En prenant le parti de convoquer certaines images qui fonctionnent comme autant de références à ces performances passées, Liddell réactualise, en le recontextualisant, l'héritage qui lui vient de l'actionnisme viennois et du *body art* des années 60 et 70, se nourrit de la puissance évocatrice de ces performances et convoque le corps d'autres performeurs au travers du sien. C'est donc à un enrichissement du sens de ses propres performances, par resémantisation ou « renarrativisation »³³ des signes scéniques, qu'elle tend : en effet, au-delà de la seule référence à une forme de sacrifice christique, la scarification, dans *Te baré invencible con mi derrota*, renvoie également à la culture répressive de la Yougoslavie d'après-guerre et à la violence de l'État envers l'individu, et fera écho à la violence de la guerre du Vietnam que Liddell convoque de manière explicite dans la pièce en projetant quelques images d'archives. Mais outre cet enrichissement par glissement de sens, c'est l'impact affectif de sa performance sur les spectateurs qui peut en être accru³⁴.

VERS UNE SUBJECTIVITÉ POSTMODERNE

Dans son ouvrage de référence, Jameson décrit le postmodernisme comme un ensemble de phénomènes succédant au modernisme, et qu'il analyse comme une étape du capitalisme tardif, sa « logique culturelle »³⁵. Il tente de dégager les caractéristiques de cette dominante culturelle qui correspond à un stade historiquement nouveau du

³³ J'emprunte ce terme à Fredric Jameson. Voici ce qu'il écrit au sujet du fonctionnement de la vidéo expérimentale : « Le microscopique échange atomique ou isotopique à l'étude ici est par conséquent rien moins que la capture d'un signe narratif par un autre : la réécriture d'une forme de narrativisation en fonction d'une forme différente momentanément plus puissante, la renarrativisation incessante d'éléments narratifs pré-existants les uns par les autres ». Voir F. Jameson, *op. cit.*, p. 147-148.

³⁴ L'affect est fondamental dans toute la pratique théâtrale et performative de Liddell puisqu'il constitue le pilier de la dynamique et des enjeux de ses pièces. Sa poétique théâtrale se fait le reflet de sa crainte de ne pouvoir émouvoir le spectateur, de ne pouvoir agir sur ses émotions pour le mouvoir hors de lui-même : « Et si rien ne peut les émouvoir ? ». Dans la lignée d'Antonin Artaud qui cherchait déjà, avec le « Théâtre de la cruauté », à troubler le repos des sens du spectateur et optait pour un théâtre qui réveille sa sensibilité et le sorte de sa torpeur, elle envisage ses pièces comme « un défi à la sensibilité du spectateur ». Le corps mis en scène par Liddell dans ses performances – le corps scarifié, en particulier – est un corps sensible, affecté par son rapport au monde et destiné à affecter le corps du spectateur, et le corps du public dans son ensemble, afin d'amener ce dernier à une réflexion spécifique, prise de conscience politique potentiellement à l'origine d'une action future. Voir A. Liddell, « Poética teatral ("¿Y si nada les puede conmovet?") », dans *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, Madrid, UNED, 2006, p. 110-111. Et A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1979.

³⁵ F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011.

capitalisme mondial et en examine les implications aussi bien théoriques, politiques, économiques, culturelles et sociales qu'individuelles :

[...] la tâche idéologique fondamentale du nouveau concept doit rester celle de coordonner de nouvelles formes de pratiques, d'habitudes sociales et mentales [...] avec les nouvelles formes de production et d'organisation économiques provoquées par la modification du capitalisme ces dernières années – la nouvelle division mondiale du travail.³⁶

Il faut donc également « considérer le “postmoderne” comme la production de personnes postmodernes capables de fonctionner dans un monde socio-économique très particulier »³⁷. Les effets que cette mutation mondiale produit sur la subjectivité des individus est l'une des préoccupations principales de Jameson dans son essai. Mais pour lui, il n'y a rien à célébrer dans les fragmentations qu'entraîne le postmodernisme ni dans la nouvelle subjectivité qu'il façonne. Constatant que « le sujet centré qui existait autrefois dans la période du capitalisme classique et de la famille nucléaire, s'est aujourd'hui dissous dans le monde de la bureaucratie organisationnelle »³⁸, il déplore la fin du sujet envisagé comme « monade autonome »³⁹, doué d'une identité fixe et stable, et « l'insistance corrélative sur le *décentrement* de ce sujet ou de ce psychisme auparavant centré »⁴⁰ et marqué maintenant par une « perte d'historicité »⁴¹ généralisée. Il est toutefois important de souligner que cette mort que déplore Jameson n'est cependant que celle d'une incarnation particulièrement moderne de la subjectivité. Ce que Jameson semble incapable de détecter dans cette mutation de la culture, c'est qu'elle rend également accessibles de nouvelles formes d'identité, d'éthique, de citoyenneté, d'esthétique et de résistance⁴².

En nous conduisant à renouveler notre approche du phénomène citationnel et à envisager différemment notre rapport aux œuvres et à l'altérité, la politique de l'évocation déployée par Liddell nous invite également à questionner le processus intersubjectif à l'œuvre et la conception du sujet sur laquelle il repose. La pratique de la citation – puisque celle-ci fonctionne comme un gage d'authenticité et d'exactitude, prohibant toute appropriation subjective et toute transformation de l'œuvre originale, puisqu'elle permet au sujet de s'inscrire dans une filiation, qu'elle a valeur d'autorité et garde un lien privilégié avec les concepts de linéarité et d'historicité – me semble impliquer une

³⁶ F. Jameson, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 54.

³⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² C'est ce que souligne Chela Sandoval dans son analyse du *Postmodernisme* de Jameson. Voir C. Sandoval, « Fredric Jameson : Postmodernism Is a Neocolonizing Global Force », dans *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, 2000, p. 15-37.

conception moderne du sujet et des relations intersubjectives. Bien au contraire, le postmodernisme « aspire, pour sa part, aux ruptures, [. . .], ou, mieux encore, aux modifications et aux changements irrévocables dans la *représentation* des choses et dans leur manière de changer »⁴³ et a partie liée avec « cette prodigieuse opération de réécriture »⁴⁴ ou de « transcodage »⁴⁵ à l'œuvre chez Liddell. En évitant toute citation, Liddell s'oppose aux fonctions rattachées à celle-ci et à la philosophie qui la sous-tend. Le refus de la citation et le recours à ces transpositions nomades esquissent donc une subjectivité résolument postmoderne, profondément relationnelle et affective puisqu'elle se fonde sur la capacité du sujet à être affecté et à affecter à son tour⁴⁶. Une subjectivité nomade.

Prenant pour une évidence le déclin des identités stables et métaphysiquement fixes, Braidotti définit le sujet nomade comme un sujet en devenir, constamment en relation, qui se constitue sans cesse par une accumulation non-linéaire et discontinue d'expériences et qui se réalise dans de nouveaux modes de relations éthiques et esthétiques :

Le sujet nomade est un sujet constitué par les particularités perpétuellement fluctuantes de son environnement et par sa propre capacité de changement. Le concept de sujet nomade résiste donc à la tendance philosophique visant à réduire soit un sujet individuel soit le sujet lui-même à tout sentiment d'identité persistante.⁴⁷

La subjectivité nomade consiste à faire l'expérience de l'abolition des frontières avec l'altérité, à continuellement effacer et recomposer ces frontières préexistantes entre soi et les autres. C'est également ce que suggère le refus de la citation. Cette façon de travailler à partir de la mémoire et d'empreintes affectives qu'illustrent les transpositions nomades présentes dans *Te haré invencible con mi derrota* est donc à mettre en lien avec la capacité du sujet à endurer les processus de métamorphose et de transformation dans une dynamique de ré-invention active de soi qui fait écho à la re-création intertextuelle. La pratique de la transposition nomade traduit ainsi non pas un désir de préservation, mais de changement.

⁴³ F. Jameson, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ Contrairement à Jameson, je pense que le postmodernisme est bien loin de signer « le déclin de l'affect ». Voir F. Jameson, *op. cit.*, p. 55. De nombreux chercheurs en sciences sociales ont observé que les émotions sont devenues de plus en plus visibles et importantes dans les formes d'interaction et de communication typiques de nos sociétés postmodernes. Nous vivons dans une « société affective ». Les affects sont également la cible d'un pouvoir qui cherche à les façonner, les normaliser et les instrumentaliser à sa guise. Voir S. Watson, « Policing the affective society: beyond governmentality in the theory of social control », *Social and Legal Studies*, 8, 1999, p. 227-251, et C. Squire, « The public life of emotions », *International Journal of Critical Psychology*, 1, 2001, p. 16-27. Voir également R. Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the "Death of the Subject"*, Cambridge, Harvard University Press, 2001. Ou encore, P. Clough (éd.), « Introduction », dans *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 1-33.

⁴⁷ A. Cahill, « Rosi Braidotti. Introduction: Nomadic Subjectivity », dans *Continental Feminism Reader*, A. Cahill & J. Hansen (éd.), Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, p. 57.

CONCLUSION

Bien que des passages précis du « Livre de Job » structurent en profondeur le texte sur lequel s'appuie *Te haré invencible con mi derrota*, la reprise du texte biblique dans la pièce d'Angélica Liddell repose sur une ré-élaboration et une ré-écriture du texte-source à travers divers procédés de condensation, d'accumulation, de simplification et de renouvellement du langage. En effet, si Liddell se refuse à citer le texte biblique tout en prenant soin de souligner cette intertextualité, c'est avant tout pour convoquer la voix d'un tiers, celle de Job, en l'assumant entièrement, comme sienne, sans provoquer de rupture ni de discontinuité. Évocation à travers son propre corps et son propre discours d'une âme souffrante à l'image de celle de Jackie à laquelle elle s'adresse. L'évocation (du latin *e-vocare*, « appeler hors de » et « appeler à soi ») constitue en effet un motif fondamental dans la pièce qui s'articule autour d'une séance de spiritisme, évoquant elle-même celle du film *Opening Night* de John Cassavetes. Il en va de même pour l'évocation visuelle de certaines performances de Marina Abramović ou de Gina Pane dont Liddell réinvestit le vocabulaire scénique sans toutefois reproduire à l'identique une quelconque séquence performative. Le caractère autoritaire de la citation se voit donc écarté au profit d'un autre type d'exactitude : dans *Te haré invencible con mi derrota*, la « vérité » ne réside pas dans la reproduction littérale mais est plutôt à chercher du côté des affects. Liddell travaillerait ainsi à partir des empreintes affectives que certains textes, certaines performances, certains films ont laissées sur elle et qu'elle chercherait à (ré)activer chez le spectateur. Le refus de la citation et le recours à ces « transpositions nomades », véritable politique de l'évocation dans cette pièce, nous engageant alors à questionner les limites de la pratique citationnelle dans le même temps qu'ils esquissent une subjectivité résolument relationnelle, fondée sur la capacité du sujet à être affecté et à affecter à son tour. Comme dans toute sa production, ce sont les affects qui se trouvent au cœur de sa poétique et ce sont eux qui doivent conduire le lecteur-spectateur à une prise de conscience ou à une réflexion spécifique. Écho au fond même de sa pièce, cette politique de l'évocation lui permet ainsi de dessiner une cartographie affective et de mettre en place un réseau de sens complexe et diffus qui nous réveille, nerfs et cœur.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMOVIĆ, Marina, *Seven Easy Pieces*, Milan/New York, Charta, 2007, 239 p.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1979, 251 p.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York, Colombia University Press, 2011, 401 p.
- CAHILL, Ann, « Rosi Braidotti. Introduction: Nomadic Subjectivity », dans *Continental Feminism Reader*, A. Cahill & J. Hansen (éd.), Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, p. 57-61.
- CLOUGH, Patricia (éd.), « Introduction », dans *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 1-33.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, les Éditions de minuit, 2013, 646 p.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Londres & New York, Routledge, 2005, 290 p.
- GREGG, Melissa, & SEIGWORTH, Gregory (éd.), *The Affect Theory Reader*, Durham/London, Duke University Press, 2010, 392 p.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011, 605 p.
- LARCHER, Chrysostome (trad.), « Le Livre de Job », dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 896-950.
- LIDDELL, Angélica, *Te baré invencible con mi derrota*, dans *La casa de la fuerza, Te baré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*, Segovia, La uña RoTa, 2011, 140 p.
- -----, *Te baré invencible con mi derrota, 2009*, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=33> (Consulté le 13/05/2017).
- -----, « Poética teatral ("¿Y si nada les puede conmovet?") », dans *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, Madrid, UNED, 2006, p. 110-111.
- -----, *La Maison de la force. Tétralogie du sang*, Christilla Vasserot (trad.), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensations*, Durham, Duke University Press, 2002, 328 p.
- SANDOVAL, Chela, « Fredric Jameson : Postmodernism Is a Neocolonizing Global Force », dans *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, 2000, p. 15-37.
- SPINOZA, Baruch, *Éthique*, Paris, Librairie générale française, 2016, 627 p.
- SQUIRE, Corinne, « The public life of emotions », *International Journal of Critical Psychology*, 1, 2001, p. 1627.
- TERADA, Rei, *Feeling in Theory: Emotion after the "Death of the Subject"*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 211 p.

- WATSON, Sean, « Policing the affective society: beyond governmentality in the theory of social control », *Social and Legal Studies*, 8, 1999, p. 227-251.

Citer ce qui n'a pas été dit : pour une autre chronologie des faits citationnels

FEDERICO BRAVO

*Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale (GRIAL/EA3656 AMERIBER)
Université Bordeaux Montaigne*

...tout texte est travaillé par un discours inconscient ; il est possible de décrire ce travail qui s'effectue dans le texte ; cette description n'a pas pour objet une traduction, mais la reconnaissance d'un fonctionnement oblique du texte comme force engagée dans l'œuvre d'écriture...

Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p. 191.

ABSTRACT

Reusing someone else's words implies as in any anaphoric process the existence of an antecedent of the text, even when the quotation is apocryphal or when the speaker appeals to a fallacious authority. In this article we seek to problematize this widely accepted chronology by opposing the text's diachrony involved in the rewriting process to that of the "signifier emerging as text" (Julia Kristeva). We shall try to demonstrate that, shaped by dialogism, the text, both structure and infrastructure, results from the unforeseeable dialogue held with the author and that another text underlies it, when decoding it, in which the reader reads themselves.

Key words: dechronologisation, anticipated plagiarism, talking cure, power of forgetting

RÉSUMÉ

Réutiliser la parole d'un autre présuppose, comme dans tout processus anaphorique, l'existence d'un antécédent du texte, y compris dans les cas de citation apocryphe ou lorsque le locuteur convoque fallacieusement une autorité feinte. C'est cette chronologie généralement admise des faits citationnels que nous souhaitons problématiser ici en opposant à la diachronie du texte se signalant comme le produit d'une réécriture celle du « signifiant-se-produisant-en-texte » (Julia Kristeva). Nous essaierons de montrer que, traversé par le dialogisme, le texte, à la fois structure et infrastructure, naît d'abord et avant tout du « dialogue » imprévisible qu'il instaure avec son créateur et qu'il se double, à la réception, d'un autre texte dans lequel le lecteur ne fait que se lire lui-même.

Mots-clefs : déchronologisation, plagiat par anticipation, cure de parole, puissances de l'oubli

RESUMEN

Volver a utilizar la palabra proferida por otro presupone, como ocurre con todo proceso anafórico, la existencia de un antecedente del texto, incluido el caso de la cita apócrifa o de la fuente fingida falazmente argüida por el hablante. Es esta cronología comúnmente admitida la que queremos poner en tela de juicio oponiendo a la diacronía del texto producto de una rescritura la del “significante-produciéndose-como-texto” (Julia Kristeva). Intentaremos demostrar que el texto, a la vez estructura e infraestructura, informado por el dialogismo, nace ante todo del “diálogo” imprevisible que entabla con su creador y se desdobra, en el momento de su recepción, en otro texto en el que el lector no hace sino leerse a sí mismo.

Palabras clave : descronologización, plagio por anticipación, cura por la palabra, poderes del olvido

Toute citation est l'expression d'un savoir. Or ce savoir, il arrive que le sujet parlant ignore en être détenteur.

Le vrai savoir n'est pas celui qui a été acquis par l'apprentissage mais, dit-on, celui qui reste une fois que l'oubli a fait son œuvre. Cette distinction entre le savoir actif emmagasiné dans la mémoire et celui, passif, issu de l'oubli, un récit arabe du XIII^e siècle la met admirablement en scène, qui problématise la faculté de l'oubli en la présentant non pas comme une défaillance de l'intellect mais, au contraire, comme l'une de ses puissances. Dans l'écrit qu'il consacre à la vie du poète arabo-persan du VIII^e siècle Abû Nuwâs, l'encyclopédiste et lexicographe Ibn Manzur rapporte en effet comment, avant de composer ses premiers vers, celui-ci s'était adressé au poète Khalaf al-Ahmar pour, comme le voulait la tradition, parfaire son éducation ; ce dernier accepta d'être son mentor à une douloureuse condition près, que l'édifiant récit d'Ibn Manzur rapporte comme suit :

Abû Nuwâs ayant prié son maître Khalaf de l'autoriser à composer des vers, celui-ci répondit : « Je te le permettrai seulement quand tu auras appris par cœur un millier de poèmes anciens, y compris des chants, des odes et des vers isolés ». Abû Nuwâs s'éclipsa quelque temps, puis revint annoncer à son maître qu'il avait appris le nombre voulu de poèmes. « Récite-les », dit Khalaf. Alors Abû Nuwâs se mit à réciter, ce qui lui prit plusieurs journées entières. Après quoi, il réitéra à son maître sa première demande. Khalaf lui dit alors : « Je ne t'autoriserai pas à composer des vers tant que tu n'auras pas oublié les poèmes aussi complètement que si tu ne les avais jamais appris ». « C'est très difficile », dit Abû Nuwâs, « je les sais sur le bout des doigts ». Mais le maître insista. Abû Nuwâs se vit alors contraint de se retirer pendant un certain temps dans un couvent où il s'occupait de tout sauf de poésie. Il retourna auprès de Khalaf et dit : « Je les ai si bien oubliés qu'il semble que je n'aie jamais appris de poème ». Khalaf lui répondit alors : « Alors ça y est, tu peux composer ! »¹.

¹ Nous empruntons l'exemple à Daniel Heller-Roazen, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007, p. 191-193.

On le voit : l'oubli est un préalable à toute entreprise littéraire, l'aspirant devant être initié à l'art de l'oubli avant d'être initié à l'art du vers. On a voulu voir dans cet épisode l'accréditation d'une filiation symbolique, d'une lignée de poètes dont Abû Nuwâs serait devenu l'héritier au prix d'un renoncement à son propre héritage littéraire, emblématisé ici par l'amnésie forcée que lui impose son maître : c'est en effet riche de cette formation, d'autant mieux acquise qu'elle aura été « oubliée », et à cette seule condition, qu'il pourra à son tour composer des vers. Le récit se laisserait lire comme une mise en scène du travail d'assimilation et de sédimentation de l'ensemble des textes absorbés par la lecture qui, appelés à configurer le savoir de l'écrivain, le guideront sciemment ou inconsciemment sur les sentiers de la création. Ce qui retient l'attention ici c'est la disproportion massive entre les deux termes de l'injonction paradoxale à laquelle est soumis l'apprenti poète. En effet, ce qui confine à la démesure et fait basculer le texte dans le réel merveilleux, ce n'est pas l'effort proprement titanesque qui est demandé à sa mémoire qui doit enregistrer des milliers de vers, mais la tâche en apparence simple mais autrement héroïque qui consiste à les effacer de sa mémoire, comme si l'oubli était un acte volontaire assimilable à un muscle qu'on sollicite pour accomplir une action. On peut en effet exercer sa mémoire, mais comment s'exercer à l'oubli ? Cette difficulté tient à la conception monadique que nous avons d'une faculté en vérité constitutivement marquée du sceau de la dualité : malgré leur apparente symétrie, mémoire et oubli mettent en cause des aptitudes différentes et sont dévolus à des instances différentes. Pour le dire simplement, celui qui mémorise n'est pas celui qui oublie ; l'un mène activement une action, l'autre n'en est que le théâtre, il n'accomplit pas l'action, c'est elle qui s'accomplit en lui : ce n'est pas moi, c'est un autre « je » qui l'accomplit en moi². En d'autres termes, c'est moi qui mémorise, mais c'est à un autre que revient la charge d'oublier : peut-on imaginer preuve plus éclatante sinon de l'inconscient du moins de l'existence d'une non-conscience agissante ?

Je ne m'engagerai pas ici dans l'exégèse du récit, qui semble pourtant bien ébaucher les linéaments d'une théorie de l'intertextualité. Ma lecture personnelle de cet épisode m'amène à y voir plus spécifiquement l'expression fictionnalisée – la dramatisation – d'un paradoxe fondamental qui met aux prises l'ignorance de celui qui n'a jamais su et le savoir de celui qui a oublié ou qui ne sait pas qu'il sait. Car s'il y a du savoir dans l'oubli

² À la différence de la mémoire, l'oubli ne se décrète pas, même s'il est possible de dégager des degrés d'implication divers du sujet-qui-oublie dans le procès même de l'oubli. C'est, par exemple, ce que déclare la sémiologie du verbe espagnol qui permet de distinguer trois états successifs, à savoir : l'emploi transitif *olvidar algo* qui, avec son corrélat *recordar algo*, donne au sujet la maîtrise absolue de l'action déclarée par le verbe ; l'emploi médio-passif *olvidarse de algo* qui, avec son correspondant *acordarse de algo*, fait du sujet le site de l'événement déclaré par le verbe sans qu'il soit possible de jauger exactement sa part d'activité et sa part de passivité ; puis, spécificité du roman péninsulaire et de l'occitan, la construction *olvidárselo algo a uno*, sans équivalent du côté du souvenir, qui exclut complètement l'actant du procès et le relègue au statut de personne simplement intéressée, tel un datif éthique, dans une action dont elle n'a ni l'initiative ni la maîtrise. De sorte que la participation active ou l'implication de l'actant dans le procès verbal et par là sa part de « responsabilité » dans l'oubli semble se diluer progressivement à mesure que l'on énonce : 1. *He olvidado tu cumpleaños*, 2. *Me he olvidado de tu cumpleaños* et 3. *Se me ha olvidado tu cumpleaños*.

ou dans le non-savoir, c'est, comme l'affirme Lacan, qu'il y a un savoir qui ne se sait pas : « l'homme – écrit Daniel Sibony – ne sait pas tout ce qu'il sait »³. Et c'est peut-être là que la théorie de la citation pourrait rejoindre une théorie de la reviviscence.

C'est à la problématisation, mieux encore, à la remise en question de la chronologie des faits citationnels que les quelques pages qui suivent seront consacrées. S'il s'en est fallu de peu qu'elles portent le sous-titre iconoclaste « pour en finir avec l'intertextualité » c'est, pour reprendre la formule de Pascal Quignard, en raison d'une double « gêne technique » à l'égard de la théorie dont elle se sustente. D'une part, des dizaines de milliers d'éditions critiques truffées de millions de notes de bas de page renseignant le lecteur sur les sources historiques du moindre fait textuel n'ont pu, au fil du temps, qu'accréditer l'idée que le lecteur n'était pas en droit de faire une lecture naïve – voire une « mauvaise » lecture – du texte en question : c'est là un parti pris de lecture qui bannit d'un trait la lecture ingénue que chacun est en droit de faire. D'autre part, des décennies de travaux théoriques et critiques sur l'intertextualité ont contribué à donner un statut exceptionnel à un phénomène qui devrait tout au contraire être placé sous le signe de la normalité la plus absolue, tout texte étant constitutivement, matériellement, littéralement, un tissu de citations. Or il en va de l'intertextualité comme de la polysémie : l'une comme l'autre ont beau être omniprésentes (rien n'est en effet plus rare que leur absence : à quand une étude sur la monosémie ?), ce sont elles que traque infatigablement l'analyste, elles qui retiennent et monopolisent toute son attention, elles enfin qui font débat.

Déchronologiser les pratiques citationnelles, voilà qui suppose d'entrée de jeu une chronologie instituée, un ordre établi. D'abord l'original, sa reprise ensuite : le « bon » ordre en somme. Au commencement était donc l'hypotexte : la suite ne sera qu'une longue succession d'anamnèses textuelles, de transfigurations discursives et d'hyper-textes. L'écriture précède sa réécriture comme l'étymon précède son résultat évolué, le terme primaire précède le mot dérivé, le sens littéral précède le sens figuré ou l'original précède sa traduction. Reste, à bien y regarder, que ces chronologies *de raison* n'ont de « raisonnable » que l'apparence et se laissent renverser pour peu qu'on change de grille de lecture. Les fausses régressions comme les fausses étymologies montrent que le terme primaire n'est pas nécessairement le terme premier et qu'il est possible, involutivement, d'inventer la source longtemps après que l'élément supposément dérivé a été mis en circulation : contrairement à ce que laissent penser les apparences, c'est *mantillo* qui a donné naissance à *manto* et non pas l'inverse. Quant à l'antériorité du sens propre par rapport au sens figuré, on ne saurait trop rappeler ici le scénario imaginaire valant reconstitution historique par lequel Rousseau démontre « que le premier langage dut être figuré » et que « le sens propre fut trouvé le dernier »⁴ : le mot *géant*

³ D. Sibony, *Le peuple « psy »*, Paris, Seuil, 2007, p. 9.

⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Nizet, 1986, p. 45.

que l'homme appliquait à ses semblables sous l'effet de la frayeur n'a trouvé son sens propre que lorsque, s'étant avisé de son erreur, celui-ci a commencé à l'utiliser droitement pour désigner des êtres réellement plus grands et plus forts que lui. Enfin en ce qui concerne l'antériorité du texte source sur le texte cible, on sait au moins depuis Borges que l'original peut se montrer infidèle à sa traduction. On le voit : tout n'est qu'affaire de point de vue.

Ailleurs⁵ nous avons plaidé pour une déchronologisation (et non une déshistoricisation) des processus textuels : nous avons souligné les vertus de l'anachronisme, celui-là même qui permet à Proust de parler du « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » ou à Thibaudet du « bergsonisme de Montaigne »⁶, et revendiqué le droit à la rétrolecture telle que la conceptualise François Le Lionnais dans son second manifeste oulipien lorsque, à propos de l'affirmation de Lautréamont « le plagiat est nécessaire », il forge la notion édifiante de « plagiat par anticipation » :

Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de « plagiat par anticipation ». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites.⁷

Depuis, et entretemps, les travaux novateurs et stimulants de Pierre Bayard ont contribué avec le succès qu'on connaît à la promotion de cette saisie délinéarisée des faits littéraires œuvrant dans le sens d'une salutaire déconstruction critique du temps historique. Dans son admirable essai plaisamment intitulé *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse*, l'auteur émet l'hypothèse que chaque œuvre « suscite de la théorie »⁸ (sa propre théorie : une théorie à construire à partir du texte et non une théorie préfabriquée à plaquer sur lui), ce qui signifie, pour les productions antérieures à Freud, la possibilité de les lire non seulement *au prisme de* mais aussi *comme une anticipation de* la théorie freudienne : « ce que sait la littérature, c'est la psychanalyse à venir »⁹, de

⁵ « El saber del escritor: por una teoría de la cita », *La culture des élites espagnoles à l'époque moderne*, numéro spécial du *Bulletin Hispanique*, 97, num. 1, janvier-juin 1995, p. 361-374 (communication présentée à l'occasion du Colloque International sur « Le savoir de l'écrivain » organisé à Université de Bordeaux III, les 27-28 novembre 1993). Voir aussi « De la *jarcha* mozarabe au *baïku* japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres », *Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie. Mitoyennetés méditerranéennes* : « La tradition revisitée », n° 11, 2010, p. 63-73, et « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne ; publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>.

⁶ Remarques empruntées à Daniel Sangsue, qui conclut à une intertextualité inscrivant le texte dans l'histoire non « en fonction d'une causalité historique » mais « en fonction de textes coexistants » permettant ainsi de « lire le texte du présent sous le texte du passé » (« L'intertextualité », *Le grand atlas des littératures*, Encyclopædia Universalis, p. 29).

⁷ F. Le Lionnais, « Le second manifeste », *Oulipo. La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 23.

⁸ P. Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004, p. 32.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

sorte que si Freud a pu trouver dans l'œuvre de Sophocle le modèle qui lui a permis de donner à la fois une forme et une concevabilité à sa théorie de l'inconscient, c'est que Sophocle a lui-même devancé de plusieurs millénaires la découverte psychanalytique. En cela, appliquer la littérature à la psychanalyse (et non l'inverse), c'est prendre au sérieux ce jeu finalement si peu sérieux qu'est la littérature.

En raison de son caractère drolatique, on n'a souvent retenu de la formule de François Le Lionnais que son côté provocateur : l'idée d'un « plagiat par anticipation » semble issue d'un retournement carnavalesque du temps historique invitant subversivement à prendre la cause pour ce qui n'est que son effet. Or le caractère (en apparence seulement) transgressif de la formule oulipienne ne saurait faire oublier cette réalité pourtant rarement énoncée dans les études intertextuelles que toute répétition n'est pas nécessairement à mettre au nombre des manifestations de l'intertextualité. Ainsi lorsque l'auteur affirme « il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain », il ne fait que pointer du doigt une possibilité parfaitement envisageable, à savoir que deux écrivains peuvent faire la même trouvaille à plusieurs siècles d'écart, l'antériorité de celui que l'histoire aura placé en premier ne préjugant en rien de son antériorité (appelons-la) généalogique sur le plan de la création. Cet état de fait, dont le chercheur lui-même fait parfois l'amère expérience lorsque, au hasard de ses lectures, il découvre dans les textes du passé des idées qu'il pensait être bon premier à avoir formulées, n'a pourtant, sur le plan heuristique, rien d'exceptionnel. Cite-t-on vraiment quelqu'un lorsqu'on dit « la même chose » que lui et que tant d'autres, dont on ignore jusqu'à l'existence, ont dite avant lui ? Le langage, intertexte premier, est sillonné par le tracé réticulaire du diagramme qui le structure et lui donne forme, et il est probable que, locuteurs ordinaires, nous renoncerions volontiers aux bons mots que nous nous surprénons parfois à faire dans l'exercice quotidien de la parole, si seulement nous avions à l'esprit toutes les réalisations de ceux qui, avant nous, les ont tentés avec plus ou moins de bonheur, mais avec le même sentiment de nouveauté au cours de l'histoire. Dès lors, pourquoi le poète qui par exemple « joue » sur la même association paronymique qu'un autre citerait-il cet auteur plutôt que le langage lui-même, saisi dans son arborescente et inépuisable connectivité, celui-là même qui a pré-balisé le chemin qui l'a conduit tout droit à la découverte de l'association paronymique ? Y a-t-il vraiment une propriété intellectuelle en matière d'exploitation des ressources qu'offre la langue ? Doit-on estimer par exemple que depuis 1517 il n'est plus envisageable de dévaliser le mot *canonicato* sans qu'il soit plus ou moins implicitement fait référence au théâtre de Torres Naharro (*canes ni gatos*¹⁰) ou de réinterpréter la phrase *nieva nieve* sans

¹⁰ « Godoy: *Con favor / babrés en Campo de Flor / un par de canonicatos. Manchado: Mía fe, no vengo, señor, / a buscar canes ni gatos* », Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Tinelaria*, Madrid, Castalia, 1980, p. 165.

indirectement rendre tribut à Xavier Villaurrutia (*ni Eva ni Hebe*¹¹) ? Il n'est pas jusqu'au lapsus, pourtant toujours unique et singulier dans son exécution, qui ne soit marqué du sceau de la multiplicité : contrairement à l'idée reçue selon laquelle, en tant que manifestation silencieuse d'un inconscient toujours unique, tout lapsus serait un hapax, le cas rarement évoqué du lapsus récurrent atteste combien l'auteur d'un lapsus reste toujours, même si d'autres l'ont déjà commis par le passé, son inventeur et ne doit rien à aucun de ses prédécesseurs.

Dans un sens étendu toutefois, tout texte est intertexte à un double titre : parce que, en interaction permanente avec d'autres écritures, il ne cesse d'y renvoyer, mais aussi parce qu'il se donne à lire, implicitement ou explicitement, comme une réplique donnée à un autre discours dont il n'est, en dernière instance, que le prolongement. Cette double transitivité du texte « comme absorption de et réplique à un autre texte »¹² soulève la question lancinante de l'insaisissable origine du texte premier car, comme le rappellent Catherine Fuchs et Pierre le Goffic, « il n'y a pas de commencement absolu d'un discours » :

La première phrase s'appuie sur un discours antérieur, réel ou fictif, qu'elle prolonge, l'énonciation étant ce par quoi le locuteur se pose comme sujet de discours et s'insère dans ce tissu. Chaque phrase présuppose ce qui a été dit (ou qui est censé avoir été dit), enrichi par ce qu'elle pose ».¹³

Le récit *ab ovo* n'a que l'apparence de l'absoluité ; ce n'est qu'un fantasme, un monstre de totalité dont l'expression linguistique sape les bases mêmes de la présupposition : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre ». Parler c'est toujours répondre, reprendre, prendre appui sur ce qu'un autre a déjà dit, et cette discursivité-là se déploie en amont comme en aval : « *Cada frase es un problema que la próxima frase plantea nuevamente* »¹⁴, nous prévient Adolfo Bioy Casares dans son micro-récit significativement intitulé *Escribir*, dont la brièveté transgressive semble condamner l'unique phrase dont il se compose à faire le contraire de ce qu'elle proclame. La question, ici, est de savoir si ce mouvement, qui n'a ni fin ni commencement, peut être parcouru à rebours, voire s'il peut être saisi en synchronie ou, mieux, dans une sorte de diachronie « transcendée ». Or l'une des omissions les plus fréquentes lorsqu'on aborde le texte au prisme du dialogisme est, nous avons eu l'occasion de le signaler à diverses reprises¹⁵, la prise en compte du caractère foncièrement bijectif de la relation qui relie le texte citant au texte cité : ainsi la question, trop souvent réduite à l'identification des sources, n'est pas

¹¹ « *En Boston es grave falta / hablar de ciertas mujeres, / por eso aunque nieva nieve / mi boca no se atreve / a decir en voz alta: / ni Eva ni Hebe* », Xavier Villaurrutia, *Epigramas de Boston VIII*.

¹² J. Kristeva, Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 88.

¹³ *Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines*, Paris, Hachette (Coll. Langue, Linguistique, Communication), 1975, p. 118.

¹⁴ A. Bioy Casares, « *Escribir* », *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé, 1959, p. 87.

¹⁵ Cf. *supra* note 5.

uniquement de savoir comment l'hypotexte motive l'hypertexte mais aussi, et peut-être même surtout, en quoi ce dernier rétomotive le premier, l'éclaire, le réinvente, voire, dans certains cas, le corrige. On peut convoquer à nouveau ici le cas singulier de la traduction : comme l'explique Néstor Braunstein à propos des traductions qui partout dans le monde en ont été faites, l'œuvre de Freud « est un effet rétroactif des traductions plus ou moins heureuses dont elle a bénéficié », ce qui amène l'auteur à affirmer que « Freud, celui d'aujourd'hui et dans le monde entier, c'est celui qui a écrit... mais avec en plus ce que les traducteurs ont fait de ses textes »¹⁶. Il n'en va pas autrement, selon nous, de la citation : « de même que les écrits reçoivent l'impact des traductions qui les affectent »¹⁷, de même l'hypertexte, pourtant second dans l'ordre temporel, fait retour sur l'original, l'explique rétroactivement, le rétomotive, voire, dans une certaine mesure, le modifie.

L'une des modélisations de la théorie de l'intertexte trouve à la fois son fondement et son expression dans l'hypothèse des anagrammes de Ferdinand de Saussure. L'infinité paragrammatique dont parle Julia Kristeva n'est que la transformée, au plan du discours, de la fonction séminale du mot-thème, saisi dans sa foisonnante productivité anagrammatique : les mots sous les mots trouvent ainsi, au niveau supérieur de l'analyse, leur correspondant discursif dans l'image du texte sous le texte. De cette extension sémiotique du paragramme, Julia Kristeva dégage trois principes fondamentaux : « A. Le langage poétique est la seule infinité du code. B. Le texte littéraire est un double : écriture-lecture. C. Le texte littéraire est un réseau de connexions »¹⁸. Il suit de là que le texte se construit comme une « mosaïque de citations »¹⁹, à la croisée de plusieurs temporalités, dans une sorte de panchronie transhistorique :

Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'une autre (des autres) texte (s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte. La science paragrammatique doit donc tenir compte d'une ambivalence : le langage poétique est un *dialogue* de deux discours. Un texte étranger entre dans le réseau de l'écriture : celle-ci l'absorbe suivant des lois spécifiques qui restent à découvrir. Ainsi dans le paragramme d'un texte fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain. Dans une société aliénée, à partir de son aliénation même, l'écrivain *participe* par une écriture paragrammatique.²⁰

Si l'on se réfère maintenant, non à l'inflexion hypertextuelle donnée par Julia Kristeva aux postulats saussuriens dans le cadre de sa sémanalyse, mais au texte pionnier de Jean Starobinski sur les cahiers d'anagrammes, il apparaît que, lue comme une méta-

¹⁶ N. Braunstein, *Traduire la psychanalyse. Interprétation, sens et transfert*, Toulouse, Éditions érès, 2016, p. 30.

¹⁷ *Ibidem*, p. 37.

¹⁸ J. Kristeva, *Op. cit.*, p. 114.

¹⁹ *Ibidem*, p. 145.

²⁰ *Ibidem*, p. 120.

phore du travail intertextuel, l'hypothèse du mot-thème comme matrice géno-textuelle renferme les termes de sa propre problématisation. Comme le fait remarquer Jean Starobinski dans les pages finales de son enquête sur les anagrammes de Ferdinand de Saussure, à la question « qu'y a-t-il immédiatement derrière le vers ? », le linguiste ne répond pas « le *sujet* créateur, mais : le *mot* inducteur ». Autrement dit, il postule l'existence d'une instance agissante qu'il n'assimile pas à la figure de l'auteur. « Non que Ferdinand de Saussure aille jusqu'à effacer le rôle de la subjectivité de l'artiste : il lui semble toutefois qu'elle ne peut produire son texte qu'après passage par un pré-texte »²¹. Le commentaire de Starobinski appelle ici deux remarques. La première rejoint l'idée d'une sorte de « desagentivisation » de la figure auctoriale qui, de moteur du travail de création, devient le lieu, le théâtre, le réceptacle de ce travail : producteur du texte, l'auteur est en réalité ventriloqué par des mots, des discours, des modèles, par une tradition, une mémoire, un héritage. Le deuxième point concerne l'équation qui semble s'esquisser entre l'hypogramme que Starobinski désigne comme un « pré-texte » et ce que Genette appellera quelques années plus tard l'hypotexte en formalisant la notion d'hypertextualité : « J'entends par là – explique-t-il – toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »²². Or c'est bien cette notion de pré-texte et, avec elle, la chronologie qu'elle institue qui me semblent devoir être remises en question.

L'infinité signifiante du texte postulée par Julia Kristeva donne un fondement épistémique au foisonnement quasiment exponentiel des correspondances anagrammatiques mises au jour par Saussure au fil de ses lectures latines. Celui-ci, nous dit Starobinski, « se montrait capable de lire toujours plus de noms dissimulés sous un seul vers. Quatre sous un seul vers de Johnson ! Mais eût-il continué, c'eût été bientôt la marée : des vagues et des vagues de noms possibles auraient pu se former sous son œil exercé »²³. Puis l'auteur de se demander :

Est-ce le vertige d'une erreur ? C'est aussi découvrir cette vérité toute simple : que le langage est ressource infinie, et que derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité.

Il faut ici le répéter : tout discours est un ensemble qui se prête au prélèvement d'un sous-ensemble : celui-ci peut être interprété : a) comme le contenu latent ou l'infrastructure de l'ensemble ; b) comme l'antécédent de l'ensemble.

Ceci conduit à se demander si, réciproquement, tout discours ayant provisoirement le statut d'ensemble ne peut pas être regardé comme le sous-ensemble d'une « totalité » encore non reconnue. Tout texte englobe, et est englobé. Tout texte est un produit productif.²⁴

²¹ J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 152.

²² G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 11-12.

²³ J. Starobinski, *Op. cit.*, p. 153.

²⁴ *Ibidem*.

Nous touchons là au cœur du problème : le texte « prélevé » c'est-à-dire *cité* (ou si l'on préfère encore l'hypotexte) peut, affirme Jean Starobinski, être interprété comme *infrastructure* ou comme *antécédent* du texte, prolongeant ainsi l'image communément admise d'un pré-texte (soit : d'un hypotexte) logiquement et chronologiquement placé dans l'antériorité et dans l'antécédence du texte *citant*. Or l'antériorité du nom ayant servi de modèle « à imiter » et que Saussure, persuadé du caractère délibéré du procédé, pose comme une vérité infrangible, se trouve sinon contredite du moins fortement relativisée par cela même qui est supposé en fournir la preuve, à savoir : sa buissonnante profusion, qui met à mal l'hypothèse d'une planification consciente et réfléchie du travail de dissémination/dissimulation anagrammatique dans le texte. Le dépassement de cette conception étroite qui fait du paragramme un motif au sens pleinement musical du terme à exécuter à tout prix dans la partition du texte ne peut se faire que si le procédé est débarrassé du caractère conscient, intentionnel et prémédité que Saussure s'obstine à lui prêter²⁵ et si l'on admet, justement, que le mot-thème, autrement dit le pré-texte, n'est probablement pas un *avant* du texte mais, paradoxalement, un *pendant* ou un *après*.

Un « pendant » : tout projet créatif est constamment brouillé, court-circuité, dévoyé par les contingences de sa réalisation. Le texte naît de la rencontre de l'instance écrivante avec l'écrit qu'elle produit, de la conversation qu'elle entretient avec le « signifiant-se-produisant-en-texte »²⁶ : le poète a beau savoir à l'avance ce qu'il veut dire, c'est ce qu'il va savoir en le disant et qu'il ne sait pas encore parce qu'il ne l'a pas encore dit qui décidera de ce que sera le texte en dernier ressort. C'est parce qu'il ne sait pas encore ce que les mots, une fois actuels, vont lui révéler que, croyant exécuter son projet, il ne fera en réalité que se soumettre aux exigences du signifiant pris dans les mailles de sa contextualisation et faire ainsi, d'une certaine manière, allégeance au code. L'imprévu du texte (si proche de cet « imprévu en séance » dont parle Jacques André), ce sont « les mots qui parlent sans savoir, en toute méconnaissance de cause »²⁷. Le poète Claudio Rodríguez dit mieux que nous ne saurions le faire ici le caractère foncièrement imprévisible de l'acte de création : « *El proceso creador me lleva a caminos, a zonas que antes no había sospechado siquiera. De ahí lo de aventura, azar. Si supiera exactamente a dónde voy, en qué dirección, yo no escribiría, la verdad. Cada poema es una indagación, una exploración. Cada poema tiene su ley, es un organismo vivo* »²⁸.

²⁵ Sur ce point, nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

²⁶ J. Kristeva, *Op. cit.*, p. 217.

²⁷ J. André, *L'imprévu en séance*, Paris, Gallimard, 2004, p. 75.

²⁸ Je dois à Adil El Asri la référence de cet entretien de Javier Ochoa Hidalgo avec le poète (*Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 12, 1999). <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero12/claudior.html> [consulté le 08/03/2018].

Un « après » aussi, si on veut bien considérer à présent la question du côté de la réception, car la lecture est le lieu, à la croisée de deux appareils psychiques, où la parole devient « lectrice [...] de l'événement psychique inconscient »²⁹. La parole étant « à moitié à celui qui écoute » (Montaigne), on peut affirmer, en filant la métaphore des mots cachés sous les mots (et donc du texte « enseveli » sous le texte), que le texte sait déjà ce que son auteur ignore encore : de même qu'il peut mettre au jour des anagrammes que l'auteur n'a pas planifiées, le lecteur peut aussi déceler des « références » littéraires non (sciemment) voulues, voire complètement inconnues de l'auteur lui-même car, comme le dit fort justement Alberto Manguel, tout écrit dépend de la générosité du lecteur³⁰. En dialoguant avec son texte au cours de l'acte de création – la poïèse –, l'auteur dialogue avec les textes du passé (« *vivo en conversación con los difuntos* », nous dit Quevedo dans son célèbre sonnet « Desde la torre ») : de même, dans le dialogue qu'il instaure avec le texte qu'il lit, le lecteur lit toujours un autre texte dans lequel il ne fait en réalité que se lire lui-même. Peut-on citer alors ce qui n'a pas été dit ? La psychanalyse ne nous apprend que trop cette vérité première que le non-dit parle et si l'analyste lit dans les mots de l'analysant le déroulé d'un récit fondateur que ce dernier n'a probablement jamais lu, l'analysant ne fait à son tour, en le faisant émerger à la conscience, que donner une existence verbale à ce texte intérieur qui, inscrit en lui, transperce sa parole où, morcelé, dépecé, éclaté en fragments comme autant de lambeaux arrachés à sa mémoire, il fait retour à l'instar des noms de divinités que Saussure découvre disséminés en lisant Lucrèce ou Sénèque : « les fragments constitutifs du scénario fantasmatique – écrit Jean-Claude Rolland – sont diffractés dans les contenus du discours où ils produisent, en surimpression, un phrasé insolite, fugitif, qui *signale* la présence de la formation inconsciente, *signifie* son insistance »³¹.

On le comprend alors : le texte n'est que la reformulation, la transduction, la réédition, la restitution d'un autre texte latent, enfoui, dont il fait l'anamnèse : « écrire – explique Franck Robert – c'est lire un livre intérieur »³². Nombreux sont les écrivains qui confient n'avoir jamais écrit au cours de leur vie qu'un seul et unique livre – toujours le même – et qui considèrent les titres de leur production comme des tentatives plus ou moins réussies d'extériorisation du texte intérieur qui les habite : « j'ai l'impression depuis plus de trente ans – déclarait Patrick Modiano en 2001 – d'écrire le même livre »³³. Et il

²⁹ J.-C. Rolland, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006, p. 21.

³⁰ « *All writing depends on the generosity of the reader* ». Cité par Stanislas Dehaene, *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 35.

³¹ J.-C. Rolland, *Op. cit.*, p. 42.

³² « Ce texte intérieur – poursuit l'auteur à propos de Proust – est l'entrelacement des choses en nous, un nœud de relations, les plus du monde : une enfance enveloppée dans une tisane et une madeleine ; un amour, une jalousie, dont la vérité est captée et révélée dans une sonate, une petite phrase musicale ; des postures, des mimiques mondaines, dont les salons bourgeois et nobles sont le théâtre ». F. Robert « Lire/Écrire », *L'intime*, Éditions M-Éditer, 2017, p. 144-146.

³³ « Rencontre avec Patrick Modiano, à l'occasion de la parution de *La Petite Bijou* », sur le site de Gallimard : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01040392.htm> (consulté le 13 janvier 2018).

n'en va pas autrement des autres champs de la création artistique – peinture, musique, cinéma : « un peintre fait toujours le même tableau et le jour de sa mort, il a l'impression qu'il n'est même pas commencé », disait André Marchand. Cette compulsion de répétition fonde l'écriture – toute écriture – en jeu citationnel à la lisière de l'ineffable : écrire consiste à ex-primer l'indicible qui est im-primé au plus profond de l'être. En ce sens et parce qu'il est une tentative toujours partielle, oblique, fragmentaire d'appréhension de ce texte premier, tout acte d'écriture est un acte de citation. Voilà quelque temps déjà, par exemple, que je considère l'entièreté de l'œuvre poétique de César Vallejo comme une longue suite de réalisations du même archi-poème ou, si l'on préfère, du même prototexte : de *Los heraldos negros* à *España, aparta de mí este cáliz*, les quelque deux cent cinquante poèmes que nous a légués l'auteur sont autant d'avatars du même récit fondateur, expression agie d'une expérience vécue ou fantasmée sur un mode abandonnique : des allomorphes poétiques où se joue et se répète, en des versions variées mais confluentes, le même événement psychique, marqué au fer rouge de l'abandon. Je tiens en effet que l'échec amoureux, la prison, la guerre civile, l'exil ou le deuil – sous toutes ses formes – sont les supports (les accidents) au moyen desquels le poète se donne une représentation pensable de cet impensable abandon premier qui, ressuscitant la voix de l'enfant qui parle en lui, irrigue la totalité de son œuvre³⁴.

Citer le texte qu'on n'a jamais lu, le faire advenir avant qu'il n'ait été écrit, voire tout à fait indépendamment de cette contingence, voilà ce dont témoignent certaines pratiques plus ou moins spectaculaires qui, de la citation partiellement ou totalement apocryphe au dialogue de sourds, remettent en question la chronologie des faits textuels. Habité par la passion de l'échange épistolaire, Erik Satie, pour ne mentionner ici qu'un cas extrême, conservait soigneusement toutes les lettres qu'il recevait et tous les brouillons des lettres qu'il envoyait. Après son décès toutefois, on retrouva dans la chambre d'Arcueil, sous une montagne de poussière, toutes les lettres de ses amis : s'il y avait toujours ponctuellement répondu, il n'en avait pourtant pas ouvert une seule...³⁵ Pierre Bayard, lui encore, soulève – bien que sous un autre angle et dans un tout autre registre – la question de savoir *comment parler d'un livre qu'on n'a jamais lu* : reste, comme l'affirme l'auteur, qu'« il est tout à fait possible de tenir une conversation passionnante à propos d'un livre que l'on n'a pas lu, y compris, et peut-être surtout, avec quelqu'un qui ne l'a pas lu non plus »³⁶.

Je refermerai ces pages en me référant à ce qui me semble être, outre une source de première importance pour la compréhension des mécanismes dialogiques, un obser-

³⁴ Sur ce point, cf. notre étude « Entre abandono y desmemoria: César Vallejo o la poética de la orfandad » dans Federico Bravo, *Figures de l'étymologie dans l'œuvre poétique de César Vallejo*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 79-91.

³⁵ O. Volta, « Introduction » dans Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Paris, Librairie Arthème Fayard / Éditions de l'IMEC, 2003, p. 7.

³⁶ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 13-14.

vatoire privilégié des processus citationnels : le colloque analytique. S'il existe une pratique citationnelle radicale qui, aujourd'hui encore, malgré son émergence institutionnelle voilà plus d'un siècle, mérite pleinement le qualificatif de nouvelle, c'est bien celle qu'il est loisible de voir à l'œuvre au cours du travail de parole qu'on appelle *talking cure*. C'est en effet par un jeu de reformulations (autrement dit de citations à visée objectivante) que l'analyste suscite la tension conflictuelle d'une interprétation chez l'analysant qui, entre transitionnalité et conflictualité, met de l'audition dans sa parole et entend, se réverbérant dans la parole de l'autre, non la vérité qu'il énonce mais celle qui s'énonce dans ce qu'il dit. La narrativité, explique Laurent Danon-Boileau, est « une propriété qui se mesure dans l'écoute de l'autre »³⁷. Il est possible dès lors, si on se réfère au phénomène littéraire, de considérer l'interprétation d'un texte comme un acte polyphonique de reformulation et d'affirmer avec Néstor Braunstein que toute lecture est, d'une manière ou d'une autre, « une intervention sur l'original »³⁸. En ce sens et comme nous l'avons déjà indiqué, la première des citations est celle du discours intérieur que le lecteur fait consonner avec le texte qu'il lit, texte dont il est à la fois le héros et le co-auteur.

³⁷ L. Danon-Boileau, *La parole est un jeu d'enfant fragile*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 156. L'auteur offre par ailleurs, au chapitre 9, une intéressante typologie des structures énonciatives de reformulation qui sont au fondement de l'acte interprétatif.

³⁸ N. Braunstein, *Op. cit.*, p. 37.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÉ, Jacques, *L'imprévu en séance*, Paris, Gallimard, 2004.
- BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004.
- —————, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- BIOY CASARES, Adolfo, *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé, 1959.
- BRAUNSTEIN, Néstor, *Traduire la psychanalyse. Interprétation, sens et transfert*, Toulouse Éditions érès, 2016.
- BRAVO, Federico, « El saber del escritor: por una teoría de la cita », *La culture des élites espagnoles à l'époque moderne*, numéro spécial du *Bulletin Hispanique*, 97, num. 1, janvier-juin 1995, p. 361-374.
- —————, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne ; publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>
- —————, « De la *jarcha* mozarabe au *haïku* japonais : Luis Cernuda (1902-1963) à la croisée des genres », *Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie. Mitoyennetés méditerranéennes* : « *La tradition revisitée* », n°11, 2010, p. 63-73.
- —————, *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- —————, « Entre abandono y desmemoria: César Vallejo o la poética de la orfandad » dans Federico Bravo, *Figures de l'étymologie dans l'œuvre poétique de César Vallejo*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 79-91.
- DANON-BOILEAU, Laurent, *La parole est un jeu d'enfant fragile*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- DEHAENE, Stanislas, *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- FUCHS, Catherine & LE GOFFIC, Pierre, *Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines*, Paris, Hachette (Coll. Langue, Linguistique, Communication), 1975.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- HELLER-ROAZEN, Daniel, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007.
- KRISTEVA, Julia, Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LE LIONNAIS, François, « Le second manifeste », *Oulipo. La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19-23.
- OCHOA HIDALGO, Javier, « Hablar de las palabras es perder las palabras », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 12, octobre 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- ROBERT, Franck, « Lire/Écrire », *L'intime*, Paris, Éditions M-Editer, 2017, p. 141-152.
- ROLLAND, Jean-Claude, *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard, 2006.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Nizet, 1986.
- SANGSUE, Daniel, « L'intertextualité », *Le grand atlas des littératures*, Encyclopædia Universalis, p. 28-29.
- SIBONY, Daniel, *Le peuple « psy »*, Paris, Seuil, 2007.
- STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Comedias. Soldadesca - Tinleria - Himenea*, ed. de D. W. Mc Pheeters, Madrid, Castalia, 1980.
- VILLAUURUTIA, Xavier, *Obra poética*, ed. de Rosa García Gutiérrez, Madrid, Hiperión, 2006.
- VOLTA, Ornella, « Introduction » dans Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Paris, Librairie Arthème Fayard / Éditions de l'IMEC, 2003, p. 7-12.

- III -
MISCELLANÉES

La géométrie de l'indicible : réflexions sur les *haikus* de Juan Antonio González Fuentes

HYNDE BENACHIR

Université Bordeaux-Montaigne

Groupe de Recherches Interdisciplinaires d'Analyse Littérale

EA 3656 AMERIBER

137

ABSTRACT

The following work stands at a crossroads between literature and the linguistics of speech, since it is about poetical ontology in a form as brief as that of the haiku. Famous for that brevity and for its seemingly mundane nature, the haiku acquires, under the pen of Cantabrian author Juan Antonio González Fuentes, a dimension both organic and metaphysical. With light strokes, the poet draws through his poems a world inhabited by human and mythological creatures, by animals capable of reason, so they all can question the world that surrounds them as well as its deeper nature. The poet eventually depicts the intense and complex bond between language and speech within the limited space of the seventeen canonical syllables. We propose to study, based on literal analysis, the structure of the poetics of Juan Antonio González Fuentes's haikus.

Keywords : haikus, poetry, speech analysis, literary theory, Juan Antonio González Fuentes

RÉSUMÉ

Le travail suivant se trouve à la croisée entre la linguistique du discours et la littérature puisqu'il y est question de l'ontologie poétique dans une forme aussi brève que celle du haïku. Célèbre pour cette brièveté et pour son caractère apparemment trivial, le haïku acquiert, sous la plume de l'auteur cantabre Juan Antonio González Fuentes, une dimension à la fois organique et métaphysique. Avec des traits légers, le poète dessine par le biais de ses poèmes un monde peuplé de créatures humaines et mythologiques, d'animaux dotés de raison afin que tous questionnent le monde qui les entoure ainsi que sa nature profonde. Finalement, le poète met en scène la relation intense et complexe qui lie le langage à la parole dans l'espace réduit des dix-sept syllabes canoniques. Nous nous proposons d'étudier, en nous appuyant sur l'analyse littérale, la structure de la poétique de haikus de Juan Antonio González Fuentes.

Mots-clés : haikus, poésie, analyse du discours, théorie de la littérature, Juan Antonio González Fuentes

RESUMEN

El siguiente trabajo se encuentra a medio camino entre la lingüística del discurso y la literatura ya que trata de la ontología poética en una forma tan breve como el haiku. Famoso por dicha brevedad y por su carácter aparentemente trivial, el haiku adquiere, bajo la pluma del autor cántabro Juan Antonio González Fuentes, una dimensión a la vez orgánica y metafísica. Con rasgos leves, el poeta dibuja a través de sus poemas un mundo poblado por criaturas humanas y mitológicas, animales dotados de razón de modo que todos cuestionen el mundo alrededor y su naturaleza profunda. Finalmente, el poeta pone en escena la relación intensa y compleja que une al lenguaje y la palabra en el espacio restringido de las diecisiete sílabas canónicas. Nos proponemos estudiar, apoyándonos en el análisis literal, la estructura de la poética de los haikus de Juan Antonio González Fuentes.

Palabras clave: haikus, poesía, análisis del discurso, teoría de la literatura, Juan Antonio González Fuentes

Forme brève de la poésie par excellence, le *haiku* intéresse et intrigue. Avec ses dix-sept syllabes comme intense défi poétique, il évoque aussi l'inconnu, le lointain, l'exotique, l'image mirifique d'un Orient peuplé de papillons, de fleurs de cerisiers et de paysages bucoliques et paisibles. Cette double caractéristique d'une forme poétique pourtant ancienne se trouve sans doute à l'origine du grand succès que connaît le *haiku* depuis le début du XXe siècle, quand les écrivains français en quête de renouveau s'en sont emparés, avant que la fièvre haikistique ne gagne l'Espagne et l'Amérique Latine. Nous tenons toutefois à nuancer notre propos : la « déferlante haikistique » a submergé les deux continents en même temps : l'Espagne était influencée par les courants de pensée français tandis que l'Amérique Latine l'était par ceux des États-Unis. Elle a ensuite gagné le monde entier au fil des décennies suivantes et ce jusqu'à nos jours. L'activité de recherche liée à cette forme poétique témoigne de cet engouement progressif pour l'écriture haikistique : là où quelques chercheurs friands de nouveauté à explorer et à théoriser produisaient quelques rares articles sur le sujet au début, il existe aujourd'hui des sites ou des blogs, individuels ou collaboratifs, qui regroupent des centaines de *haikus*, qu'ils soient personnels ou signés par d'illustres poètes dont on se souvient pour d'autres œuvres que pour leurs expérimentations haikistiques.

La manne des auteurs de *haikus* est, quant à elle, bien réelle. Tout le monde s'essaie à cette écriture qui paraît simple, sans ambages, qui prend n'importe quel prétexte de la vie quotidienne pour s'exprimer, transfigurer un événement « banal » pour en faire un îlot d'éternité que frappe la lumière de la grâce poétique, certains avec plus de bonheur que d'autres. Nous pouvons alors nous demander quels sont les critères qui permettent la reconnaissance du *haiku* comme tel et, dans la foulée de son identification, quels sont les critères qui permettent au lecteur de juger le *haiku* comme étant une réussite ou, à l'inverse, un échec total de la tentative. Contrainte métrique, choix des motifs poé-

tiques, objectivité totale, atemporalité sont autant de critères qui, issus de l'esthétique traditionnelle japonaise, entrent plus ou moins facilement dans l'esthétique occidentale du *haiku*. En somme, faut-il que les poètes occidentaux (et nous insistons particulièrement sur cet aspect) jouent avec les règles du jeu japonais pour écrire des *haikus* ? Il semble que les haikistes qui ont publié des recueils en langue espagnole (tels que José Juan Tablada¹ ou Mario Benedetti²) préviennent ces interrogations dans une sorte d'autodafé, rempli de précautions épistémologiques, en avouant que c'est le défi de cette forme qui les a séduits et que, bien qu'écrivant des poèmes qui « ressemblent à », ils sont tout à fait conscients de ce que ces mêmes poèmes ne « seront » jamais.

C'est précisément dans ce double constat que s'inscrit l'œuvre poétique de Juan Antonio González Fuentes, avec la série des « *haikus sin* » : *Haikus sin estación*, publié en 2010, *Haikus sin nombre*, publié en 2011 et *Haikus sin orden*, publié en 2012. Cette série affirme, en même temps qu'elle la nie, l'existence possible d'un *haiku* proprement hispanique. Ces recueils qui forment notre corpus et dont le nombre atteint allègrement les deux cents unités sont compilés dans *Monedas sueltas*³ tandis que le « *sin* » récurrent des séries de haikus, au-delà du paradoxe qu'il pose, constitue en lui-même un réel manifeste poétique.

En somme, l'espace métrique du *haiku* ne laisse que peu de marge de manœuvre aux poètes occidentaux, que la privation de tout canal référentiel avec la langue japonaise coupe d'autant plus du modèle original. Mais alors, de quoi peut bien « parler » un *haiku* qui n'existe pas en tant que *haiku* ? Ou bien, en simplifiant quelque peu un tel questionnement, qui se solderait par une inutile épreuve de comparaison entre le *haiku* japonais et le *haiku* hispanique visant à mettre en relief leurs similitudes et leurs différences, nous reformulerons plutôt la question ainsi : le *haiku* peut-il « parler » d'autre chose que de lui-même ?

Afin de tenter d'apporter quelques éléments de réponse à cette interrogation, nous considérerons l'ensemble de ces poèmes sous deux aspects : celui, dans un premier temps, de l'aptitude que possède le langage à nommer, à exprimer ; puis, nous verrons l'importance du rôle que joue le lecteur dans l'acte d'interprétation, quand le rôle du poète consiste à « amorcer » (l'idée, le sens, l'interprétation, la représentation) plus qu'à dire. Consciente de cette frontière interne au langage, nous nous attacherons ensuite à démontrer comment les liens sémiotiques qui se tissent entre les mots d'un même poème, entre les poèmes au sein d'un même recueil puis entre les recueils eux-mêmes, nous permettent de dépasser ce clivage entre le dicible et l'indicible, le « dit » et le « perçu », en formant un univers poétique qui, à l'instar du monde que nous connais-

¹ J. J. Tablada, *Tres Libros*, Madrid, Hiperión, 2000.

² M. Benedetti, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor, 2001. Il existe également une section intitulée « *Otro Rincón de haikus* » dans le recueil de poèmes *Adioses y bienvenidas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

³ J. A. González Fuentes, *Monedas Sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2014.

sons, fonctionne comme un système clos et complet. Il s'agit dès lors de restituer à la syntaxe son rôle primordial dans le fonctionnement du discours poétique. Nous verrons comment cette « machine » poétique est d'autant plus complète et complexe qu'elle laisse apparaître – irions-nous jusqu'à dire qu'elle montre ? – tous les rouages de son élaboration et de son fonctionnement. C'est donc sous l'angle de l'autoréférence du *haiku* que nous aborderons également ce travail, en suivant précautionneusement le fil du langage.

L'idéation du « monde » poétique de González Fuentes pose d'emblée la question de l'ontologie du langage poétique. Nous tiendrons pour acquis que la poésie est un acte de discours et qu'elle constitue en elle-même un mode discursif dans lequel les *haikus*, comme toute autre forme poétique, trouvent leur place. Il sous-tend l'appropriation du langage par la voix poétique qui, dans son acte d'écriture, insuffle ses propres « valeurs » aux mots qu'elle emploie, crée un idiolecte. Il convient donc, à ce stade de notre réflexion, de nous pencher sur la nature du langage poétique, plus particulièrement de son signifié, niveau où opère l'insufflation de la voix poétique que nous évoquions à l'instant. De ce langage poétique, Julia Kristeva dit qu'il « renvoie et ne renvoie pas à un référent ; il existe et n'existe pas, il est en même temps un être et un non-être »⁴. Cette « pseudo-référentialité » du signe semble être le motif poétique du *haiku* 18 de la série des « *sin nombre* » :

*Signo intangible
que ni afirma ni niega:
nombre sin fuego*⁵

Si les deux premiers vers reprennent presque exactement la définition du signifié poétique de Kristeva, nous pouvons nous interroger sur le signifié à adjoindre au « *sin fuego* » qui suit l'allusion métalinguistique. Or, la réponse vient quelques pages plus tard, quand « *fuego* » est assimilé à l'interprétation, à la recherche du sens : « *Y como el fuego, / la palabra es enigma, / decir y espera* »⁶. À la fois référentiel et non-référentiel, le signifié poétique postule, par sa présence, l'absence même de ce qu'il est, ce qui nous engage à considérer le signe poétique en tant que tel, mais nous pousse également à considérer les relations qui s'établissent entre les signes, et les signifiés de ces signes, afin d'en percevoir les deux versants. Le poème, en tant que syntagme, devient un espace de « frottements paradigmatiques » où les liens établis appellent l'existence de supra-liens, dans une syntaxe absente qu'il incombe au lecteur de construire et de restituer.

Comme ce que notre inconscient manifeste dans les rêves ou ce que notre subconscient révèle dans l'exercice psychanalytique, le langage poétique est une manifestation du

⁴ J. Kristeva, Semeiotikè, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 192.

⁵ J. A. González Fuentes, *Haikus sin nombre*, Barcelona, Ediciones Carena, 2011, p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

refoulement, ce que l'esprit ébauche, sans pour autant nous livrer la solution de lecture de cette manifestation : le signe poétique devient ce que nous nommons l'« amorce ». Cette syntaxe déliée de l'onirique, du refoulé, transparait par exemple dans les « sauts » énonciatifs de certains *haikus*, comme c'est le cas pour le poème 23 de la série « *sin estación* » :

*Su centro en torno,
hacia lo alto su piedra,
tu ángel al revés*⁷

Ici, un actualisateur du substantif de troisième personne ouvre le poème, se manifeste encore au second vers pour aboutir à un actualisateur de deuxième personne dans le dernier vers, supposant l'existence d'une personne délocutée (l'ange dont il est question) et la présence d'un interlocuteur qui surgit à la fin du poème, induit par l'adjectif possessif « *tu* », auquel on attribue un lien de possession avec la personne délocutée des vers précédents.

Toujours à partir de cet exemple, nous pouvons également déduire une partie du fonctionnement du signifié poétique à l'intérieur de son « texte » (au sens étymologique du terme) puisque ce « saut », reposant sur deux phases d'embranchement discursif, nous donne à voir l'éternel recommencement du discours poétique. Chaque vers impose l'oubli du précédent tout en nécessitant son rappel, ce que semble mettre en image cet autre poème :

*El pez refleja,
nadando entre las olas,
su desmemoria*⁸

Cette réflexivité du langage poétique contribue à sa mise en scène dans l'espace à la fois clos et ouvert du poème, faisant du langage l'acteur principal du « drame » poétique qui se déroule. En insistant sur sa propre représentation, le langage poétique se pose comme un simulacre référentiel qui nécessite l'acceptation tacite du lecteur, son consentement muet à prendre pour vrai tout ce qui sera dit et à se conformer aux lois de la fiction poétique – la fonction simulatrice de l'énoncé – dans laquelle il pénètre tout en assumant son rôle de reconstruction et d'interprétation – la fonction dissimulatrice de l'énoncé. Le cas du *haiku* est un schéma particulier, où le nombre de signes est très réduit et les connexions sémiotiques elles aussi moins nombreuses que celles qui peuvent par exemple se nouer dans un sonnet, une ode ou tout autre type de structure poétique classique existant dans la poésie occidentale. Ce sont précisément

⁷ J. A. González Fuentes, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, p. 45.

⁸ J. A. González Fuentes, *Monedas Sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2014, p. 17. Nous précisons que les « *Haikus sin orden* » figurent dans cette anthologie sans avoir été édités comme recueil auparavant, à l'instar des deux autres séries.

ces frictions paradigmatiques qui s'imposent comme seul remède à l'exigüité extrême de cette forme poétique.

Cette remarque nous fait également prendre en considération le peu de place dont dispose la voix poétique pour livrer la part du dicible ou bien encore du « nommable ». Nous pouvons aller plus loin encore dans ce raisonnement : son ancrage discursif est si flottant que l'on pourrait presque sans grande difficulté trouver un sens différent au poème à chacune de ses (re)lectures, ce qui en rend l'explication ou la glose très difficiles, voire contre-productives pour son sens. C'est cette dualité du nommable et de l'innommable, autrement dit du dicible et de l'indicible, qui sous-tend les notions de *l'ici* et du *là-bas* dans l'œuvre de González Fuentes :

*Allá de mi voz,
vencejo y nube blanca
bajo su sombra*⁹

La « *voz* » renvoie à l'autorité énonciative tandis que le « *allá* » postule un au-delà de la parole. Soit, aussi, le poème suivant :

*Será de un aquí
después de la palabra.
Y al llegar, tiembla*¹⁰

L'autorité énonciative se projette déjà dans le sens occulte, frémissant au passage de cette frontière interne entre le signe et son signifié. L'existence de l'au-delà ou de l'occulte est, quant à elle, décrite dans tous les recueils avec des occurrences de mots tels que « *limbo* »¹¹, « *paraíso* »¹², « *secreto* »¹³, « *enigma* »¹⁴, « *misterio* »¹⁵, « *oculto* »¹⁶ tandis que les notions de mort et de vie semblent respectivement renvoyer au signifiant poétique et au signifié, comme si l'écriture était le cadavre du sens, sa dépouille mortelle exposée aux yeux du lecteur tandis que la vie spirituelle, dans le champ des possibles, continuerait au gré des combinaisons infinies qui surgissent dans l'après du mot. Nommés dans le premier recueil, dans la mesure où les limbes ou encore le paradis renvoient à des concepts « localisables », les lieux de manifestation de ces opérations sémiotiques deviennent plus allusifs et généraux dans le second – on parle de mystère – et disparaissent dans le troisième, où seul le mot « *laberinto* »¹⁷ apparaît dans le *haiku* 26 des *Haikus sin orden*. Cette « spatialité spécifique » est admirablement

⁹ J. A. González Fuentes, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ J. A. González Fuentes, *Haikus sin nombre*, Barcelona, Ediciones Carena, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ J. A. González Fuentes, *Monedas Sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2014, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

décrite par Gérard Genette : « [...] le langage, et donc la pensée, est déjà une sorte d'écriture, ou, si l'on préfère, la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour un symbole de la spatialité profonde du langage »¹⁸. La notion de l'après, ou de l'au-delà – comme elle est nommée dans le texte –, est à lier à la lumière omniprésente dans les recueils : 9 occurrences du mot « *luz* » dans le premier recueil, 6 dans le second, 8 dans le troisième car c'est dans cet espace que se fait la lumière sur ce que cache le texte. Ce phénomène intervient tout en postulant nécessairement l'existence de l'ombre dans laquelle nous demeurons prisonniers de nos liens avec la logique, sous les nuages puisque le mot « *nube(s)* » est présent dans tous les recueils .

Revenons à présent sur la « *voz* » évoquée ci-dessus, et qui se pose comme un renvoi vers l'acte discursif, comme acte de parole, et vers l'acte énonciatif, comme supposant l'existence d'un actant qui prend cette parole. En parlant de ses propres poèmes, l'auteur dit qu'il s'agit d'une « *voz impostada* » et explicite le rôle énonciatif feint qu'il occupe dans la création de ce monde poétique. Il dénonce, tout en l'exerçant, l'imposture de cette fonction thaumaturgique au sein des *haikus* qu'il produit, en niant leur existence dès le titre même de ses recueils (« *haikus sin* », « *haikus que no son* »). Cet exercice de la fonction thaumaturgique de nomination des objets présents en ce monde poétique, pourtant si semblable au nôtre avec ses reliefs, ses fleuves, ses champs et ses habitants, passe par la création d'un chronotope dont le *je* reste le point d'étalonnage par excellence. Comme en témoignent les occurrences de formes verbales conjuguées, qui concernent la majorité des poèmes de chaque recueil. C'est le présent comme versant temporel du *ici* spatial qui est le plus largement représenté, presque toujours à valeur narrative (si tant est qu'un poème aussi bref puisse narrer) ou constative.

Par ailleurs, ces considérations spatio-temporelles posent également la question de la subjectivité du discours, ce que Gérard Genette tranche de la façon suivante : « [...] est subjectif le discours où se marque, explicitement ou non, la présence de (ou la référence à) *je*, mais ce *je* ne se définit pas autrement que comme la personne qui tient le discours, de même que le présent, qui est le temps par excellence du mode discursif, ne se définit autrement que comme le moment où est tenu le discours, son emploi marquant la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit »¹⁹. Les exemples de ces occurrences de formes verbales au présent sont nombreux, c'est pourquoi nous nous en tiendrons simplement à ce constat. En revanche, les occurrences de temps du discours tels que le futur de l'indicatif sont plus rares et d'autant plus significatives. Nous avons cité plus haut le « *Será de un aquí...* », lequel supposait une chronologie de l'acte de signification, mais nous retrouvons le verbe « *ser* » par ailleurs : « *Al mismo tiempo, / por qué será lo que ignoro, / la luz en vena* »²⁰,

¹⁸ G. Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 61.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ J. A. González Fuentes, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, p. 51.

comme si seule l'idée de l'être pouvait être projetée dans un avenir quelconque, avec un sens peu ou prou équivalent pour les deux poèmes. De ce fait, l'apparition du verbe « *tener* » au futur dans « *¿Qué nombre tendrás/ cuando el mar te deshaga,/ náufrago errante?* »²¹ met en relief l'incertitude, la peur de se perdre dans les méandres des ponts possibles entre tout ce que le poème ne « dit » pas, mais il faut aussi prendre en compte l'incursion de cette deuxième personne du singulier sur laquelle nous allons revenir sous peu. Quant aux temps de l'inactuel, leurs occurrences sont également très rares avec quelques cas de prétérit comme pour suggérer un éloignement temporel long : « *Kilimanjaro:/ con su alma el leopardo/ nombró la nieve* »²², poème d'autant plus représentatif que l'aoriste concerne un mot appartenant au métalangage mais qui renvoie à un acte de dénomination ancien, peut-être même aux origines du langage. La présence du léopard, en fin de vers, montre l'importance du rôle tenu par l'animal, qui réduit d'autant l'importance du rôle de l'Homme dans l'acte de nommer. Notons aussi tout l'aspect phonosymbolique que revêt le toponyme, composé d'occlusives et de fricatives vélares, de liquides vibrantes, qui peut rappeler le rugissement du félin.

Toujours dans la perspective de la capacité et du pouvoir de nomination, il existe dans les *haikus* de Juan Antonio González Fuentes un phénomène que nous nommons « visée définitoire » et qui consiste à prendre un vocable, souvent placé en début de poème, dans une position qui rappelle un signifiant titulaire ou bien l'acte métalinguistique de citation du mot dans un dictionnaire, et à en proposer une définition idiolectale et, bien entendu, poétique. L'exemple du *Kilimanjaro* rentre dans la catégorie des poèmes à visée définitoire, de même que le poème suivant :

*Cartografía:
un perro añil nos sueña
entre sus buesos*²³

Dans ce poème, le vocable « *Cartografía* » est placé en début de poème, toujours avant les signes d'assise, et voit son sens développé dans les deux vers suivants.

Un autre poème s'inscrit dans cette catégorie :

*Taxidermista:
se afana el tiempo solo
en secar la flor*²⁴

D'autres exemples pourraient venir compléter ceux-ci, mais nous retiendrons simplement que cette visée définitoire vient s'ajouter au panel des prérogatives linguistiques de la voix poétique, laquelle peut nommer ce qui est mais peut également, dans un acte

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² J. A. González Fuentes, *Monedas Sueltas*, Madrid, Huerga y Fierro, 2014, p. 24.

²³ J. A. González Fuentes, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, p. 59.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

auto-référentiel, expliquer ce qu'elle nomme selon ses propres codes et ses propres critères.

Mais revenons un instant à la question du *moi* qui, dans l'écriture poétique de González Fuentes, demeure centrale même si ce constat de la centralité du *je* énonciatif concerne plus largement le genre poétique du *haiku*. Cette remarque nous amène à considérer la question du rôle des embrayeurs de discours, notamment à travers les pronoms personnels utilisés, qui se réduisent globalement au nombre de trois dans leur sens désinentiel, mais à deux dans leur sens sémiotique : le *je*, le *tu* et le *nous*. Le débrayage personnel correspond au degré moindre d'ancrage énonciatif et caractérise la plupart des poèmes, dans une volonté d'objectivité plus ou moins atteinte. L'embrayage de première personne du singulier correspond à des percées illocutoires de la voix poétique cherchant à guider notre regard ou à attirer notre attention sur un ou plusieurs élément(s) en particulier : « *Subo más alto, / carne y azul sonando, / no sé si estrellas* »²⁵ où la voix poétique tente de s'élever vers le ciel, vers le noumène et fait part de son état d'esprit hésitant devant l'inconnu. Le *nous*, en revanche, n'est pas une hypertrophie du *je* mais bien un *nous* inclusif du lecteur, dont la présence s'intègre à l'acte d'énonciation. *Nous* apparaît comme le résultat de *moi* + *moi* + tous les *moi* susceptibles de lire le poème, comme par exemple dans le *haiku* « *Cartografía...* » et dans d'autres encore que nous n'aurons pas le loisir de citer ici, mais qui fonctionnent selon le même principe.

En outre, même si sa présence transparait en filigrane dans les poèmes, le *tu* ne vise pas le lecteur mais bien la voix poétique qui se dédouble, comme nous l'avons vu dans l'exemple du « *naufraigo errante* » où le naufragé est bien la voix poétique prise dans la tourmente des mots. Ainsi, le *tu* ne concerne pas le destinataire du message puisque le lecteur est *moi* et que, par conséquent, le *toi* n'est que l'image dédoublée du *moi* qui écrit. Cette insertion partielle de la voix poétique dans le discours est une mise en abyme de la voix poétique elle-même, laquelle se voit captant la scène. C'est moins l'image qu'elle capte qui nous intéresse, bien qu'elle constitue le contenu du poème, que le procédé de captation en lui-même, ce qui en fait un genre poétique éminemment auto-référentiel.

Ce *moi*, explicite ou non, se trouve toujours lié, au sein des poèmes de González Fuentes, à l'altitude ou à l'élévation, qu'elle soit physique – dans des points géographiques élevés comme les falaises ou les montagnes – ou qu'elle soit induite par un procédé modal (le vol, par exemple), tandis que la quête continue de cette élévation constitue un des fils rouges de ces recueils de *haikus*. Il est le « terme d'origine » permettant la mise en place de nombreux carrés sémiotiques²⁶. Ces carrés sémiotiques nous permettent de

²⁵ J. A. González Fuentes, *Haikus sin nombre*, Barcelona, Ediciones Carena, 2011, p. 57.

²⁶ La notion de « carré sémiotique » est empruntée à J. Fontanille et définie comme suit par le linguiste : « Le carré sémiotique se présente comme deux types d'oppositions binaires en un seul système, qui gère à la fois la présence simultanée de traits contraires, et la présence et l'absence de chacun de ces deux traits. L'« absence » ayant, comme on l'a montré, une valeur générique, on peut dire que le carré sémiotique intéresse à la fois l'organisation interne de la catégorie, et la délimitation de ses frontières », in *Sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 57.

voir avec plus de clarté les relations de contrariété, de contradiction et de complémentarité qui sont à l'œuvre entre les différents pôles de ce monde poétique créé de toutes pièces. Si Jacques Fontanille part du principe qu'il faut « nier le terme qui est à l'origine du parcours avant d'affirmer son contraire »²⁷, le principe de *médiation* nous éclaire également sur ces fameux parcours et nous explique la coexistence des deux *genres* au sein de la même *catégorie*. Aussi, dans la relation de contrariété entre le pôle « humain » avec le cas du *je*, du *nous* et du *tu* que nous avons relevés, et le pôle « céleste » tels que Dieu, les figures mythologiques comme Éros ou Narcisse apparaissant dans les poèmes, il nous faut passer par les cases « non-humain » (les souvenirs, les fantômes du passé) et « non-divin » (tels les anges, diables et autres créatures anthropomorphes qui peuplent aussi ce monde poétique). Ces êtres deviennent des *médiateurs* qui arpentent continuellement les dédales sémiotiques du texte et glissent d'un pôle à l'autre, jouissant du droit de traverser les frontières. Par ailleurs, les notions de frontières et de limites possèdent également leur propre champ lexico-sémantique au sein du texte que le *je* ne peut pas franchir. D'autres carrés sémiotiques sont aussi représentés, comme par exemple celui formé par les différents éléments repris de la philosophie taoïste et dont les médiateurs peuvent être la brume, le vent aux occurrences nombreuses, ou encore la mer. La quête de l'élévation, présente dans l'énoncé même, devient alors la *polarisation axiologique* du carré sémiotique, le pôle « humain » correspondant au pôle négatif et le pôle « céleste » correspondant au pôle positif : le *je* devient l'*actant narratif* en mouvement, tentant de s'envoler ou de s'élever vers la valeur qu'il cherche à atteindre.

Or, la fonction d'*actant narratif* n'est pas la seule assumée par le *je*. En faisant acte de présence dans le discours, il est un *actant positionnel* mais aussi un *actant de champ*, lequel parle de ses « actes perceptifs » et de ses « opérations de perception »²⁸, dont résultent les poèmes qui apparaissent comme des scènes, des flashes où il règle la visée tandis que le lecteur se doit d'en régler la saisie. Ce « contrôle de la visée » exercé par l'*actant de champ* repose, dans ces poèmes, sur la rétention du contenu énonciatif sous l'effet de la contrainte métrique du *haiku*, ce que Roman Jakobson nomme l'« abstraction des structures »²⁹ en poésie et par laquelle nous sommes renvoyés à la notion de labyrinthe ou d'énigme.

Mais, en poésie comme ailleurs, il ne saurait y avoir d'énigme qui, en procédant au déchiffrement, ne livre du même coup la clé de sa résolution. C'est en tous cas le constat qu'avance Jean Starobinski lorsqu'il se penche sur les notes de Saussure au sujet des vers saturniens et raconte, pour l'anecdote, comment Saussure écrivit « mot-texte » au lieu de « mot-thème » comme principe recteur de la composition saturnienne³⁰. Au risque de

²⁷ J. Fontanille, *Op. cit.*, p. 103.

²⁸ Cette terminologie est également un emprunt aux théories de J. Fontanille.

²⁹ R. Jakobson, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977 p. 102.

³⁰ J. Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Limoges, Lambert-Lucas, 1971, p. 23.

paraître pléonastique, ce lapsus est révélateur en ce sens qu'il faut pressentir un « texte sous le texte », un « pré-texte » dans lequel se fond l'instrument du décodage, de même qu'il révèle qu'en matière de poésie, la métrique seule ne suffit pas à apporter toutes les réponses aux interrogations diverses que soulève un énoncé poétique. Rapportées à l'analyse des *haikus* qui nous occupe, ces manifestations du *pré-texte* relèvent notamment du subliminal dans le discours poétique. L'absence de formes verbales conjuguées qui caractérise une partie des poèmes semble indiquer une certaine atemporalité, même si elle reste feinte dans la plupart des cas, et partant, une suspension du temps qui peut conduire à un sentiment d'éternel ou de pérenne. Or, il nous faut dire à cette occasion que les deux mots qui reviennent le plus (en dehors de ceux qui constituent les pôles sémiotiques ainsi que leurs *médiateurs*) sont les mots « *ojo* » et « *ala* » qui, en espagnol, sont tous deux des palindromes, jouant les rôles respectifs d'instrument de la captation et d'instrument de l'élévation. Ces deux cas se révèlent également intéressants en ceci qu'ils viennent contredire la vectorisation temporelle de l'acte des successivités que forme le syntagme, comme une suspension du temps de l'écriture ainsi que de la lecture. Il en va de même pour les anagrammes qui, au-delà de la rémanence phonique qu'elles génèrent, relient les mots entre eux au sein du vers, mais aussi au sein de tout le poème. L'exemple le plus probant, notamment à cause de la position des signifiants anagrammatisés en anaphore au début des vers, demeure celui-ci :

Desde otra hondura,
desnuda como el mirlo,
sed de cenizas³¹

Du fait de leur évidence, nous ne commenterons pas l'allusion au Jardin d'Éden qui se profile dans ce poème, ni même l'aspect connotatif du merle ou des cendres qui renvoient à la mort évoquée au début de cette présentation. Nous nous limiterons à constater que les mots « *sed de* », qui sont actualisés au troisième vers, étaient déjà bel et bien présents dès le début du poème, dans le mot « *desde* » de façon complète et dans le mot « *desnuda* » sous forme de mannequin. La relation entre ces mots devient alors limpide, le premier désignant le point d'origine du parcours, le second désignant le moyen d'y parvenir en considérant l'aspect nu, qui n'est pas sans faire penser à la théorie de la dénudation de Boris Tomachevski³², et le troisième, le motif de la quête, la « soif » de cendres qu'il faudrait entendre comme « soif de mots » dans le cas présent. Un autre bon exemple de ce propos serait le *haiku* suivant :

Nieve reciente
para dormir el fuego:
árbol e invierno³³

³¹ J. A. González Fuentes, *Haikus sin nombre*, Barcelona, Ediciones Carena, 2011, p. 62.

³² B. Tomachevski, « Thématique », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 263-307.

³³ J. A. González Fuentes, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, p. 43.

Une structure chiasmatisée s'établit entre le premier et le troisième vers : le mot « *nieve* » – « *invierno* » où « *nieve* » est anagrammatisé dans « *invierno* ». La paire de lexies « *reciente* » – « *árbol* » isole syntaxiquement le deuxième vers, isolement renforcé par la présence de « *fuego* » en fin de vers, qui vient mettre en opposition les champs sémantiques en présence. Cependant, si nous observons ce second vers avec plus d'attention, ce « *fuego* » qui semble désarrimé du reste du texte amorce l'actualisation de son contraire, qui se lit sous les mots du vers médian, soit le mot « *frío* » : « *para dormir el fuego* », rétablissant ainsi une cohérence sémantique et isotopique dans le poème. L'anagramme de « *nieve* » / « *invierno* », plus flagrante, pouvait également constituer une piste pour la recherche d'autres phénomènes du genre.

À ce propos, Jean Starobinski nous éclaire sur ce point lorsqu'il nous dit que « le poète met en œuvre, dans la composition du vers, le matériau phonique fourni par un mot-thème. La production du texte passe nécessairement par un vocable isolé – vocable se rapportant au destinataire ou au sujet du passage – voie d'accès et réserve de phonèmes privilégiés sur lesquels s'appuiera le discours poétique achevé »³⁴. Cette remarque de Starobinski doit nous amener à relever deux points : le premier est que les considérations de Saussure sur lesquelles s'appuie Starobinski portent sur les vers saturniens mais le *haiku* demeurant un discours poétique, ce qui vaut pour l'écriture saturnienne vaut pour l'écriture haikistique ; le second est que le vocable qui désigne l'objet dans le texte qui nous concerne n'est pas à chercher dans le poème mais dans l'ensemble de ces poèmes où « *frío* » apparaît à de nombreuses reprises. La pertinence de la question de l'intentionnalité de la voix poétique dans les phénomènes subliminaux devient dès lors minime : elle se réduit à la prise de conscience des formants du signifiant et le discours poétique se charge d'en organiser la (re)mise en place.

C'est un mécanisme réflexif presque identique qui opère dans le phénomène du « lexématisme anthropocentrique » tel que le conçoit Algirdas Julien Greimas. Il insiste sur le rôle primordial du « sens » des mots quand il est « relatif à l'homme, au milieu humain, au monde du sens commun »³⁵ et mentionne toutes les possibilités stylistiques qu'offre la mise en expansion ou en contraction des sèmes. Cette complémentarité des notions d'*expansion* et de *contraction* est à l'origine des considérations qui portent sur d'autres aspects du langage tels que le symbolisme, fût-il d'ordre mythologique, poétique. La fonction d'*actant positionnel* de la voix poétique dans le discours poétique qui nous intéresse lui permet de mettre en exergue le clivage qui existe entre son sens propre et son sens figuré comme produit des combinatoires syntagmatiques. Dans les *haikus* de González Fuentes, les *schèmes* utilisant des sèmes relatifs à l'humain sont nombreux, comme si tout ce qui était décrit dans son univers poétique passait par le prisme de l'homme. Les représentations les plus éloquentes de ce principe sont les médiateurs

³⁴ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 23.

³⁵ A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 56-57.

qui, tous sans exception, présentent des caractéristiques anthropomorphiques : l'ange, figure la plus présente, a forme humaine même si sa nature reste ambiguë (ambiguïté qui, rappelons-le, est liée à sa fonction même de *médiateur* entre la Terre et le Ciel, lui dont les ailes permettent aisément le passage d'un monde à l'autre) ; le « *diablo oblicuo* » a lui aussi, dans une certaine mesure, des caractéristiques humaines ; l'Éros est représenté dans la mythologie grecque sous les traits d'un jeune garçon et, dans certaines sources pictographiques, avec des ailes. Une autre manifestation de ce lexématisme anthropomorphique sont les combinatoires du type : « *Despierto en un sol/ que llega llevándose/ **pieles de brasa*** »³⁶ ou encore : « *Un pez furtivo/ **traduce a sus hermanos/ la ley del agua*** »³⁷. En faisant de l'homme le mètre-étalon dans la perception de toute chose, la voix poétique renforce son autorité, tant dans l'acte de nommer que dans celui de signifier tout en montrant, explicitement ou implicitement, ses limites dans l'une ou l'autre de ces deux actions, laissant ainsi libre cours au travail de décodage qu'elle amorce chez le lecteur.

Pour conclure cet article et répondre à la question que nous avons posée au début de celui-ci – le *haiku* peut-il parler d'autre chose que de lui-même ? –, nous dirons que le *haiku*, par sa brièveté et son mode discursif particulier, semble difficilement pouvoir faire abstraction de son faible degré d'hétéroréférentialité et, partant, atteint un degré de poéticité proche de l'abstraction. La voix poétique se voit captant ce qu'elle nous donne à capter, nommant ce qu'elle expérimente, expliquant ce qu'elle nomme, créant ainsi un effet de « boîtes » sémiotiques enchâssées les unes dans les autres, tandis que la plus petite boîte ne manque pas de renvoyer à la plus grande et inversement. En disant sans dire, le *haiku* suppose une existence qui n'est pas et amorce alors la boucle sans fin d'un décodage complexe, parfois périlleux, où le lecteur, comme la voix poétique avant lui, avance dans un dédale où il risque parfois de se perdre, s'aventurant dans des contrées où les repères, pour connus qu'ils semblent être, deviennent flous et trompeurs. Mais, par sa nature même d'artefact, le *haiku* hispanique – à bien distinguer du *haiku* japonais – dont les *haikus* de González Fuentes sont une représentation magistrale, devient une coquetterie poétique, accessoire indispensable d'une poésie qui cherche sans cesse à se renouveler, comme pour suspendre les dommages du temps et rester à tout jamais inaccessible grâce à cette morsure de l'inachevé.

³⁶ J. A. González Fuentes, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010, p. 53.

³⁷ J. A. González Fuentes, *Monedas Seltas*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2014, p. 25.

BIBLIOGRAPHIE :

- BENEDETTI, Mario, *Adioses y bienvenidas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
- -----, *Rincón de haikus*, Madrid, Visor, 2001.
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio, *Haikus sin estación*, Barcelona, Ediciones Carena, 2010.
- -----, *Haikus sin nombre*, Barcelona, Ediciones Carena, 2011.
- -----, *Monedas Seltas*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2014.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique Structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- JAKOBSON, Roman, *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotikê, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots*, Limoges, Lambert-Lucas, 1971.
- TABLADA, José Juan, *Tres Libros*, Madrid, Hiperión, 2000.

Entre tradition et subversion :
Le discours amoureux dans la *Rime XXIX* de Gustavo
Adolfo Bécquer

CLAUDIA JACOBI

Université rhénane Frédéric-Guillaume de Bonn

151

ABSTRACT

The article analyses the relationship between tradition and subversion in Becquer's rewriting of the episode of Paolo and Francesca's adulterous kiss in the 5th canto of Dante's *Inferno*. It aims to show that the kiss of the lovers in the first stanza of *Rima XXIX* can be read as an act of creative inspiration, just as the meta-reflexive verses in the second stanza can be interpreted as an implicit description of the sexual act. The – partially subversive – inscription into the noble tradition of Dante's *Divine Comedy* allows Bécquer to legitimize his own concept of short and sentimental poetry.

Key words: Bécquer, Dante, *Hell V*, love, tradition, subversion, poetic program

RÉSUMÉ

L'article étudie le rapport entre tradition et subversion dans la réécriture que Bécquer présente de l'épisode du baiser adultère entre Paolo et Francesca du Ve chant de l'*Enfer* de Dante. Il s'agit de démontrer que le baiser des amants à la première strophe de la *Rime XXIX* peut être lu comme acte d'inspiration créatrice, de même que les vers métraréflexifs à la deuxième strophe peuvent être interprétés comme description tacite de l'acte sexuel. L'inscription – parfois subversive – dans la noble tradition dantesque permet à Bécquer de légitimer son propre programme poétique d'une poésie courte et sentimentale.

Mots clefs : Bécquer, Dante, *Enfer V*, amour, tradition, subversion, programme poétique

RESUMEN

El artículo estudia la relación entre tradición y subversión en la reescritura que Bécquer presenta del episodio del beso adúltero entre Paolo y Francesca en el canto V del *Inferno* de Dante. Se trata de demostrar que el beso de los amantes en la primera estrofa de la *Rima XXIX* puede ser considerado como acto de inspiración literaria, al igual que los versos metarreflexivos de la segunda estrofa pueden ser interpretados como descripción cifrada del acto sexual. La inscripción – puntualmente subversiva – en la noble tradición de *La Divina Comedia* permite a Bécquer legítimar su propio programa poético de una poesía breve y sentimental.

Palabras clave: Bécquer, Dante, *Inferno* V, amor, tradición, subversión, programa poético

« La bocca mi baciò tutto tremante »
 Sobre la falda tenía (1)
 el libro abierto; (2)
 en mi mejilla tocaban (3)
 sus rizos negros; (4)
 no veíamos letras (5)
 ninguno creo; (6)
 más guardábamos ambos (7)
 hondo silencio. (8)
 ¿Cuánto duró? Ni aun entonces (9)
 pude saberlo. (10)
 Sólo sé que no se oía (11)
 más que el aliento, (12)
 que apresurado escapaba (13)
 del labio seco. (14)
 Sólo sé que nos volvimos (15)
 los dos a un tiempo, (16)
 y nuestros ojos se hallaron (17)
 ¡y sonó un beso! (18)

 Creación de Dante era el libro; (19)
 era su *Inferno*. (20)
 Cuando a él bajamos los ojos, (21)
 yo dije trémulo: (22)
 ¿Comprendes ya que un poema (23)
 cabe en un verso? (24)
 Y ella respondió encendida: (25)
 ¡Ya lo comprendo! (26)

À l'instar des *Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire, les *Rimas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer sont marquées par leur caractère de seuil¹. Tandis que José Pedro Díaz et Gonzalo Sobejano regardent l'œuvre de Bécquer comme l'apogée du romantisme², les poètes de la *Generación del 27*, tels que Luis Cernuda³ et Jorge

¹ C. Miguel-Pueyo, *El color del romanticismo: en busca de un arte total*, New York/Frankfurt, Peter Lang, 2009, p. 5 ; J. Rubio Jiménez, « Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española » ; *ibid.*, *Guía sobre los hermanos Bécquer en el Monasterio de Veruela*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2005, p. 157-240, ici p. 157.

² « Bécquer debe inscribirse como poeta final del romanticismo como uno de sus epígonos ». J. P. Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971, p. 134 ; G. Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, (Biblioteca Románica Hispánica), 1970, p. 342.

³ « Hay momentos, y son los más, en que nos aparece como fruto excesivamente tardío del romanticismo; pero hay otros en que se nos aparece orientada hacia el futuro », L. Cernuda, « Gustavo Adolfo Bécquer », *Prosa completa*,

Guillén⁴, sont les premiers à remarquer sa fonction charnière, à cheval entre le romantisme et la modernité. Dámaso Alonso met en avant le côté moderne de Bécquer, considéré comme « el punto de arranque de toda la poesía contemporánea española »⁵. S'appuyant sur ce constat de modernité, Simone Freyda qualifie la poésie de Bécquer de « romantisme subversif »⁶, tandis que Hans Felten et Petra Tournay vont jusqu'à relever son côté postmoderne en établissant un lien métonymique entre la postmodernité et le maniérisme⁷. Felten et Tournay suivent les approches de Ernst Robert Curtius⁸, Hugo Friedrich⁹ et Umberto Eco¹⁰ qui considèrent, quant à eux, le maniérisme comme un phénomène constant et intemporel de la littérature européenne, caractérisé par « l'usage ludique du matériel poétique »¹¹ dans un « jeu intellectuel » avec du « matériel préexistant »¹². Le mérite de Felten et Tournay réside d'abord dans le fait d'avoir dépassé la critique positiviste de Juan María Díez Taboada¹³ et Robert Pageard¹⁴ qui se contentaient d'énumérer les sources de Bécquer en mettant l'accent sur l'influence directe d'Espronceda, du Duque de Rivas, de Musset, Hugo, Byron et Heine, etc.¹⁵ Tournay élargit la liste en rajoutant Ovide, Dante, Pétrarque, Shakespeare, Quevedo, Góngora, San Juan de la Cruz, Meléndez Valdés et Cadalso, notamment.¹⁶ Elle fournit des résultats de recherche convaincants, particulièrement par rapport aux Rimes X, XXIII et XXI. Or, considérer l'œuvre de Bécquer comme une combinaison ludique d'éléments

Barcelona, Barral, 1975, p. 318.

⁴ « Partiendo del romanticismo, hemos ya en la atmósfera que anuncia el simbolismo. Si Bécquer parece a primera vista un rezagado, ahora se nos revela un precursor del movimiento moderno ». J. Guillén, « La poética de Bécquer », *Revista Hispánica Moderna*, 8, 1-2, 1942, p. 1-42, ici p. 10.

⁵ D. Alonso, « Prólogo », *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1978, p. 9-11, ici p. 9.

⁶ S. Freyda, *Subversive Romantik in Gustavo Adolfo Bécquers Dichtung über die Dichtung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 19 sq.

⁷ H. Felten, « ¿Bécquer postmodernista? », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 1243-1248, ici, p. 1243 ; P. Tournay, 'La situación de Gustavo Adolfo Bécquer'. *Untersuchungen zur manieristischen Struktur der Rimas*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1991, p. 5-15.

⁸ « Generalnennen für alle literarischen Tendenzen die der Klassik entgegengesetzt sind, mögen sie vorklassisch oder nachklassisch oder mit irgendeiner Klassik gleichzeitig sein. In diesem Sinne verstanden ist der Manierismus eine Konstante der europäischen Literatur. Er ist eine Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen ». E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern/München, Francke, 1967, p. 277.

⁹ Le maniérisme comme topologie métahistorique (« überzeitlicher Typus »). H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964, p. 536.

¹⁰ U. Eco, *Postille a 'Il nome della rosa'*, Milano, Bompiani, 1984, p. 38.

¹¹ H. Felten, *op. cit.*, p. 1243. C'est moi qui traduis.

¹² P. Tournay, *op. cit.*, p. 7 et 12. C'est moi qui traduis.

¹³ J. M. Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, p. 9 sq.

¹⁴ R. Pageard, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Edición anotada por Pageard*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

¹⁵ P. Tournay, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*

préexistants¹⁷ avec une intention « parodique » ou « ironique »¹⁸ illustre certes la conception d'intertextualité de Kristeva¹⁹ selon laquelle tout texte se construit comme une « mosaïque de citations »²⁰, mais la simple énumération des multiples références intertextuelles dans les *Rimas* exclut la possibilité d'une étude synchronique détaillée des fonctions et de la valeur esthétique du double processus d'inscription dans la tradition littéraire et de subversion de celle-ci. *La Divine Comédie* de Dante – qui représente dès l'exergue (*Inf*, V, 136) l'intertexte principal de la Rime XXIX²¹ – n'est pas au centre de l'intérêt de Felten et Tournay. De manière générale, cette Rime est négligée par la critique qui s'est limitée à quelques remarques d'analyse stylistique, en opposant « l'hétéromètre » employé par Bécquer au tercet dantesque²², et à évoquer le rapport entre l'expérience vécue et la poésie²³. George Mansour, Francisco López Estrada et Rafael de Balbín Lucas ont reconnu dans la Rime XXIX l'existence d'une réflexion poétique de la part de Bécquer²⁴, sans pour autant présenter une étude textuelle systématique et circonstanciée de ce phénomène. Les quelques observations concernant l'intertextualité dantesque se résument à la simple constatation d'une ressemblance au niveau thématique : Andrés Soria y voit « l'imitation », la « transcription »²⁵, voire le « mimétisme total »²⁶ de la description du baiser entre Paolo et Francesca aux vers 127-38 du Ve chant de *l'Enfer*; López Estrada fait valoir « l'identité » des deux textes²⁷ et Balbín considère la Rime XXIX comme « paraphrase »²⁸ du modèle médiéval. Ces affirmations sont niées à juste titre par Antonio Gargano qui ne développe cependant aucune thèse alternative concernant l'intertexte dantesque dans son analyse formaliste de la Rime XXIX²⁹. Compte tenu de cet état de la recherche, il convient de présenter

¹⁷ *Ibid.* p. 12.

¹⁸ *Ibid.* et H. Felten, *op. cit.*, p. 1245.

¹⁹ Cf. l'intention de Tournay : P. Tournay, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ J. Kristeva, *Sémiotikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (Tel quel), p. 146.

²¹ Nous reprenons la numérotation établie en 1871 par les amis du poète après sa mort, avec un prologue de Rodríguez Correa, le manuscrit originel ayant disparu lors de la révolution de 1868. Bien que Bécquer ait essayé de reconstruire la version originelle dans le *Libro de los Gorriones* attribuant le nombre 53 à la Rime XXIX, les éditions postérieures des *Rimas* se fondent généralement sur cette première édition qui suit un critère de regroupement thématique.

²² R. de Balbín Lucas, « Una estrofa heterométrica en Gustavo Adolfo Bécquer », *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 129-134, ici p. 134.

²³ G. Mansour, « The Poetization of Experience: An Explication of "Rima XXIX" », *Hispanic Journal*, 1981, 2, 2, p. 95-101.

²⁴ *Ibid.*, p. 95 ; F. López Estrada, *Poética para un poeta : las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1972, p. 165 ; R. de Balbín Lucas, *op. cit.*, p. 134.

²⁵ A. Soria, « La vida de la letra (Becquer y Dante) », *Revista de Literatura*, 1965, 28, p. 67-73, ici p. 69.

²⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁷ « un desarrollo anecdótico parejo ». F. López Estrada, *op. cit.*, p. 164.

²⁸ R. de Balbín Lucas, *op. cit.*, p. 133.

²⁹ A. Gargano, « Sulla Rima XXIX di Bécquer », *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*, 1981, 15, 3, 46, p. 472-484 ; voir aussi la traduction en espagnol de l'article : *ibid.* « Bécquer entre naturaleza y artificio (lectura de la rima XXIX) », *ibid.*, *La sombra de la teoría: Ensayos de literatura hispánica. Del Cid a Cien Años de Soledad*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Acta Salamanticensia), 2007, p. 201-204.

une étude textuelle approfondie de la Rime XXIX en accordant une attention particulière au rapport entre tradition et subversion dans la réécriture bécquerienne du célèbre épisode du baiser entre Paolo et Francesca. En l'occurrence, il s'agit de démontrer que l'intertexte dantesque permet à Bécquer d'articuler et de légitimer son propre programme poétique d'une poésie courte et sentimentale.

Reconnues à la fois comme fondement de la poésie espagnole moderne et comme revalorisation des formes traditionnelles, les *Rimas* de Bécquer juxtaposent des éléments de la poésie populaire du Moyen Âge et de l'esthétique moderne. En effet, la Rime XXIX reprend les vers assonancés du *Cantar de Mio Cid* (1150) tout en les transposant dans une forme moderne à deux strophes inégales séparées par une ligne. Le vers est caractérisé par une polymétrie insolite composée à la fois d'octosyllabes et de pentasyllabes. Pris isolément, ces deux mètres remontent à la poésie populaire, l'octosyllabe étant considéré par Ramón Menéndez Pidal comme « el metro más connatural al idioma [español] »³⁰. La référence au Moyen Âge est corroborée dès le titre par l'exergue dantesque issue du Ve chant de *La Divine Comédie* : « La bocca mi baciò tutto tremante » (*Inf.*, V, 136)³¹.

Dès le premier vers, Bécquer nous présente un couple assis côte à côte, la femme tenant un « livre ouvert » (v. 2) sur « sa jupe » (v. 1). La tension érotique de ces premiers vers est accentuée par l'inversion de la structure grammaticale habituelle. Bécquer place le complément indirect de lieu au début de la phrase (« **Sobre la falda** tenía », v. 1) suscitant ainsi la curiosité du lecteur quant à l'objet qui se trouve entre les jambes du *toi lyrique*. L'enjambement des v. 1-2 fait retomber le suspense par le complément direct « el libro abierto » (v. 2) en position de rejet. Les vers 3 et 4 soulignent la tension sexuelle en mettant l'accent sur la description du contact physique : « en mi mejilla tocaban / sus rizos negros ». Le parallélisme³² des vers 1-2 et 3-4 reproduit par sa syntaxe analogue le procédé métrique de l'enjambement, plaçant les « boucles noires » de la femme en position de rejet. Sur le plan grammatical, celles-ci sont, par ailleurs, placées en position de sujet accomplissant l'action verbale : ce sont les boucles et non la femme qui touchent la joue de l'amant, le verbe « tocar » étant utilisé comme verbe transitif indirect. Cette personification des cheveux semble dédouaner la femme de toute responsabilité, conférant une vie propre à ses boucles foncées. Depuis l'anti-pétrarquisme du XVI^e siècle, les cheveux noirs pervertissent l'idéal médiéval de la dame blonde, transformant, selon

³⁰ R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardi)*. Teoría e historia, I, 1968, p. 91.

³¹ Bécquer écrit « baciò », au lieu de « basciò », écriture toscane ancienne employée par Dante.

³² La structure parallèle des vers représente une caractéristique centrale de la poésie de Bécquer. Cf. p. ex. : C. Bousoño, « Las pluralidades paralelísticas en Bécquer », dans D. Alonso et C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951.

Stefanie Adomeit, « quelque peu » sa « divinité » en « individualité »³³. En conséquence, la symbolique des couleurs laisse supposer dès le début un *toi lyrique* aux antipodes de l'idéal dantesque de la *donna angelicata*, femme angélique, capable de mener l'homme vers le salut au moyen de son amour platonique. Bécquer reprend effectivement ici l'épisode du baiser adultère entre Paolo et Francesca, pécheurs condamnés pour leur luxure à être harcelés par les vents infernaux. La Rime XXIX présente une amplification du caractère sensuel par rapport aux vers 127-138 du Ve chant de *l'Enfer*. Avant de culminer dans le baiser, l'attraction entre les amants ne se traduit chez Dante que par leurs regards échangés³⁴ ainsi que par le décalage entre l'innocence initiale³⁵ et le sentiment de culpabilité qui se manifeste dans leur pâleur (« scolorocci il viso », *Inf.*, V, 131), leurs pleurs (*Inf.*, V, 126, 140) ainsi que dans la vaine tentative d'étouffer leurs pulsions coupables (« ci vinse », *Inf.*, V, 132). Bécquer extrait cet épisode de son contexte et l'allonge en ajoutant des détails concernant les réactions physiques et la vie intérieure des amants. Par la suite, il s'agira de démontrer dans quelle mesure Bécquer se concentre sur le développement progressif de leur excitation, tout en effaçant le motif de la culpabilité.

Alors que la passion adultère est déclenchée chez Dante par la lecture de la scène de séduction entre Lancelot et la reine Guenièvre, imitée par les lecteurs Paolo et Francesca, Bécquer met en relief le fait que ses amants ne lisent pas vraiment :

No veíamos las letras
ninguno creo;
más guardábamos ambos
hondo silencio. (v. 5-8)

La structure parallèle de la syntaxe produit deux enjambements, plaçant l'hyperbate tautologique « ninguno creo » et la synesthésie « hondo silencio », qui mêle la perception spatiale et sonore, en position de rejet. Par cette accumulation de figures de style, Bécquer met l'accent sur le fait qu'*aucun des deux* amants ne voit les lettres du livre et que *tous les deux* sont plongés dans un silence profond (cf. les pléonasmes « No veíamos las letras/ ninguno creo », v. 5-6 et « guardábamos ambos », v. 4). Or, l'union progressive des amants se produit grâce au regard dans le livre. Tandis qu'aux vers 1-4, ils apparaissent comme deux entités nettement séparées (« tenía », v. 1, « mi mejilla » v. 3, « sus rizos » v. 4), le *moi* et le *toi lyrique* se fondent à partir du vers 5 en un « nous » (« veíamos » v. 5, « guardábamos », v. 7, « nos volvimos » v. 15, « se hallaron », v. 17, « bajamos » v. 21)³⁶. Bien que l'attirance physique soit si forte que les personnages n'arrivent pas à se concentrer sur le contenu de la lecture, l'objet du livre garde

³³ S. Adomeit, *Aspekte einer literarischen Obsession Das Haar als Fetisch-Motiv des 19. Jahrhunderts*, <https://freidok.uni-freiburg.de/data/3287/>, p. 36.

³⁴ « Per più fiata li occhi ci sospinse », *Inf.*, V, 130.

³⁵ « senza alcun sospetto », *Inf.*, V, 129.

³⁶ A. Gargano, *op. cit.* 2007, p. 206.

la fonction d'entremetteur que Dante lui attribue dans l'épisode de Paolo et Francesca : « Galeotto³⁷ fu 'l libro e chi lo scrisse » (*Inf.*, V, 137). Or, Dante ne diabolise pas seulement le livre, mais aussi son auteur³⁸. La référence intertextuelle au Ve chant de *l'Enfer* produit ainsi un effet paradoxal, voire subversif : tandis que Dante punit les luxurieux en les condamnant à tourbillonner éternellement dans les vents du deuxième cercle de l'enfer afin de dissuader ses lecteurs de les imiter, Bécquer présente le livre de Dante comme entremetteur, comme instigateur du baiser.

Cette réinterprétation du Ve chant de *l'Enfer* renvoie à la controverse pluriséculaire concernant l'épisode de Paolo et Francesca. Au cours des siècles, les interprétations de ce passage évoluent d'une condamnation sévère de Francesca comme pécheresse luxurieuse, voire démoniaque³⁹, en passant par la thèse d'une purification de la faute justifiée par l'intensité de la passion dont elle ne serait qu'une victime⁴⁰, jusqu'à sa célébration comme héroïne romantique d'un amour passionnel – lecture qui serait corroborée par l'évanouissement compatissant de Dante-personnage⁴¹.

Dans le poème de Bécquer, rien ne suggère une condamnation des amants. De manière significative, ils ne « pâlisent » pas comme Paolo et Francesca et ainsi ne témoignent d'aucune culpabilité qui s'inscrit comme un véritable leitmotiv chez Dante. L'analyse a permis de démontrer que Bécquer extrait le moment du baiser du Ve chant de *l'Enfer*; l'arrache à son contexte infernal et écarte ainsi l'histoire antérieure et postérieure à celui-ci, soit les questions de la culpabilité et de la punition. Bien au contraire, Bécquer étire l'épisode du baiser en longueur au moyen d'une description détaillée de la vie intérieure et de l'implication de différentes parties du corps des amants. Au vers 10, le *moi lyrique* se détache du *nous lyrique* pour articuler sa perte de la notion du temps (« ¿Cuánto duró? Ni aun entonces pude saberlo. », v. 9-10). Les vers 11 à 14 façonnent une augmentation progressive de la sensualité qui culmine dans le baiser du vers 18.

³⁷ Dans le roman chevaleresque, Galéhaut est le personnage qui favorise l'amour de Lancelot.

³⁸ L'épisode du baiser entre Lancelot et Guenièvre circulait au Moyen Âge dans plusieurs versions d'auteurs différents dont *Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, de Chrétien de Troyes est aujourd'hui la plus connue. Toutefois, la critique ne peut pas affirmer avec certitude que Dante fait ici référence à Chrétien de Troyes. Cf. K. Stierle, « "A te convien tenere altro viaggio". Dantes "Commedia" und Chrétiens "Contes del Graal" », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 25, 2001, p. 39-64. Pour l'intertextualité médiévale de l'épisode voir aussi : T. Klinkert, « Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini », *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 81, 1, 2006, p. 27-69.

³⁹ E. G. Parodi, « Francesca da Rimini », *Lect. Genovese*, Firenze, 1904, p. 173-213 ; G. Busnelli, « La ruina del secondo cerchio e Francesca da Rimini », *Miscellanea dantesca pubblicata a cura del Comitato cattolico padovano per il sesto centenario della morte del poeta*, Padova, 1922, p. 49-60 ; G. Trombatore, « Saggio critico sull'episodio di Francesca da Rimini », *Annuario per l'anno scolastico 1927-28 del Liceo Ginnasio M. Foscarini di Venezia*, Venezia, 1929.

⁴⁰ F. De Sanctis, « Francesca da Rimini secondo i critici e secondo l'arte », *Nuova Antologia*, X, 1869, p. 33-44 ; U. Foscolo, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Londres, Pickering, 1825, CL-CLVII.

⁴¹ D. Vittorini, « Francesca da Rimini and the Dolce Stil Novo », *Romanic Review*, 21, 1930, p. 116-127 ; F. De Sanctis, *op.cit.*, X, 1869, p. 33-44.

Le souffle – dont l'importance est soulignée par sa position de rejet au vers 12 et par son acquisition du statut de sujet au vers 14 – perturbe le silence proclamé au vers 8. Au niveau phonétique, ceci se traduit par l'allitération en [s] des vers 11 et suivants (« **S**ólo **s**é que no **s**e oía » etc.). Tout en faisant écho au « silencio » du vers 8, la consonne alvéolaire [s] transcrit le sifflement des soupirs qui troublent la tranquillité. Aux vers 13 et 14, le souffle semble mener une vie propre, se précipitant, apparemment de manière indépendante, des lèvres sèches (« apresurado escapaba / del labio seco », v. 13-14). La construction grammaticale de la phrase et le procédé rhétorique de la personnification semblent, une fois de plus, ôter au sujet la responsabilité de ses réactions physiques. Les parties de son corps atteignent, l'une après l'autre, le statut de sujets agissants. Le souffle comme sujet du vers 12 et le verbe impersonnel réflexif à la troisième personne qui le précède (« no se oía », v. 11) empêchent le lecteur de déterminer lequel des deux amants émet ces soupirs languissants. Bécquer suggère ainsi, à nouveau, une fusion des deux entités. Cette fusion comporte, comme déjà au vers 8, une perception synesthétique qui associe désormais la perception haptique et auditive : « l'haleine » est « entendue » et non, comme le suggérerait le syntagme plus commun, « sentie » (v. 11-12). Le poète met ainsi en relief le caractère particulièrement intense de cette expérience qui fait appel à plusieurs modalités sensorielles à la fois. Le baiser final sera amené par un rythme changeant qui traduit le tiraillement des amants entre l'attraction physique et leurs hésitations. L'allitération en [l], consonne liquide, donne l'impression d'un développement fluide vers le point culminant du baiser (« **el** **al**iento », v. 12, « **del** **labio** seco », v. 14 etc.). À l'inverse, la structure parallèle des vers 11-15 et 17-18 se fonde sur les anaphores « Solo sé que » (v. 11, v. 15) et « y » (v. 17, 18) qui ralentissent le rythme jusqu'à le rendre poussif et saccadé. La polymétrie renforce cet effet en créant des pauses et des variations rythmiques entre la fluidité des octosyllabes et la brièveté des pentasyllabes. Toutefois, le rythme des pentasyllabes s'accélère en s'approchant du climax (v. 18). La forme du poème reflète ainsi l'extase émotionnelle des amants dont l'union corporelle est ralentie par des soupirs, des frôlements et des regards. Figure de l'insistance, l'anaphore des vers 11 et 15 semble par ailleurs mener à l'absurde son propre contenu : tout en prétendant « ne se rappeler que » quelques éléments épars, la première strophe fournit une description tout à fait détaillée des différentes étapes précédant le baiser. Ce sont désormais les yeux qui sont placés dans la position du sujet grammatical, créant l'impression que ces derniers agissent de leur propre gré (« se hallaron », v. 17), sans que les amants aient besoin de les commander pour se regarder. La synesthésie « y sonó un beso » (v. 18) élargit le champ sensoriel de la vue (« ojos », v. 17) à ceux de l'ouïe (« sonó », v. 18) et du toucher (« beso », v. 18). Elle insiste ainsi une fois de plus sur l'intensité extraordinaire du moment savouré par tous les sens à la fois mais, néanmoins, insaisissable par la langue. Le caractère inédit du baiser est mis en relief par le passé simple utilisé dans les vers 15-18, s'opposant comme temps de l'action à l'imparfait, dominant les vers précédents qui décrivent la tension progressive et les

hésitations des amants dans la durée. Le verbe « sonó » (v. 18), employé à la troisième personne impersonnelle au singulier renforce l'impression persistante dès le début : les amants ne semblent pas être responsables de leurs actes physiques. Le baiser, sujet agissant de la phrase, « résonne » par lui-même. L'emploi de verbes réflexifs au pluriel (« nos volvimos », v. 15 ; « se hallaron », v. 17) et des formes impersonnelles à la troisième personne, oppose la description du baiser au vers dantesque placé en exergue, dans lequel l'initiative vient nettement de l'amant. L'écart du modèle dantesque souligne non seulement la perte de contrôle des amants mais aussi l'idée de réciprocité dans l'acte du baiser⁴².

Au point culminant, l'action est interrompue par un trait de ponctuation qui marque une césure entre la première et la deuxième strophe. De tels traits apparaissent également dans d'autres rimes de Bécquer (cf. p.ex. les rimes LXXVI ou XII) où ils servent à illustrer la poétique de l'ineffable en mettant l'accent sur les limites du langage. Dans le même temps, cet emploi des signes de ponctuation évoque ce que Gottfried Benn qualifia de « tîret le plus puissant de toute l'histoire de la littérature »⁴³, se référant au tîret par lequel Heinrich von Kleist censure et suggère à la fois l'acte sexuel, ou, plus précisément, le viol de *la Marquise d'O* (1808). En effet, Rainer Zaiser a relevé le caractère phallique des signes de ponctuation formés par des traits, notamment de la virgule par rapport à l'œuvre de Christine Angot⁴⁴. Sans vouloir limiter les points d'exclamation (« iy sonó un beso! », v. 18) et la ligne de démarcation à cette interprétation lacanienne, il faut signaler que la césure représente une censure qui occupe la fonction de l'ellipse dantesque : « quel giorno più non vi leggemmo avante » (*Inf.*, V, 138).

⁴² La critique a beaucoup réfléchi sur l'écart entre la lecture que Francesca propose du baiser entre Guenièvre et Lancelot et l'épisode narré par Chrétien de Troyes. Alors que Francesca attribue l'initiative au « preux amant » (« Quando leggemmo il disiato riso esser basciato da cotanto amante », *Inf.*, V, 132-33), le texte de Chrétien de Troyes l'attribue de façon évidente à la reine Guenièvre (« Et la reine voit que li chevaliers n'an ose plus faire, si lo prant ele par lo menton, si lo baise », *Lancelot du Lac. Roman français du XIIIe siècle. Texte présenté, traduit et annoté par François Mosès, d'après l'édition d'Elspeth Kennedy. Préface de Michel Zink*, Paris, Librairie générale française (Lettres gothiques), 1991, p. 894). Klinkert envisage la possibilité d'une fausse lecture de la part de Francesca. T. Klinkert, *op.cit.*, p. 60 sq. N. J. Lacy cite plusieurs manuscrits retrouvés en Toscane, suggérant ainsi que Dante se soit appuyé sur d'autres versions de l'épisode du baiser que sur celle de Chrétien de Troyes. N. J. Lacy (ed.), *Text and Intertext in Medieval Arthurian Literature*, New York/London, Garland, 1996, p. 136. Cependant, Klinkert insiste sur le fait que l'initiative du chevalier est illogique dans le développement de l'action et qu'il peut, ainsi, s'agir de fautes de transcription. Thomas Klinkert, *op.cit.*, p. 61. Cf. aussi des études plus anciennes : Francesco Novati, « Vita e poesia di corte nel Dugento », *Arte, Scienza e Fede ai tempi di Dante*, Milan, Hoepli, 1901, p. 251-84 ; Francesco Torraca, *Studi Danteschi*, Naples, Perrella, 1912, p. 399-442 ; Paget Toynbee, *Ricerche e Note Dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 1-23 ; Pio Raja, « Dante e i romanzi della Tavola Rotonda », *Nuova Antologia*, 55, 290, 1922, p. 223-247 ; Vincenzo Crescini, « Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo », *Studi Danteschi*, 1, 1920, p. 65-90 ; Nicola Zingarelli, « Le reminiscenze del Lancelot », *Studi Danteschi*, 3, 1921, p. 5-57.

⁴³ Cité par T. Wichmann, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 122.

⁴⁴ R. Zaiser, *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Berlin, Frank und Timme, 2008, p. 60.

Tandis que la première strophe est dédiée à la description de ce que Gargano appelle l'extase de la fusion⁴⁵, la deuxième strophe présente une réflexion poétologique et propose simultanément une interprétation de la citation dantesque mise en exergue.

Aux vers 19-20, le livre ouvert posé sur la jupe du *toi lyrique* se voit placé au centre de l'intérêt, étant identifié désormais comme « Creación de Dante » (v. 19). Le choix du mot « Création » avec un C majuscule, évoque la création biblique du monde, donnant à Dante des airs de démiurge, de Créateur d'une œuvre divine. Or, par l'anaphore explicative du vers 20 (« era su Infierno ») le lecteur apprend que cette description sensuelle du baiser est issue de l'*Enfer* de Dante. Le fait que les amants ne voient pas les lettres du livre qu'ils tiennent entre les mains (cf. v. 5-8) peut ainsi être interprété comme indice de leur ignorance du contexte infernal du Ve chant de l'enfer, incluant les questions du péché et du châtement. Le seul élément qu'ils retiennent du poème dantesque est le vers placé en exergue qui nous servira de clé d'interprétation de la poésie entière.

Le vers 21 constitue une répétition de la situation initiale : les amants baissent les yeux vers le livre que le *toi lyrique* tient entre ses jambes (« Cuando a él bajamos los ojos », v. 21). Grâce au livre, placé en position d'objet, les amants atteignent finalement le statut de sujets – pas uniquement au sens grammatical. Ils prennent désormais la parole et formulent des aspects centraux du programme poétologique de Bécquer. Les vers 23-24 « un poema cabe en un verso », ne posent pas seulement l'exergue dantesque en clé d'interprétation de toute la Rime XXIX, mais ils plaident également en faveur de la brièveté de la poésie. Cette affirmation est formulée au présent omnitemporel, gnominique, suggérant qu'il ne s'agit plus de la description d'un sentiment individuel mais de l'expression d'une vérité générale. Par opposition à ses contemporains, Bécquer pratiquait effectivement le postulat de la brièveté dans les Rimes⁴⁶ et le défendait dans ses réflexions théoriques :

Hay [una poesía] natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía. [...] Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía.⁴⁷

La Rime XXIX se révèle ainsi comme métaréflexion qui s'interroge, à travers la description d'un baiser, sur l'écriture même de la poésie. Dans son analyse de la Rime XXIII, Tournay va jusqu'à déclarer le mot « beso » comme « paranomastische Sprachspielerei »,

⁴⁵ A. Gargano, *op.cit.*, 1981, p. 476.

⁴⁶ La plupart des Rimes de Bécquer ne comptent que 7-26 vers. Les Rimes XXXVIII, XX, XXII, XXIII, XXXV, XXXIX, LXXVII ne sont pas composées de plus de quatre vers. Les plus longues font environ 100 vers. Par la brièveté de sa poésie, Bécquer se distingue des autres poètes romantiques espagnols comme le Duque de Rivas ou José de Espronceda.

⁴⁷ G. A. Bécquer, « La soledad. Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forniés », *Obras completas editadas por Joaquín y Serafín Álvarez Quintero*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 1295-1307, ici p. 1297-1298.

variation paronomastique et « chiffre » du mot « verso »⁴⁸. De manière significative, l'*Enfer* de Dante rend possible la communication et la compréhension entre deux sujets :

yo dije trémulo:
 – ¿Comprendes ya que un poema
 cabe en un verso?
 Y ella respondió encendida:
 – ¡Ya lo comprendo! (v. 22-26)

La Rime XXIX occupe une place exceptionnelle dans l'univers de Bécquer, étant une des rares poésies qui ne montrent pas l'échec de la communication et de la compréhension réciproque, mais leur réussite. Le fait qu'il s'agisse d'un échange entre deux entités nettement séparées au niveau intellectuel est souligné par la forme du dialogue ainsi que par l'hyperbate « yo » (v. 22) qui s'oppose au pronom « ella » (v. 25)⁴⁹. Suite à la fusion corporelle et grammaticale du *toi* et du *moi* en un *nous* dans la première strophe, les deux entités atteignent le statut de sujets indépendants dans la deuxième strophe pour se fondre, finalement, au niveau intellectuel. Le leitmotiv romantique de l'amour impossible et de l'insaisissabilité de la femme, repris dans de nombreuses Rimes de Bécquer, est ainsi dépassé grâce au regard sur le livre de Dante.⁵⁰ La fusion intellectuelle facilitée par la poésie constitue d'ailleurs un des concepts les plus importants de la poétologie bécquerienne, formulée, entre autres, dans « Cartas literarias a una mujer » (1861) :

¡La poesía. . . , la poesía eres tú! Yo deseo saber lo que es la poesía, porque deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas, sentir con lo que tú sientes, penetrar por último en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma [. . .]⁵¹

La poésie se révèle ainsi comme moyen privilégié pour pénétrer l'âme de l'autre. La séparation du *moi* et du *toi lyrique* en deux entités intellectuelles ne va d'ailleurs pas de pair avec une séparation physique. La fusion corporelle, dont la description explicite est interrompue, voire censurée par la ligne de ponctuation se profile, ne serait-ce que de manière codée, dans la deuxième strophe. Les amants portent leur regard sur le livre « ouvert » (« abierto », v. 2) posé entre les jambes de la femme. Le *moi lyrique* demande, tout tremblant (« trémulo », v. 22), si elle comprend qu'un poème entier rentre dans un seul vers (v. 23-24). Elle constate « brûlante » (« encendida », v. 25) que « maintenant elle comprend » (« ¡Ya lo comprendo! », v. 26). Le vocabulaire clairement sexuel (« trémulo », v. 22 ; « encendida », v. 25) et l'allitération que les mots « poema » et « verso » forment avec les parties génitales masculine et féminine, semblent indiquer que l'acte sexuel est, certes, censuré au niveau explicite du texte, mais évoqué de manière tacite aux

⁴⁸ P. Tournay, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁹ Voir aussi : A. Gargano, *op. cit.*, p. 478-479.

⁵⁰ Pour ces motifs, voir Tournay, p. 68 sq.

⁵¹ G. A. Bécquer, « Cartas literarias a una mujer », *op. cit.*, p. 363-364.

vers 23-24 : « ¿Comprendes ya que un poema cabe en un verso? ». La thèse d'une superposition de l'acte de création biologique et littéraire peut être corroborée par le fait que la femme apparaît chez Bécquer comme allégorie, voire comme personnification de la poésie : « La poesía eres tú [...] porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer [...] Las mujeres son la poesía del mundo »⁵². Par conséquent, l'acte physique du baiser (v. 1-18) peut être lu comme acte d'inspiration créatrice, comme baiser de la muse, tout comme les vers métaréflexifs sur l'écriture (v. 19-26) peuvent être interprétés comme description chiffrée de l'acte sexuel, censuré au niveau explicite du texte⁵³. Contrairement aux exégètes médiévaux qui s'appuyaient sur l'épisode de Paolo et Francesca pour justifier la nécessité de bannir les lectures érotiques incitant au péché charnel, Bécquer célèbre le baiser en résumant sa réécriture ainsi que son interprétation du Ve chant de *l'Enfer* à un seul vers : « La bocca mi baciò tutto tremante » (*Inf.*, V, 136). La thèse selon laquelle toute la poésie se condense dans un seul vers anticipe, par ailleurs, un aspect que la critique n'a relevé qu'un siècle plus tard. Anna Maria Chiavacci Leonardi fait remarquer, plus qu'un siècle après Bécquer, que les vers qui ferment une séquence de tercets dantesques condensent souvent la signification de tous les vers précédents⁵⁴. Par ailleurs, de nombreux critiques ont souligné le caractère extraordinairement charnel de la description du baiser au vers 136 du Ve chant de *l'Enfer*⁵⁵. Le vocabulaire réaliste (« bocca ») s'oppose au registre stilnoviste employé au vers 133 pour décrire la bouche de Francesca (« disiato riso »). En isolant ce vers de son contexte, Bécquer ne met pas seulement en relief sa défense de l'amour charnel dans *La Divine Comédie*, mais il se sert aussi de la démonstration dantesque de l'intensité de la passion amoureuse pour promouvoir un point central de son propre programme poétique. Dans « Cartas literarias a una mujer », il définit la poésie comme « sentiment »⁵⁶. La fonction et le privilège du poète consisteraient en sa capacité à garder la « mémoire vive » du « trésor » que les sentiments humains représentent :

Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son.⁵⁷

⁵² Pour une analyse plus détaillée de la femme comme allégorie de la poésie, voir : S. Freyda, *op. cit.*, p. 33 sq.

⁵³ La représentation implicite de la sexualité peut être observée également dans les tableaux de l'épisode de Paolo et Francesca à l'époque romantique. Pour nommer un des multiples exemples, l'illustration de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1819) représente la passion pécheresse des luxurieux comme un amour courtois, pur et innocent. Paolo est présenté en troubadour et l'habit de Francesca en rouge et blanc – les couleurs de la Vierge Marie et de Béatrice – souligne la pudeur du personnage au regard détourné de son amant. Pourtant, l'épée, placée à la verticale entre les jambes de Paolo, évoque des connotations érotiques, l'épée étant considérée depuis la littérature médiévale comme symbole phallique.

⁵⁴ A. M. Chiavacci Leonardi, *La Divina Commedia. Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, p. 887.

⁵⁵ M. Johnson-Haddad, « Like the moon it renews itself: The Female Body as Text in Dante, Ariosto, and Tasso », *Stanford Italian Review*, XI, 1-2, 1992, p. 203-215, ici p. 209.

⁵⁶ « La poesía es el sentimiento », G. A. Bécquer, « Cartas literarias a una mujer », *op. cit.*, p. 666.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 669.

La représentation du livre de Dante comme « entremetteur » qui facilite la communication, la compréhension, voire la pénétration intellectuelle et physique des amants ne constitue pas seulement une inversion parodique⁵⁸ ou une réplique subversive par laquelle Bécquer interprète *La Divine Comédie* à l'opposé de l'intention articulée au niveau explicite du Ve chant de l'*Enfer* : dissuader le lecteur du péché charnel. L'analyse a également permis de démontrer que Bécquer anticipe les idées de la critique contemporaine concernant la passion charnelle et l'art de condenser un chant dans un seul vers. Au-delà de cette lucidité critique, la mise en avant du vers 136 lui permet de s'inscrire dans la noble tradition dantesque et, ainsi, non seulement de présenter, mais aussi de légitimer son propre postulat poétologique d'une poésie courte et sensuelle.

⁵⁸ P. Tournay, *op. cit.*, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE :

- ADOMEIT, Stefanie, *Aspekte einer literarischen Obsession Das Haar als Fetisch-Motiv des 19. Jahrhunderts*, <https://freidok.uni-freiburg.de/data/3287/>.
- ALONSO, Dámaso, « Prólogo », *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1978, p. 9-11.
- ALONSO, Dámaso et BOUSOÑO, Carlos, « Las pluralidades paralelísticas en Bécquer », *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951, p. 187-227.
- BALBÍN LUCAS, Rafael de, « Una estrofa heterométrica en Gustavo Adolfo Bécquer », *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 129-134.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, « Cartas literarias a una mujer », *Obras completas editadas por Joaquín y Serafín Alvarez Quintero*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 665-683.
- -----, « La soledad. Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forniés », *Obras completas editadas por Joaquín y Serafín Alvarez Quintero*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 1295-1307.
- BUSNELLI, Giovanni, « La ruina del secondo cerchio e Francesca da Rimini », *Miscellanea dantesca pubblicata a cura del Comitato cattolico padovano per il sesto centenario della morte del poeta*, Padova, 1922, p. 49-60.
- CERNUDA, Luis, « Gustavo Adolfo Bécquer », *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 316-324.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, *La Divina Commedia. Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*.
- CRESCINI, Vincenzo, « Il bacio di Ginevra e il bacio di Paolo », *Studi Danteschi*, 1, 1920, p. 65-90.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern/München, Francke, 1967.
- DÍAZ, José Pedro, *Gustavo Adolfo Becquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1971.
- DE SANCTIS, Francesco, « Francesca da Rimini secondo i critici e secondo l'arte », *Nuova Antologia*, X, 1869, p. 33-44.
- DÍEZ TABOADA, Juan María, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- ECO, Umberto, *Postille a 'Il nome della rosa'*, Milano, Bompiani, 1984.
- FELTEN, Hans, « ¿Bécquer postmodernista? », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 1243-1248.
- FOSCOLO, Ugo, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Londres, Pickering, 1825, CL-CLVII.
- FREYDA, Simone, *Subversive Romantik in Gustavo Adolfo Bécquers Dichtung über die Dichtung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1964.

- GARGANO, Antonio, « Sulla Rima XXIX di Bécquer », *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*, 1981, 15, 3, 46, p. 472-484.
- -----, « Bécquer entre naturaleza y artificio (lectura de la rima XXIX) », *ibid.*, *La sombra de la teoría: Ensayos de literatura hispánica. Del Cid a Cien Años de Soledad*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Acta Salamanticensia), 2007, p. 201-204.
- GUILLÉN, Jorge, « La poética de Bécquer », *Revista Hispánica Moderna*, 8, 1-2, 1942, p. 1-42.
- JOHNSON-HADDAD, Miranda, « Like the moon it renews itself: The *Female Body* as Text in Dante, Ariosto, and Tasso », *Stanford Italian Review*, XI, 1-2, 1992, p. 203-215.
- KLINKERT, Thomas, « Zum Status von Intertextualität im Mittelalter: Tristan, Lancelot, Francesca da Rimini », *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 81, 1, 2006, p. 27-69.
- KRISTEVA, Julia, *Sèmiòtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (Tel quel).
- LACY, Norris J. (ed.), *Text and Intertext in Medieval Arthurian Literature*, New York/London, Garland, 1996.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Poética para un poeta: las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1972.
- *Lancelot du Lac. Roman français du XIIIe siècle. Texte présenté, traduit et annoté par François Mosès, d'après l'édition d'Elspeth Kennedy. Préface de Michel Zink*, Paris, Librairie générale française (Lettres gothiques), 1991.
- MANSOUR, George, « The Poetization of Experience: An Explication of "Rima XXIX" », *Hispanic Journal*, 1981, 2, 2.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, I, 1968.
- MIGUEL-PUEYO, Carlos, *El color del romanticismo: en busca de un arte total*, New York/Frankfurt, Peter Lang, 2009.
- NOVATI, Francesco, « Vita e poesia di corte nel Dugento », *Arte, Scienza e Fede ai tempi di Dante*, Milan, Hoepli, 1901, p. 251-284.
- PAGEARD, Robert, *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Edición anotada por Pageard*, Madrid, Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1972.
- PARODI, Ernesto Giacomo, « Francesca da Rimini », *Lect. Genovese*, Firenze, 1904, p. 173-213.
- RAJA, Pio, « Dante e i romanzi della Tavola Rotonda », *Nuova Antologia*, 55, 290, 1922, p. 223-247.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, « Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española », *ibid.*, *Guía sobre los hermanos Bécquer en el Monasterio de Veruela*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2005, p. 157-240.
- SOBEJANO, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*, (Biblioteca Románica Hispánica), 1970.
- SORIA, Andrés, « La vida de la letra (Becquer y Dante) », *Revista de Literatura*, 1965, 28, p. 67-73.
- STIERLE, Karlheinz, « "A te conven tenere altro viaggio". Dantes "Commedia" und Chrétien "Contes del Graal" », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 25, 2001, p. 39-64.
- TORRACA, Francesco, *Studi Danteschi*, Naples, Perrella, 1912, p. 399-442.

- TOURNAY, Petra, '*La situación de Gustavo Adolfo Bécquer*'. *Untersuchungen zur manieristischen Struktur der Rimas*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1991.
- TOYNBEE, Paget, *Ricerche e Note Dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 1-23.
- TROMBATORE, Gaetano, « Saggio critico sull'episodio di Francesca da Rimini », *Annuario per l'anno scolastico 1927-28 del Liceo Ginnasio M. Foscarini di Venezia*, Venezia, 1929.
- VITTORINI, Domenico, « Francesca da Rimini and the Dolce Stil Novo », *Romanic Review*, 21, 1930, p. 116-127 ; Francesco De Sanctis, *op.cit.*, X, 1869, p. 33-44.
- WICHMANN, Thomas, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Metzler, 1988.
- ZAISER, Rainer, *Literaturtheorie und sciences humaines: Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Berlin, Frank und Timme, 2008, p. 60.
- ZINGARELLI, Nicola, « Le reminiscenze del Lancelot », *Studi Danteschi*, 3, 1921, p. 5-57.

Somber dans la folie en temps de guerre : *En Bas*, de Leonora Carrington (1944) ou une expérience organique de la violence

FANNY MARTINEZ

Université Paul-Valéry Montpellier III

167

ABSTRACT

In *Down Below* (1944), Anglo-Mexican painter and writer Leonora Carrington recounts the nervous breakdown she suffered from 1940 and how she was confined in a psychiatric hospital in Spain. This essay has often been studied through the prism of the “surrealist marvelous”, as it appears as a cathartic narrative which leans towards poetic and visionary experience. The perspective we offer in this article, however, is focused on the dialectic between personal tragedy and the collective violence of war-time Europe. What kind of validity can be assigned to an irrational interpretation of war, described in terms of conspiracies and hypnotic powers? How in the text does the asylum tend to be turned into a concentration camp? How does the body become a mirror of external chaos? This article offers perspectives on the organic and magical vision as developed and worded by the author in *Down Below*. Acknowledging the barbarism and violence of World War II, could anti-rationalism be considered as a new form of humanism?

Keywords: Leonora Carrington, madness, war, psychiatry, anti-rationalism, body.

RÉSUMÉ

En Bas, de Leonora Carrington, est un texte de 1944 qui se présente comme le récit de la crise psychiatrique dont souffrit la peintre et auteure anglo-mexicaine en 1940 et qui conduisit à son enfermement dans un asile d'aliénés en Espagne. Si *En Bas* est souvent lu au prisme du « merveilleux surréaliste », puisqu'il se constitue en récit cathartique tendant vers l'expérience poétique et visionnaire, nous avons choisi pour notre part de nous centrer sur la dialectique qui s'y établit entre la tragédie intime et le contexte de violence permanente de l'Europe plongée dans la guerre. Quelle peut être la validité d'une lecture irrationnelle de la guerre, en termes de « complot » ou de « forces hypnotiques » ? Comment s'établit, au cœur du texte, une confusion entre hôpital psychiatrique et camp de concentration ? Comment le corps se fait-il miroir du chaos extérieur ? Cet article tente de proposer des pistes de réponse en rendant compte de la vision organique et magique de la guerre qui naît de la mise en mots effectuée par Leonora Carrington dans *En Bas* ; face à la violence et à la barbarie extrêmes de 39-45, l'antirationalisme ne deviendrait-il pas, au final, un humanisme ?

Mots clés : Leonora Carrington, folie, guerre, psychiatrie, antirationalisme, corps.

RESUMEN

Memorias de abajo, de Leonora Carrington, es un texto de 1944 que se presenta como el relato del colapso nervioso que sufrió la pintora y autora anglo-mexicana en 1940 y que llevó a su internamiento en una clínica psiquiátrica en España. Lo “maravilloso surrealista” constituye una clave de lectura privilegiada de *Memorias de abajo*, relato catártico que tiende hacia la experiencia poética y visionaria. Sin embargo, la perspectiva que aquí se adopta se centra en la dialéctica que construye el texto entre la tragedia íntima y el contexto de violencia de la Europa en guerra. ¿Cuál puede ser la validez de una lectura irracional de la guerra, considerada como “conspiración maléfica” o resultado de “fuerzas hipnóticas”? ¿Cómo se va estableciendo una confusión entre manicomio y campo de concentración? ¿De qué manera se va convirtiendo el propio cuerpo en espejo del caos exterior? Este artículo se propone dar cuenta de la visión orgánica y mágica de la guerra que se elabora en el relato; ante la violencia y la barbarie extremas, ¿no podría considerarse el antirracionalismo un nuevo humanismo?

Palabras claves: Leonora Carrington, locura, guerra, psiquiatría, antirracionalismo, cuerpo.

Nous allons nous pencher sur un récit qui occupe une place singulière au sein de l'œuvre écrite de Leonora Carrington : *En Bas*¹, un texte de 1943 qui se présente comme le récit de la crise psychiatrique dont souffrit la peintre et auteure en 1940 et qui conduisit à son enfermement dans un asile d'aliénés en Espagne pendant la Seconde Guerre Mondiale, alors qu'elle n'était âgée que de vingt-trois ans. Leonora Carrington, née en Angleterre au début du XX^e siècle (1917), est considérée comme l'une des figures majeures du surréalisme européen « *transterrado* »² : après avoir vécu en France dans les années 1930, après avoir transité par l'Espagne puis par les États-Unis, elle finit par s'exiler au Mexique au début des années 1940 où nombre de critiques ont vu dans sa production les traces du surréalisme du Vieux Continent acclimaté aux Amériques³. Surtout connue pour son œuvre plastique, empreinte de mystère et d'ésotérisme, Leonora Carrington possède néanmoins une œuvre écrite importante

¹ L'édition à laquelle nous nous référons pour le présent article est la suivante : LEONORA CARRINGTON, *En Bas*, Montpellier, Larachnoïde, coll. «Zakhor», 2013. Pour les citations tirées de cet ouvrage, la page sera indiquée entre parenthèses à la suite de la citation, précédée des initiales du récit (EB).

² Ce terme, que l'on doit au philosophe José Gaos, a notamment été repris par Alberto Ruy Sánchez dans son article «El volcán del surrealismo transterrado» qui ouvre le numéro 64 de la revue de référence *Artes de México* (2003) dédié à la « Transfusión creativa » entre le surréalisme européen et le Mexique.

³ Les liens de Leonora Carrington au surréalisme sont néanmoins ambigus et complexes : même si la fréquentation des surréalistes dans les années 1930 en France a constitué une étape de formation essentielle pour la jeune artiste, elle a déclaré dès son arrivée au Mexique s'être peu à peu éloignée du mouvement parisien. L'interview qu'elle accorda à Paul de Angelis en 1985, empreinte d'humour, en est assez révélatrice :

«[P.A.] – Algunos críticos de arte consideran que su primera etapa fue muy surrealista, pero que cuando llegó a México su obra cobró un carácter muy personal. . .

[L.C.] – No sé, quizás se volvió más individual, porque aunque estaba en contacto con Remedios [Varo], claro está, ya no tenía tanta relación con los “surrealistas kosher”, por así decirlo.» Interview publiée dans Whitney CHADWICK, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, México, D.F., CONACULTA, 1994, p. 153.

et variée, qui attira l'attention d'André Breton dès les années 1930 ; il reconnut chez elle « l'illuminisme de la folie lucide » et « la sublime puissance de la conception solitaire »⁴, deux dons que Michelet attribuait à la sorcière. C'est justement dans *En Bas* que se produit la rencontre (ou, du moins, une rencontre) entre cet « illuminisme de la folie lucide » et ce que l'on pourrait appeler « l'abîme de la folie aveugle », celui dans lequel sont plongés les hommes en temps de guerre. Dans *En Bas*, ces deux folies semblent se répondre, comme si le chaos et la violence intérieurs faisaient écho à cette guerre du dehors, sans que l'on sache vraiment laquelle des deux a précédé l'autre.

Ce récit à la première personne se distingue des autres écrits de Leonora Carrington dans la mesure où il est le seul qui affirme l'adéquation du « je de l'énonciation » au « je de l'énoncé »⁵. Ces deux « je » se retrouvent unis dans (ou par) un récit rétrospectif où se mêlent dès les premières pages ce qui relève de l'Histoire (avec un grand H) et ce qui relève de l'intime. La narration s'ouvre sur l'internement de Max Ernst, alors compagnon de Leonora Carrington, dans un camp de la zone libre de la France (il est en effet allemand en territoire français) et se poursuit par la fuite de la protagoniste qui, cherchant à échapper à l'avancée nazie, abandonne Saint-Martin d'Ardèche, se rend en Andorre et finit par atteindre Madrid, tandis que les symptômes de sa crise s'accroissent (visions de cadavres, corps paralysé, comportements jugés antisociaux). Des contacts de ses parents parviendront finalement à l'anesthésier et à la droguer, au cours de ce qui se présentait comme une promenade, afin de la faire enfermer contre son gré sur ordre de sa famille. La narration revient donc sur l'épisode traumatique de la réclusion et des traitements reçus dans la « clinique » mais se veut, au-delà, traversée des miroirs, comme l'énonce l'ouverture programmatique du récit :

Il y a maintenant exactement trois ans, j'étais internée dans la clinique du Dr Moralès, à Santander (Espagne), considérée par le Dr Pardo, de Madrid, et le consul britannique, comme folle incurable. Depuis ma rencontre fortuite avec vous, que je considère comme le plus clairvoyant, je me suis mise, il y a une semaine, à réunir les fils qui auraient pu m'amener à traverser la première frontière de la connaissance. Je dois revivre cette expérience, parce que je crois vous être utile en le faisant, et je crois aussi que vous m'aidez à voyager de l'autre côté de cette frontière en me conservant lucide, et en me permettant de mettre et de retirer à volonté le masque qui me préservera contre l'hostilité du conformisme. (EB, p. 17)

Plusieurs éléments attirent ici notre attention : on peut tout d'abord remarquer la présence d'un interlocuteur qui joue un rôle fondamental dans cette libération de la parole. En effet, Leonora Carrington dicta son récit en cinq jours à Jeanne Mégren, qui fut la

⁴ Ces deux expressions, tirées de *La Sorcière* (1862) de Jules Michelet, sont reprises par André Breton pour présenter Leonora Carrington dans son *Anthologie de l'humour noir* [1940 ; 1950 ; 1966], dans laquelle il choisira d'inclure à partir de 1950 un conte de Leonora Carrington, « La Débutante ». Voir André BRETON, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1168.

⁵ Ces concepts sont utilisés tant par les théoriciens de l'autobiographie (comme Philippe Lejeune) que par les psychanalystes (comme Jacques Lacan) ou les linguistes (tel Émile Benveniste).

compagne de Pierre Mabille, appelé le « médecin des surréalistes », scientifique, anthropologue, également auteur de l'ouvrage *Le Miroir du merveilleux*. Le texte fut ensuite remanié avant sa première publication en français en 1945⁶. Ces circonstances sont particulièrement significatives, car qui mieux que ces deux allocutaires aurait pu aider à établir le lien entre l'univers médical et le monde du merveilleux, entre l'imaginaire et la folie clinique ? Par ailleurs, *En Bas* est conçu comme une expérience cathartique permettant à l'artiste d'engager « un terrible corps à corps avec les mots qui aura fini par ouvrir l'espace le plus improbable entre la folie et la non-folie »⁷, pour reprendre les termes d'Annie Lebrun, comme un récit autobiographique tendant vers l'expérience poétique et visionnaire, à la façon d'un Nerval ou d'un Artaud, au cœur duquel émerge la possibilité d'un « embryon de connaissance » (EB, p. 18). Mais quelle connaissance, connaissance de quoi ? De soi, puisque le choix de Leonora Carrington de « voyager [à nouveau] de l'autre côté de cette frontière » doit lui permettre d'exorciser son passage par le monde de l'aliénation et par celui des asiles de fous. Mais aussi connaissance de soi dans son interaction avec le monde extérieur et, en l'occurrence, avec un contexte de violence permanente dans la France envahie par les nazis, puis dans l'Espagne de l'après-guerre civile aux stigmates encore bien visibles.

Les questions que suscite ce récit sont les suivantes : comment s'établit et se construit au cœur du texte cette dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, ce brouillage entre l'intime et le général, entre le familial et le mondial ? Quelle peut être la validité d'une lecture irrationnelle de la guerre, d'une interprétation des événements au prisme de ce que la psychanalyse appellerait le « sentiment de toute puissance » ou les « délires de persécution » ? Quelle est la place qu'y occupe le corps et de quoi cela peut-il être révélateur ? Nous tenterons de proposer des pistes de réponse à ces interrogations en rendant compte de la vision organique et magique de la guerre qui naît de la mise en mots effectuée par Leonora Carrington dans *En Bas* ; face à la violence et à la barbarie extrêmes de 39-45, l'antirationalisme ne deviendrait-il pas, au final, un humanisme ?

GUERRE ET COMLOT MALÉFIQUE

Comme nous le signalions, nous assistons dans *En Bas* à la dissolution des frontières conventionnellement établies entre le familial et le mondial, entre le politique et le métaphysique ; ces dichotomies s'abolissent dans la lecture antirationalnelle, presque magique, qu'a Leonora du conflit qui embrase l'Europe. En effet, la protagoniste, en proie à des illuminations et visions, développe une théorie du complot, de la conspiration, qui se cristallise autour du personnage de Van Ghent, un citoyen hollandais rencontré à Madrid qu'elle met en lien avec le gouvernement nazi mais aussi avec *l'Imperial*

⁶ Le récit, dicté en français à Jeanne Mégren, fut d'abord publié en anglais dès février 1944 dans le numéro 4 de la revue *VVV*, puis en français dans la collection « L'Âge d'Or », dirigée par Henri Pariset (Paris, Fontaine, 1945).

⁷ Annie LEBRUN, « Dévoilé autant que possible », dans LEONORA CARRINGTON, *En bas, op. cit.*, p. 7.

Chemicals, l'entreprise dirigée par son propre père – avec lequel elle est en opposition totale. Leonora se sent persécutée par ce père oppresseur qui cherche à la ramener en Angleterre pour la faire rentrer dans le droit chemin et la priver de sa liberté par le biais de Van Ghent, ensorceleur au pouvoir hypnotique, lui-même envoyé par un Hitler maléfique... Ces trois figures masculines se superposent et les hiérarchies, les structures sur lesquelles se bâtit la raison, volent en éclat :

Van Ghent était mon père, mon ennemi et l'ennemi des hommes [...].

La suite logique de cette pensée fut de mettre les autorités au courant de l'horrible domination de Van Ghent et de prendre des mesures pour libérer Madrid. [...] Je me rendis donc à l'Ambassade d'Angleterre où je vis le consul. Je tâchai de convaincre celui-ci que la guerre mondiale était faite à base d'hypnotisme par un groupe de gens, Hitler et Cie, représentés en Espagne par Van Ghent, qu'il suffisait de prendre conscience de ce pouvoir hypnotique pour le vaincre, pour arrêter la guerre et délivrer le monde coincé [...], qu'au lieu de se perdre dans des labyrinthes politiques et économiques, il fallait croire en cette force métaphysique, la distribuer à tous les humains qui se trouveraient ainsi délivrés. Ce bon bourgeois britannique constata immédiatement que j'étais folle et téléphona à un médecin nommé Martinez Alonzo, qui fut tout à fait d'accord avec lui lorsqu'il connut l'exposé de mes théories politiques. (EB, p. 32)

Pour Leonora, nourrie de théories psychanalytiques, la libération personnelle comme celle de l'Europe passe par le fait de « tuer le père », le père qui est tout à la fois Monsieur Carrington, Van Ghent, Hitler et, plus tard, le Docteur Luis Moralès, psychiatre qui s'occupera d'elle à l'asile. Non sans humour, Leonora nous expose, à nous lecteurs, la teneur de ses « théories politiques » du moment, dont elle fait part à divers diplomates en 1940 ; c'est en partie cela qui lui vaudra d'être internée et cataloguée comme souffrant d'une « psychose marginale de Kleist »⁸, pouvant inclure des manifestations paranoïaques à type de persécution et supposer des symptômes de déréalisation (à savoir que le patient a l'impression que les gens autour de lui sont robotisés). Et, effectivement, on peut lire un peu plus loin, alors que la protagoniste est déjà à la clinique :

Vers huit heures du matin, j'entendais de loin la sirène d'une usine et je savais qu'elle était le signal de Moralès et Van Ghent pour appeler au travail les *zombies* et aussi pour me réveiller, moi qui étais chargée de libérer le jour. (EB, p. 60)

⁸ La « psychose marginale de Kleist » est ce que l'on appellerait aujourd'hui un « trouble de la dépersonnalisation ». C'est la pathologie qu'évoque Luis Morales dans un article publié en 1993 dans *El País*, dans lequel il revient sur le cas de Leonora Carrington : « *La recuerdo perfectamente, tanto a ella como paciente, como si hoy, ante el progreso de la psiquiatría, me atreviera a pensar si era una enferma. Por la ansiedad con que defendía su surrealismo podría haber sido calificada de asocial y candidata a una clínica psiquiátrica de Santander. Médicos de prestigio, abogados, hombres de negocios y diplomáticos, por su anormal conducta, nos la confiaron para que Leonora recuperase un buen y bien vivir. [...] Volvemos a insistir en que en 1941 Leonora era una paciente de un fácil diagnóstico de psicosis de Kleist o marginal; mas esta enfermedad podía ser sintomática, como protesta de su arte surrealista.* » Voir Luis MORALES, « La enfermedad de Leonora », *El País*, 18 avril 1993 [http://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002_850215.html], page consultée le 3 janvier 2017.

« Automates », « zombies », « hypnotisme », autant de termes qui nous renvoient à la psychose ou à la science-fiction. Et pourtant, quand la violence devient norme, quand le respect des règles conduit à être l'une des pièces consentantes d'un rouage meurtrier, quand la logique positiviste conduit à créer un nouvel ordre criminel, que signifie être fou ou folle ? Dès les années 1920, les surréalistes avaient mis l'accent sur les possibilités inouïes offertes par la folie⁹ et avaient souligné qu'au cœur de l'antirationalisme peut se nicher la poésie brute et pure, l'expression alternative d'une vérité enterrée par les conventions ou la bienséance (d'où, d'ailleurs, la fascination de Breton et d'autres surréalistes pour *En Bas*). Le cri du fou ne serait-il pas alors, et plus encore en temps de guerre, protestation, cri d'alarme face à l'aveuglement des hommes ? Sans chercher à inscrire son récit dans la tradition des écrits du poète à la fois fou et voyant, en se gardant aussi « d'esthétiser les gestes de la folie »¹⁰, Leonora Carrington nous livre néanmoins un texte au sein duquel le cri de la malade se fait cri d'insoumission :

Je sentais que l'esprit de don Luis me possédait, que sa domination s'enflait en moi comme un pneu géant et j'entendais son vaste et immense désir d'ÉCRASER l'univers. (EB, p. 50)

Je lui criai : « Je n'accepte pas votre force, à tous, contre moi ; je veux ma liberté d'agir et de penser ; je hais et repousse vos forces hypnotiques. » (EB, p. 80)

À la façon d'un être possédé, Leonora sent grandir en elle la force de domination psychique de son psychiatre, qui cherche à l'attirer vers des instincts de destruction absolue ; mais, de même que Van Ghent était son ennemi tout autant que celui de l'humanité, lutter contre l'autorité du psychiatre semble revenir à lutter contre tout un appareil qui nie à l'être humain son humanité. Leonora semble presque exprimer ici de façon poétique et magique ce que des philosophes et théoriciens comme Hannah Arendt développeront quelques années plus tard, notamment le concept de « déresponsabilisation »¹¹, soit l'absence de pensée des exécutants d'un système totalitaire qui, par sens du devoir, en bureaucrates exemplaires, en arrivent à commettre des crimes contre l'humanité. Face à ces « zombies », à ces « automates », Leonora cherche à réveiller les consciences : dans les rues de Madrid, puis dans la clinique pour aliénés de Santander, elle crie au danger, elle alerte contre les forces hypnotiques, elle aperçoit les montagnes de cadavres qui n'existent encore que dans les yeux de son esprit. Elle est persuadée de posséder une connaissance unique et d'avoir un rôle fondamental dans la propagation de cette vérité que personne ne veut voir : dans le fragment cité un peu plus haut, elle affirme bien que c'est elle qui est « chargée de libérer le jour ». Dans la logique du récit, c'est donc justement parce qu'elle s'oppose à ce nouvel ordre mortifère, parce qu'elle a « menacé la puissance de ce groupe » (EB, p. 50) qu'on l'enferme dans un asile qui

⁹ On peut, à ce propos, relire le *Manifeste du Surréalisme* (André Breton, 1924), *Nadja* (André Breton, 1928) ou consulter « Le Cinquantenaire de l'Hystérie » (Louis Aragon et André Breton, dans *La Révolution Surréaliste*, 1928).

¹⁰ Annie LEBRUN, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ On peut notamment citer son rapport sur le Procès Eichmann, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, qui souleva de virulentes polémiques suite à sa parution en 1963.

prend vite des allures de camp de concentration, mêlant à nouveau la tragédie personnelle au destin des peuples européens.

« J'essayais de comprendre où j'étais et pourquoi j'étais là. Hôpital ou camp de concentration ? »¹²

Bien que le jardin de l'hôpital et ses pavillons soignés s'écartent du décor macabre des camps de concentration, la seconde partie de la narration, à savoir l'enfermement qui fait suite à la fuite, marque pour Leonora l'entrée dans un univers clos et répressif qui l'amène à s'interroger sur la nature de cet endroit. Les « fils de fer barbelés » (EB, p. 47) n'entourent la clinique que dans les récits de rêves de l'artiste intégrés à la narration, mais ils se matérialisent néanmoins autour de ses poignets : Leonora sera en effet attachée, humiliée et recevra des traitements à base de Cardiazol (un traitement précurseur des électrochocs provoquant de terribles crises épileptiques). C'est parce qu'elle devient objet, livrée à la volonté d'autrui, victime d'une violence injustifiée, que s'établit au cœur du récit un lien entre clinique et camps, espaces qui, dans les deux cas, semblent échapper au temps et nient à l'individu sa condition de sujet en le réduisant à de la matière malléable. Ainsi, la première injection de Cardiazol correspond pour Leonora à la dissolution la plus absolue de son être :

Ils prirent chacun une partie de mon corps et je vis *le centre* de tous les yeux fixé sur moi dans un regard AFFREUX, AFFREUX. Les yeux de Don Luis lacéraient mon cerveau, et moi, je m'enfonçais, m'enfonçais, m'enfonçais, dans un puits... très loin... Le fond de ce puits était *l'arrêt*, un arrêt éternel dans le comble de l'angoisse. [...]

Grâce à une étrange convulsion de mon centre vital, je remontai avec une rapidité vertigineuse à la surface. Je voyais à nouveau les yeux fixes, affreux, et je hurlais : « Je ne veux pas... je ne veux pas de cette force immonde. Je voudrais vous libérer mais je ne pourrai pas, parce que cette force astronomique me détruira si je ne vous écrase pas tous... tous... tous. Je dois vous détruire ainsi que le monde entier, parce que ça augmente... ça augmente... et l'univers n'est pas assez grand pour ce besoin de destruction. JE GRANDIS... JE GRANDIS... et j'ai peur, parce qu'il ne restera plus rien à détruire. » (EB, p. 57)

Si l'utilisation des majuscules, les effets de répétition et les hyperboles cherchent à retranscrire le caractère paroxystique de l'horreur provoquée par le produit épileptique, sorte de descente aux enfers infinie où le temps s'abolit, ce qui est particulièrement frappant est la façon dont les pronoms personnels se vident peu à peu de leur substance jusqu'à brouiller le référent auquel ils renvoient. Le « je » de « je m'enfonçais » est-il le même que celui de « je dois vous détruire » ? Le « vous » s'adresse-t-il aux peuples opprimés ou aux bourreaux de Leonora ? Ce « vous » ne finit-il pas par englober tout ce qui n'est pas « je » ? Il semble qu'à l'instar des expériences de guerre vécues en dehors de l'asile, l'expérience de l'hôpital psychiatrique provoque une perte des repères

¹² EB, p 39.

identitaires et éthiques : les glissements référentiels observés dans ce paragraphe et la réversibilité des pronoms ne suggéreraient-ils pas que, dans ce contexte de violence, la distinction entre victime et tortionnaire n'a plus cours et que les frontières séparant bien et mal, résistance et barbarie sont si mouvantes qu'il est impossible de les discriminer ? L'épreuve de l'asile décrite par Leonora oscille donc entre expérience de l'essence de la douleur et du chaos intérieur, négation de son humanité, d'une part, et quête pour donner un sens à ses souffrances, d'autre part. C'est ainsi que l'hôpital devient le lieu d'une inversion historique où Leonora Carrington se voit comme un nouveau Christ, qui expie par les tourments endurés les injustices faites aux peuples tombés sous le joug du fascisme et du nazisme, Espagnols victimes de la guerre civile et du franquisme et Juifs persécutés avant et pendant la Seconde Guerre Mondiale :

Je ne sais pas pendant combien de temps je restai attachée et nue. Plusieurs jours et plusieurs nuits, couchée dans mes propres immondices, urine et sueur ; torturée par les moustiques dont les morsures rendaient mon corps hideux, je croyais qu'ils étaient les esprits des Espagnols écrasés qui me reprochaient mon internement, mon manque d'intelligence et ma passivité. (EB, p. 45)

Je les [Don Luis et Don Mariano, les médecins] croyais juifs et pensais que moi, aryenne, celtique et saxonne, je subissais ces souffrances pour venger les Juifs des persécutions qu'ils subissaient. (EB, p. 62)

Paradoxalement, si Leonora est persuadée d'avoir été enfermée parce qu'elle a osé s'opposer au groupe maléfique d'« Hitler et Cie », elle conçoit sa souffrance comme le résultat de la vengeance légitime des opprimés, faisant de son corps le lieu de la rédemption. Un écho subtil, un jeu de miroirs s'établit alors entre la description des douleurs vécues depuis le corps, à la visée purificatrice pour Leonora mais aussi pour le genre humain aveuglé plongé dans la barbarie de la guerre, et la narration elle-même conçue comme expérience cathartique. Le corps est ainsi le lieu privilégié au sein duquel se dissolvent les frontières, où s'opère le ballet incessant qui unit le grand et le petit, l'intime et l'historique, l'expérience personnelle et la guerre et même, au-delà, l'histoire de l'Univers.

LE CORPS MIROIR DE LA GUERRE, MIROIR DU MONDE

Si nous nous appuyons sur les apports de la phénoménologie, il apparaît clairement que le corps se constitue en trait d'union entre intérieur et extérieur ; il est l'entité commune entre « moi » et « monde pour moi », ou encore « présence au monde de la vie psychique du sujet » tout autant que « véhicule de notre être au monde »¹³. C'est donc ce corps de chair, souffrant, malade, maltraité, qui va faire le lien entre « microscope » et « télescope » (EB, p. 35) – image utilisée dans le récit sur laquelle nous nous arrêterons plus

¹³ Voir notamment *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures* (Edmund Husserl, 1913) ou *Phénoménologie de la perception* (Maurice Merleau-Ponty, 1945).

avant – et notamment l'estomac, poche oblongue qui devient, par analogie, œil, sphère, miroir, boule de cristal salie par l'angoisse et les horreurs de la guerre et devant être nettoyée. C'est pour cette raison que Leonora se provoque, après l'arrestation de Max, bien avant d'être internée dans l'asile, des vomissements vingt-quatre heures durant :

J'espérais alors distraire ma souffrance par ces spasmes violents qui écartelaient mon estomac comme l'auraient fait des tremblements de terre. [...] J'avais compris l'injustice de la société, je voulais d'abord me nettoyer et passer ensuite au-delà de sa brutale ineptie. Mon estomac était le siège de cette société, mais aussi le lieu dans lequel les éléments de la terre s'unissaient à moi. C'était, pour employer votre image, le *miroir* de la terre, dont la réflexion contient la même réalité que le reflété. (EB, p. 18-19)

Violence de la guerre et angoisse profonde ne forment alors plus qu'un, dans une violence organique qui mêle politique et tellurisme, comme si c'était l'équilibre cosmique tout entier qui était menacé par les exactions et par le déchaînement des passions humaines. En ces temps sombres de l'humanité, le monde se voit réduit à une infâme bouillie qui viendrait, opaque, tacher et obscurcir le miroir intérieur ayant besoin d'être « dégrassé » par les vomissements et coliques, comme l'exprime Leonora à son arrivée en Espagne :

Dans la confusion politique et la chaleur terrible, je me convainquis que Madrid était l'estomac du monde et que moi j'étais chargée de guérir cet appareil digestif. [...] La dysenterie que j'eus par la suite n'était que la *maladie* de Madrid réalisée dans mon intestin. (EB, p. 28)

Loin d'être ici une métaphore filée, il faut comprendre ce jeu de miroirs, cette identification non comme une expérience poétique ou verbale mais comme une expérience vitale et mystique, littérale, qui, bien que considérée par un esprit rationnel comme un délire narcissique de toute-puissance, s'inscrit dans la droite ligne des théories du macrocosme et du microcosme qui culminèrent pendant la Renaissance et fascinèrent Leonora Carrington. Selon ces théories, « tout est dans tout » (ou « tout est tout ») et les structures du vivant (dans son sens le plus large) se répètent à toutes les échelles – Leonora évoque ainsi au début du texte le « système solaire des microbes » (EB, p. 19). Le corps de Leonora serait donc, non pas seulement un reflet du monde extérieur manifestant, par un jeu de correspondances, l'absurdité de la guerre au travers des dysfonctionnements corporels internes, mais un modèle réduit de l'univers, dévasté lui aussi par le chaos¹⁴. Dans la perspective dynamique héritée de Nicolas de Cues, penseur du XV^{ème} siècle :

la nature humaine est celle qui a été placée au-dessus de toutes les œuvres de Dieu et peu au-dessous des anges, elle qui enferme en elle la nature intellectuelle et la nature

¹⁴ « Je m'adorais à ce moment-là, je m'adorais parce que je me voyais complète – j'étais tout, tout était moi ; je me réjouissais de voir mes yeux devenus miraculeusement des systèmes solaires, illuminés par leur propre lumière [...] ; mes intestins, qui vibraient en accord avec la douloureuse digestion de Madrid, me satisfaisaient tout autant » (EB, p. 37).

sensible et qui resserre en elle l'univers : elle est un microcosme, ou petit monde, comme l'appelaient les anciens avec juste raison. Elle est celle qui, élevée à l'union avec la maximité, serait la plénitude de toutes les perfections universelles et particulières, de sorte que, dans l'humanité, tout fût élevé au degré suprême.¹⁵

On comprend donc que, si le corps est champ de bataille, il offre aussi la possibilité d'être lieu de la résolution du conflit, lieu où essayer de retrouver, de recréer la « plénitude ». Le corps est bien, comme nous l'avons déjà évoqué, conçu comme le média de la rédemption, justement parce qu'il est le premier à être attaqué et détruit en temps de guerre, parce qu'il est celui par lequel un individu peut perdre toute dignité ou toute éthique, celui qui peut faire d'une femme ou d'un homme autre chose qu'un être humain. Or, c'est l'existence même du corps comme autre chose qu'un bout de chair, comme trait d'union entre « moi » et « être au monde », que la guerre cherche à annihiler : le corps social, tout autant que le corps de l'artiste, subit un processus de désintégration, et le commentaire que fait Leonora suite à sa première injection de Cardiazol est particulièrement révélateur à ce sujet :

Il me semblait avoir laissé derrière moi le sordide et douloureux aspect de la matière et entrer dans un monde qui serait l'expression mathématique de la vie. [...] Je prenais docilement ma nourriture et ne bougeais plus. (EB, p. 59)

Quel a été l'effet du Cardiazol ? Il semble l'avoir déconnectée de la matière, du corps, transformant la perception de la réalité en une abstraction et le sujet en un bœuf docile. Or, dans un moment historique où c'est l'ultra-rationalisation, la logique poussée à son extrême, qui amène à ne plus considérer l'humain que comme un matricule, un chiffre, voire un élément indésirable que l'on peut supprimer, revendiquer le corps, la place du corps, apparaît comme une façon de lutter contre la désincarnation du monde, de lutter contre le monde désincarné de la puissance scientifique et technique qui a conduit à l'élaboration d'un appareil d'extermination parfaitement organisé – Leonora ne connaît pas encore l'existence des camps d'extermination lorsqu'elle écrit ce texte, mais elle en a, pourrait-on dire, comme l'intuition. *En Bas* devient donc (bien que ce ne soit sans doute pas son propos), depuis la lucidité retrouvée, un manifeste pour promouvoir une nouvelle raison qui les inclut toutes :

La Raison *doit* connaître la raison du cœur et toutes les autres raisons senties de la pointe des cheveux jusqu'à l'extrémité des orteils, contre l'opinion de M. Pascal, « ver solitaire » de la philosophie. (EB, p. 49)

Ces autres raisons, ce sont toutes celles qui touchent au non-rationnel : perceptions, intuitions, imagination, rêves, sentiments, autant d'antidotes à la barbarie qui rappellent que l'être humain est autre chose qu'un simple « cogito » cartésien. Quand le monde se déchire, est scission, Leonora aspire à la réintégration, à la réunion, à l'harmonie. C'est son corps, au travers des danses et des rituels mystiques qu'elle exécute dans sa

¹⁵ Nicolas DE CUES, *De la docte ignorance*, III, Paris, Éd. De la Maisnie, P.U.F., 1930, p. 43.

chambre à la clinique, qui devient le lieu de cette totalité retrouvée, puisque Leonora devient, dans son extase, la synthèse de l'homme et de la femme, du soleil et de la lune, du microcosme et du macrocosme :

J'étais [...] l'union de l'homme et de la femme avec Dieu et le Cosmos, tous égaux entre eux. La bosse de ma cuisse gauche semblait ne plus faire corps avec moi-même et devenait un soleil dans le côté gauche de la lune ; toutes mes danses et girations dans la chambre du Soleil prenaient cette bosse comme pivot. Elle cessa de me faire mal car je me sentais intégrée au soleil. Mes mains : Ève (la gauche), Adam (la droite), se comprenaient et leur habileté s'en trouvait décuplée. (EB, p. 62-63)

Leonora se plonge et nous plonge ici dans un moment de retour à une forme de poésie primitive conçue comme union du poète avec tout ce qui l'entoure ; elle proclame l'abolition des hiérarchies entre transcendance et immanence, entre les genres – au moment même où l'on affirme l'existence de races supérieures et où la vie sociale se conçoit comme un système pyramidal implacable –, suggérant que lutter contre les forces de destruction implique de rejeter la pensée dichotomique qui tend à séparer corps et intellect, bien et mal, intérieur et extérieur, Dieu et homme.

Ainsi, on voit que dans la mise en mots de ce que les psychiatres cataloguèrent comme une psychose marginale de Kleist, point toutefois la possibilité d'une autre forme de connaissance, d'une autre approche du conflit mondial qui embrase l'Europe ; une connaissance qui se revendique comme non-lucide, non-rationnelle, comme une lecture historique erronée mais qui, dans un moment où la barbarie devient norme et où les repères moraux et éthiques sont renversés, peut avoir sa validité. Le récit semble donc pratiquer une forme de grand écart qui trouve néanmoins, dans la logique cosmique qui est développée en son sein, une forme de cohérence, figurée par le symbole de l'œuf alchimique :

Je crains de me laisser aller à la fiction, véridique, mais incomplète, par manque de quelques détails qui ne me viennent pas aujourd'hui à la mémoire et qui devraient nous apporter plus de lumière. Ce matin, l'idée de l'œuf me hante et je pense l'employer comme un cristal où je verrais Madrid en juillet-août 1940 ; pourquoi ne reflèterait-il pas ma propre expérience aussi bien que l'histoire passée et future de l'Univers ? L'œuf est le macrocosme et le microcosme, la ligne de partage entre le Grand et le Petit, qui rend impossible la vision du tout. Posséder un télescope sans sa contrepartie essentielle – le microscope – me semble un symbole de la plus sombre incompréhension. Le devoir de l'œil droit est de plonger dans le télescope tandis que l'œil gauche interroge le microscope. (EB, p. 35)

Ce paragraphe semble faire écho à l'image surréaliste de la dissection de l'œil recherchée par le poète – il suffit de repenser à la scène d'ouverture du *Chien andalou* de Buñuel –, à savoir la quête de l'artiste pour avoir un œil à la fois ouvert sur le monde, sur la réalité visible, et regardant en même temps vers la pensée, le rêve, l'au-delà, vers l'altérité. Cette sorte de schizophrénie poétique assumée et revendiquée, considérée ici

comme véritable démarche existentielle, donne à penser l'union des contraires et leur dialogue comme clé pour appréhender le monde : le récit oscille ainsi entre plongée dans la folie (source de connaissances autres) et lucidité retrouvée de l'énonciation (l'« illuminisme de la folie lucide »), il oscille entre les souffrances intimes de l'auteure enfermée suite à ses bouffées délirantes (le microscope) et celles de l'Europe en guerre, elle-même inscrite dans un mouvement cosmique plus vaste (le télescope), entre la temporalité relative vécue par l'individu et la temporalité absolue qui réunit passé, présent et futur dans un globe en mouvement. Réintégrer la métaphysique et l'expérience personnelle à l'histoire, nous pousser à nous interroger sur la ligne de démarcation entre folie et lucidité en temps de guerre, ou encore replacer la raison du corps et du cœur au centre de la pensée sur la violence, tels sont quelques-uns des apports indéniables de ce récit relativement inclassable qu'est *En Bas*.

BIBLIOGRAPHIE

- ABERTH, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid / México, D.F., Turner / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* [1963], Paris, Gallimard, 1991.
- ARTES de México, monographique « México en el surrealismo: la transfusión creativa », 64, 2003.
- BRETON, André, Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- CARRINGTON, Leonora, *En Bas* [1944], Montpellier, L'arachnoïde, coll. « Zakhor », 2013.
- CHADWICK, Whitney, *Leonora Carrington: la realidad de la imaginación*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, coll. « Galería Colección de arte mexicano », 1994.
- DE CUES, Nicolas, *De la docte ignorance* [1440], III, Paris, Éd. De la Maisnie, Presses Universitaires de France, 1930.
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures* [1913], Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- *La Révolution surréaliste*, 11, mars 1928.
- LEBRUN, Annie, « Dévoilé autant que possible », dans CARRINGTON, Leonora, *En Bas* [1944], Montpellier, L'arachnoïde, coll. « Zakhor », 2013, p. 5-14.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1971.
- MORALES, Luis, « La enfermedad de Leonora », *El País*, 18 avril 1993, http://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002_850215.html (consulté le 2 mars 2018).
- SALMERÓN, Julia, « Las memorias políticas de Leonora Carrington: *Down Below* », dans SALMERÓN, Julia et ZAMORANO, Ana (coord.), *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 153-182.

La canción de autor: ¿una construcción regional de la canción española?

JOSE RAFAEL RAMOS BARRANCO

ATER Sorbonne Nouvelle Paris 3

ABSTRACT:

From its origins the Spanish singer-songwriting, as well as the genres belonging to pop music, has had to face the laws of the music industry and of the market. By “pop music” we mean here songs created and designed to be recorded. The record thus becomes an artistic object. In this context, the singer-songwriting, which is influenced by folk music, French songs and popular regional songs, develops in the structures of the music industry. The singer-songwriting then relies on collective expressions of regional communities in which identity signs eventually disappear because of the inclusion of other instruments than the guitar or the influences of other musical genres. These ambiguous elements do not allow to know or say for sure whether these very songs gather all the poetic and sociopolitical conditions to be called singer-songwriter songs or if they belong to other genres such as rock, pop, etc.

Keywords: Singer-songwriter, popular music, music industry, artistic object, Spanish song

RÉSUMÉ :

Depuis ses origines, la chanson d'auteur espagnole tout comme les genres appartenant à la musique pop sont confrontés aux lois de l'industrie musicale et aux conditions du marché. Par musique pop, nous comprenons ici des chansons conçues et programmées pour être enregistrées. Le disque devient alors objet artistique. Dans ce contexte, la chanson d'auteur qui se nourrit d'influences du folk et de la chanson française ainsi que de chansons populaires régionales évolue dans le cadre structurel de l'industrie musicale et de sa périphérie. La chanson d'auteur repose alors sur des expressions collectives de communautés régionales dans lesquelles les signes identitaires s'estompent au fil du temps en raison de l'inclusion d'instruments autres que la guitare ou de l'intronisation d'influences d'autres genres musicaux. Ces éléments ambigus ne permettent pas de savoir ou de dire incontestablement si lesdites chansons réunissent les conditions poétiques et sociopolitiques de la chanson d'auteur ou si elles font partie d'autres genres comme le rock, la pop, etc.

Mots-clés : Auteur-compositeur-interprète, musique populaire, industrie musicale, objet artistique, chanson espagnole

RESUMEN

Desde sus orígenes, la canción de autor española, al igual que los géneros que pertenecen a la música pop, han estado confrontados a la industria musical y a las condiciones del mercado. Por música pop, se comprende aquí las canciones concebidas y programadas para ser grabadas. Además, el disco se convierte en objeto artístico. En este contexto, la canción de autor, que se nutre tanto de las influencias del folk y de la *chanson française* como de canciones populares regionales, evoluciona en el marco estructural de la industria musical y su periferia. La canción de autor reposa sobre expresiones colectivas de comunidades regionales en las cuales los signos identitarios se difuminan a lo largo del tiempo con motivo de la inclusión de otros instrumentos que la guitarra o de la entronización de influencias de otros géneros musicales. Estos elementos ambiguos no permiten saber o decir incontestablemente si las susodichas canciones reúnen las condiciones poéticas y sociopolíticas de la canción de autor o pertenecen ya a otros géneros como el rock, el pop, etc.

Palabras clave: Cantautor, música popular, industria musical, objeto artístico, canción española

En pleno siglo XXI, el siglo de las redes sociales y de las interconexiones humanas, pictóricas, literarias, cinematográficas y, como no, musicales, asistimos a una pérdida general de puntos geográficos. La geografía queda enclaustrada en la pantalla de un ordenador. Nuestro objetivo aquí no es analizar filosófica o moralmente el posicionamiento de las nuevas tecnologías en la sociedad actual, sino realizar un camino retroactivo al origen de un «género» musical que sigue en vigor gracias a generaciones y generaciones de jóvenes que en algún momento de sus vidas decidieron coger un instrumento, de preferencia la guitarra, y se lanzaron el desafío (dejo el adjetivo para el lector) de cambiar el mundo, o algo menos ambicioso, de aportar algo al mundo, con sus canciones. Un desafío primigenio que irá modificándose a lo largo del tiempo, fruto de las experiencias artísticas y humanas que encontrarán estos jóvenes. La canción de autor en este aspecto no se diferencia en nada de otros géneros musicales. De un gran número de aspirantes solo un porcentaje reducido conseguirá llegar a un público suficiente para que se les permita vivir de sus canciones. Es legítimo pensar que son los mejores los que acceden a ese privilegio. Quizá la única diferencia con otros géneros musicales sea una mayor toma de conciencia con ese universo, puesto que los cantautores saben que la dificultad de llegar a la fama con este género es mucho mayor que en otros como por ejemplo el pop. ¿Pero no es música pop la canción de autor¹?

En la actualidad, no cabe la menor duda. Estamos ante unas canciones que nacen en la mente de un autor, que se expresan a través de su voz y de su instrumento musical pero también existe la dimensión artística de que esa canción quede plasmada en una

¹ Entiéndase aquí la canción de autor que se promueve en los festivales, en los concursos cuyo premio es grabar un disco. Una canción de autor que se diferencia por el mensaje pero cuyas vías y mecanismos de difusión son los de la industria de la música.

grabación. Estamos ante el concepto de la grabación como construcción de un artículo no solo comercial sino como plasmación artística, e incluso obra en sí misma: la fijación artística de una canción. De ahí, el trabajo que se realiza grabando y montando la canción para que quede estéticamente perfecta para el autor y su grupo de trabajo. No es que se esté limitando la canción como objeto artístico sino que se está creando el soporte para que esa canción quede fijada tal y como se ha concebido artísticamente². Si nos remitimos a los recitales en grupo³ en los que el objetivo es una recuperación de la cultura popular de una región, de un país a través de esa catarsis colectiva en la que el intérprete solo es un intermediario de un mensaje común que todos comparten, ya sea social o cultural, la identificación con lo pop se difumina dentro de la tradición oral literaria o popular de España. Sin embargo, si esta esencia se condensa dentro de un artista que la sintetiza con una visión artística predeterminada hacia la plasmación y difusión del objeto entrando en los mecanismos industriales y comerciales del mercado, el foco se ha desviado y ya no se centra en la producción musical compartida por un pueblo sino en la interpretación de un artista en sus canciones que quedan establecidas como obra y que pueden ser reproducidas y reapropiadas de mil maneras distintas pero siempre reenviarán a su creación primigenia en un estudio de grabación. Se podría debatir aquí sobre la exclusividad de este fenómeno difusivo. Evidentemente, innumerables canciones populares han salido de obras literarias o musicales, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX, y muchas canciones quedaban ligadas al intérprete, por lo menos durante una generación, pero lo que es indiscutible aquí, era la oralidad de esa transmisión que podía incluir modificaciones o alteraciones rítmicas o verbales y que hacía prevalecer la canción por encima de su intérprete. En cambio, la grabación, y todavía más una producción en serie, no solo inmortalizan una canción, sino que la fijan en el tiempo.

La idea que surge de esta reflexión es que los intérpretes buscan el objeto fijado como símbolo de reconocimiento y en paralelo, como recompensa económica de ese triunfo. El cantautor se sirve igualmente de este canal de difusión convirtiéndolo en un fin para sus canciones. Podríamos preguntarnos si dentro de la canción de autor solo ha existido esta vertiente artística cuyo objetivo es fijar las canciones en un soporte o hubo/

² En esta reflexión sobre la canción de autor como música pop, nos apoyamos en la conferencia de la filósofa Agnès Gayraud, *La catégorie esthétique de musique populaire* del 27/02/2017 en el seminario del ENS "les lundis de la philosophie". <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2954>

En una reflexión detallada nos expone la tesis de la música pop, en primer lugar como algo más amplio de lo que podría considerarse el género pop, que pasaría a ser una especie de subgénero dentro de esta macro categoría. En segundo lugar, colocando la grabación como característica fundamental, ya que es la que constituye el objeto artístico que queda fijado en un soporte determinado (disco vinilo, casete, CD, plataformas de internet. . .). Finalmente, el disco no limita la obra a ese formato sino que las diferentes versiones que se realicen de una canción por el autor o por otros artistas, constituyen obras distintas y todas en su conjunto valen como obra.

³ Varios cantautores interpretan canciones propias o musicalizan poemas o cantan canciones populares ante un auditorio que asiste o bien clandestinamente, o bien de manera pública en las plazas o recintos municipales de los municipios.

hay/habrà otra vertiente artística que prime la difusión oral y la improvisación como ejes de su existencia. Y una pregunta que se desprende de la anterior, ¿en qué medida el componente regional ha actuado en la constitución de una u otra vertiente de la canción de autor, si ambas existieran?

Para intentar responder a estas preguntas, comenzaremos analizando la canción de autor actual comparándola con otros géneros musicales. A continuación, estudiaremos la canción de autor en el tiempo. Finalmente, abordaremos dos casos representativos de la canción de autor española: la canción de autor en Cataluña y en Andalucía.

LA CANCIÓN DE AUTOR ENTRE OTROS GÉNEROS

En la actualidad, la canción de autor se diluye en otros géneros como otros géneros se diluyen en la canción de autor. Es decir, los límites entre géneros se han ido borrando a lo largo del tiempo y nos han ido confrontando a un *fluir* de influencias entre los géneros que no nos permite ser categóricos a la hora de identificar a qué género pertenece un determinado artista: pop con influencias rock, indie, punk, de rumba, de aires flamencos...; canción de autor con aires flamencos, con influencias rock, de rumba...; rock con influencias pop, de aires flamencos... La lista podría ser interminable. Lo que esta clasificación muestra es la dificultad, en primer lugar, de los críticos musicales y después del público para catalogar a un artista en un único estilo o género musical. Ni siquiera los grandes géneros creados de manera artificial por las grandes compañías de discos nos reenvían a unas verdaderas características artísticas que nos permitan identificar determinados sonidos, ritmos y línea artística de sus integrantes. Por ejemplo, el macro género « pop latino » que incluye la música « pop » que se hace en más de 20 países y que, sin tener en cuenta la identificación para los oyentes no hispanos que lo limitan a música pop con aires caribeños (ni siquiera de toda América Latina), no nos permite identificar verdaderas conexiones artísticas que lo diferencien de otro tipo de pop. Y en su interior encontramos artistas de influencias dispares cuyo único punto común es cantar en español. ¿Es este género una creación comercial para catalogar y encasillar un determinado tipo de artista que inunda el mercado global? Probablemente pero no hay que olvidar, simplificando mucho, que el pop es una edulcoración del rock. Es decir, se suavizan los sonidos de guitarras y bajos eléctricos, hacia una música más melódica que se completa en los estudios de grabación. Los subgéneros pop inglés, latino, estadounidense puede que en un momento determinado correspondieran a unas características estéticas distanciadoras entre ellas, pero actualmente, en la mayoría de los casos encierran nombres vacíos de nociones estéticas y sonoras, siendo una pura clasificación práctica para el mercado.

En la línea actual del mercado, después de la crisis del disco de 2001 con el consumo masivo de música digital y la reorganización comercial que supuso la creación de plataformas para intentar recuperar unos beneficios que parecían libres de derechos por

la amplitud de la «piratería digital», la realidad de los artistas es similar independientemente del género al que pertenezcan⁴. Si nos centramos en un medio como *youtube*, podemos encontrar vídeos de todos los géneros musicales subidos por fans pero también por los propios artistas para promocionar sus canciones o por los propietarios de pequeños locales de música en directo para promocionar la calidad de sus conciertos. El caso es que esta difusión no es propia ni exclusiva a un género sino que es general a lo que anteriormente llamamos la «música pop»⁵, esa categoría que nace con el principio de fijar la canción en el tiempo. Otro ejemplo sería el empleo de las redes sociales como conexión directa con el público. Prácticamente la totalidad de nuevos aspirantes a artistas (también una gran cantidad de artistas consagrados están conectados a estas tecnologías) tienen Facebook, Twitter, Instagram... en el que comentan hechos cotidianos que les ocurren o etiquetan y comentan la actualidad informativa del país sin forzosamente entrar en cuestiones políticas, además de utilizarlas como plataforma informativa de las novedades musicales que les conciernen a ellos y a sus amigos artistas (próximos conciertos, discos a la venta, vídeos en *youtube*, nuevas canciones en *spotify*, etc.).

La canción de autor y sus representantes no se excluyen de este circuito promocional apostando por la música en directo como única visión comercial que muestra unas características estéticas y políticas que se oponen al mercado global y que favorecen la catarsis colectiva de la que hablamos antes con un público limitado y adepto a una determinada visión artística y social. La pregunta que se abre ante nosotros y que intentaremos responder más adelante es ¿en algún momento de la historia de la canción de autor se ha defendido este principio? O, ¿siempre se ha partido del principio de llegar a las masas para conseguir el fin deseado? Pero, ¿ese fin era individual o colectivo?

En la canción de autor actual, el fin es puramente individual. Un cantautor presenta unas canciones propias o versionadas de artistas que admira mostrando su visión artística y social del mundo que lo rodea. Con esas canciones pretende despertar sensibilidades en un público que desea que sea numeroso. En paralelo, intenta grabar esas canciones para que le permitan recaudar dinero para seguir manteniéndose como artista. De este planteamiento, hay quienes consiguen reunir un público suficiente que les permite mantenerse y otros no. Y los cantautores que ya tienen su público plantean sus carreras con la misma óptica que cualquier cantante pop: discos, promociones, giras y vuelta a empezar. No hay innovación que muestre que la canción de autor está proponiendo algo diferente al mercado global, aunque parte de sus miembros critiquen

⁴ Esto se ve por ejemplo en los premios que se otorgan por las ventas de un mismo disco. En España, antes, se necesitaban 50.000 copias vendidas para obtener un disco de oro y 100.000 para uno de platino. En 2005, se bajaron a 40.000 y 80.000 respectivamente. En la actualidad, un disco de oro se obtiene con 20.000 copias vendidas y uno de platino con 40.000. Desde 2015, los discos digitales vendidos entran a formar parte del cómputo junto a los físicos.

⁵ Referencia a la visión aglutinadora de Agnès Gayraud de una supra categoría que incluye distintos géneros y cuyo punto común es la constitución de un objeto artístico fijado que se difunde.

las consecuencias de este tipo de economía en sus canciones. Es decir, en cuanto a las estrategias de mercado, la canción de autor no difiere de las estrategias comerciales de otros géneros musicales. Los circuitos de difusión son los mismos para un cantante pop como para un cantautor, independientemente de la dificultad y de la cantidad de productos en cada género. Un cantautor como el Kanka que en principio se sitúa en la periferia de la industria musical editando sus trabajos con discográficas independientes como *Maldito Records*, que además publica principalmente rock, se sirve de todos los mecanismos de difusión que permite la red para llegar a un máximo de público (por no decir, alcanzar a las masas). Por ejemplo, sus giras son anunciadas por *Twitter*; el día antes y después del concierto suele grabar un vídeo o colgar un mensaje para sus fans, animándoles a asistir o agradeciéndoles su presencia, y se puede acceder a comprar entradas a través de plataformas de venta en línea. Otros ejemplos serían Fran Fernández y Marwan que además de lo dicho, graban constantemente mensajes sobre sus emociones y en donde publicitan otras de sus creaciones como son los libros de poemas que ambos realizan en paralelo. La canción como trampolín hacia la escritura, pero sobre todo como gancho para que las ventas de libros sean consecuentes. Esto no quiere decir que no haya un ejercicio artístico ni unas exigencias sino que los instrumentos de difusión son explotados de la misma manera por la mayoría de nuevos artistas, independientemente del género musical al que pertenezcan.

En cuanto a los planteamientos estéticos, si bien es verdad que los cantautores realizan un trabajo doble puesto que conciben música y letra de las canciones, vamos a ver que en la práctica la diferencia entre géneros no es tal o por lo menos no es muy grande. En general, el cantautor compone la canción apoyado en un único instrumento (la guitarra y en menor medida, el piano); si escuchamos cualquier canción grabada en los últimos años, es raro encontrar solo un instrumento en la canción que acompañe a la voz, hasta entre los creadores debutantes en la canción de autor. Incluso en aquellas canciones que hayan sido grabadas por algún amigo cantautor que haya comprado las herramientas suficientes para construir un álbum. El cantautor se va a servir de otros instrumentos musicales tocados por otros artistas que en muchos casos no cuentan con una partitura precisa sino que se les sitúa frente a la canción y se les pide que improvisen/creen una música que no desentone con lo escuchado y al mismo tiempo que lo enriquezca musicalmente. Por lo que finalmente, el desarrollo de la grabación va a ser igual de importante en la constitución del objeto artístico que en cualquier otro género musical. Por ejemplo, una canción interpretada por David Bisbal (artista pop) a pesar de contar con la partitura previa creada por un compositor, necesitará adecuarse al registro musical del intérprete y a las tendencias musicales que los productores del disco consideren oportunas para aumentar la calidad del producto, y por lo tanto, para su mejor venta. Los dos artistas, el cantautor y el cantante pop, aprueban y contribuyen a esos cambios de manera consciente para un enriquecimiento del objeto artístico, independientemente de los objetivos económicos posteriores. Ambos quieren que sus

canciones gusten al máximo público posible. Ambos quieren ser reconocidos y alcanzar el éxito.

Es verdad que lo que acabamos de exponer es bastante reductor puesto que los cantautores participan mucho más que los intérpretes en el proceso creador. El intérprete, en la mayoría de los casos, solo aporta su voz y su carácter a una canción. Sin embargo, el cantautor, además de esto, realiza un trabajo artístico previo en el que crea una base melódica acompañada de palabras que, sin otro artificio que la voz y un instrumento, constituyen en sí mismas una canción que ya podría considerarse como objeto artístico y que en la mayoría de los casos, circula con este carácter embrionario en los conciertos del artista hasta que tiene los fondos necesarios para lanzarse a la grabación de un disco. Evidentemente, esto no se aplica a los cantautores consagrados que ya tienen todo un equipo a su servicio con el que pueden trabajar directamente en la construcción de la grabación del disco que dará paso a una gira nacional o internacional en función de la fama del artista. Pero incluso esta creación íntima del cantautor con su guitarra como único elemento distintivo en la creación del objeto artístico en relación a otros géneros, podría cuestionarse porque entre los grupos musicales (rock, punk, heavy metal. . .) la mayoría componen y crean las canciones ellos mismos. Es decir que aunque sea un trabajo a doce o dieciséis manos, la construcción de la canción es muy similar a la de un cantautor e incluso más perfecta puesto que, en la elaboración del objeto artístico, la totalidad de instrumentos musicales que participarán en la grabación están ya presentes en la concepción del mismo —pero esto no significa que no se realicen arreglos durante la grabación—.

Estos matices serían en cuanto a la grabación; si nos situamos en las actuaciones en directo, la identificación y la distanciaci3n es todavía más complicada. Entre el directo de un cantautor que se acompaña de una banda de rock y una banda de rock, la puesta en escena no difiere en nada y la preparaci3n tampoco, indistintamente de qui3n haya escrito y compuesto las canciones. Quizá el único elemento distintivo sería el uso de la guitarra por parte del intérprete pero hay grupos de rock en los que el intérprete también se sirve de la guitarra. Y lo mismo puede aplicarse a otros géneros (pop, indie, aires flamencos) en los que encontramos la misma instrumentaci3n (batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica o española) comparándolos con la canción de autor. Incluso la utilizaci3n de instrumentos de viento u otros instrumentos de cuerda (violín, violoncelo, contrabajo. . .) pueden encontrarse en canciones de cualquiera de estos géneros. Por ejemplo, la cantautora Silvia Pérez Cruz realizó una gira acompañada de un quinteto de cuerda y en las canciones del grupo heavy *Mago de Oz*, se pueden escuchar violines, gaitas. . . entre los instrumentos de base para este género.

Con esto no estamos diciendo que todos los géneros estén desapareciendo ya que las características rítmicas y musicales que los diferencian están ahí, sino que cada vez es más difícil clasificar a los artistas en funci3n de un único género dado que se estable-

cen interconexiones cada vez más frecuentes entre los géneros y las fronteras, y con ello la música que se sitúa en ellas, fluye libremente. Y en la misma línea, la industria del disco no ayuda a impermeabilizar los géneros puesto que en sus clasificaciones cada vez más heterogéneas reagrupa estilos tan distantes como el flamenco y el jazz, a través de intérpretes que pueden tener influencias de ambos géneros sin llegar a pertenecer a ninguno. El caso de la canción de autor es todavía más significativo porque la diferenciación con respecto a otros géneros no es tanto la música sino la puesta en escena (guitarra y voz, por ejemplo), la creación artística y el carácter comprometido de algunas de sus letras (lo que define el género); pero como acabamos de comprobar estas características se están diluyendo o se han diluido en otros géneros. La pregunta sería si estas fronteras han estado tan claras y bien definidas a lo largo de la historia de la canción de autor.

LA CANCIÓN DE AUTOR EN EL TIEMPO

Dentro del universo de la canción de autor española, hay cantautores que realizan giras en solitario o acompañados de otros cantautores, siguiendo una puesta en escena más propia del *mainstream* que de la sobriedad de la guitarra y la voz. Por supuesto, hay que tener en cuenta que hay un público posible que reúne las condiciones para que esos macro conciertos y esas giras puedan llevarse a cabo. Estos cantautores (Serrat, Víctor Manuel, Sabina. . .) han disfrutado de los baños de masas como una *pop star*. Han circulado y manejado las riendas de la industria musical para configurar sus carreras y en raras ocasiones se han posicionado al margen de ella en los últimos 30 años.

Si tenemos en cuenta los cantautores que han aparecido en esos 30 años y que han alcanzado un éxito de público relativamente aceptable, ninguno se sitúa al margen de la industria musical puesto que se siguen las mismas pautas impuestas desde la explotación de la grabación como objeto artístico y de ocio. La finalidad del directo no es la presentación de un trabajo artístico frente a un público que descubre y juzga, sino la consagración de un trabajo de estudio del que ya se tienen resultados económicos a través del disco. Queda claro que siempre hay un antecedente al éxito, es decir, una serie de canciones que han nacido y crecido del directo, siendo descubiertas por el público primero, y las discográficas después y que han permitido el lanzamiento del artista. Por ejemplo, Javier Álvarez comenzó tocando en el metro; Ismael Serrano en salas de música en directo de Madrid. . . Al igual que ellos, hubo/hay innumerables jóvenes que se lanzaron/lanzan a esa aventura y que nunca consiguieron/conseguirán pasar de ahí.

El grupo que González Lucini⁶ llamó *los nuevos cantautores* de mediados de los años 90 se incluía en lo que se denomina la música comercial⁷ puesto que contaron con el apoyo y la financiación de las grandes discográficas en la producción y en la difusión de sus primeros discos. Artistas como Ismael Serrano, Javier Álvarez, Rosana, Ella Baila Sola, Tontxu y en su comienzo peninsular Pedro Guerra estuvieron en el momento idóneo en el lugar idóneo, independientemente de su talento artístico. Algunos de ellos continúan hoy día editando discos con esas grandes industrias SONY, UNIVERSAL. Otros, o no alcanzaron las cotas del éxito esperadas o se quemaron en ese ascenso rápido a la fama. Por ejemplo, Javier Álvarez fue fichado por EMI y no fue capaz de soportar la presión de la discográfica en los aspectos artísticos ni la presión personal que sufría por las fans gracias a la difusión mediática de su primer álbum. Ya en el último disco que grabó con EMI, *Tres*, daba muestras de su desacuerdo con la discográfica en la línea en la que se estaba llevando su carrera musical. A partir de ese momento, el artista se ha movido más por circuitos alternativos al público de masas quedando casi como un marginal. Como él, Tontxu tras su éxito *Somos de colores* fue perdiendo protagonismo en el circuito comercial y tras una esporádica aparición como concursante del programa Gran Hermano VIP en 2005, lleva una vida artística en la que realiza conciertos en pequeños locales o teatros, donde presenta sus discos grabados por él mismo en un pueblo de la Sierra de Gata en Extremadura donde reside. Frente a estos dos ejemplos, encontramos a Ismael Serrano que realiza giras por América Latina y España con bastantes medios a su disposición. Prueba de ello, es la puesta en escena de su última gira, que si no supiéramos que íbamos a asistir a un concierto, nos parecería un decorado más propio de una obra teatral. La duda está en saber cuál de estos dos ejemplos representa la canción de autor española. La vertiente marginal que se desarrolla en pequeños locales y que se mantiene con un público fiel, aunque reducido, por todo el territorio nacional; o la vertiente comercial que cuenta con el apoyo de mucho público, lo que conlleva un apoyo de la industria musical que pone a su servicio grandes sumas de dinero. Lo que queda claro es que, en la mayoría de los casos, la carga ideológica ha desaparecido del posicionamiento artístico y queda (si queda) reducida a una mera crítica social, política y estética (en algunos casos) de la sociedad que pone de manifiesto un malestar pero que no les impide ser ídolos de las masas aunque no siempre lleguen a ellas.

⁶ Periodista y escritor que ha publicado innumerables artículos y libros sobre la canción de autor española y sus protagonistas.

⁷ Término utilizado para definir la música de masas en la que priman los objetivos económicos por encima de los artísticos. Es decir, música y letras que lleguen a un máximo de personas en un mínimo de tiempo. Esto no quiere decir que dentro no haya canciones de calidad pero si las hay es a pesar de las reglas de la industria musical. Por ejemplo, un artista que propone cosas rompedoras con los cánones establecidos de música actual y que consigue imponerse en el mercado a través de las redes que lo dan a conocer a un gran público. Quizá el mejor ejemplo reciente sea Stromae, cantante belga que si no hubiese llegado al público, nunca hubiera contado con el favor de la industria musical.

No hay respuesta correcta. Ambas son canción de autor. Hay una interdependencia entre las dos vertientes que se nutren mutuamente y que permiten la subsistencia de artistas jóvenes o de artistas con un público fiel que los acompaña a lo largo de toda su carrera musical. Estas dos vertientes coexisten desde el mismo momento en que se pasa de una canción de autor colectiva a una canción de autor individual. Por lo tanto, los cantautores de los 80 y anteriormente los de los 70 están confrontados a estas dos vertientes que coexisten prácticamente desde el nacimiento de la canción de autor.

A finales de los 80 aparece un personaje como Albert Pla, que rompe los moldes del cantautor e incluso de la canción que juega con las dos vertientes, aunque se burla sobre todo de la comercial y ha terminado siendo un artista marginal, polémico, subversivo con el sistema político y social. ¿Y no era esta la misión de los cantautores? Quizás la oposición Joaquín Sabina/Javier Krahe nos permita situar mejor este planteamiento. En el año 80, aparece el disco *La Mandrágora*⁸ interpretado por Joaquín Sabina, Javier Krahe y Alberto Pérez. Tres artistas con visiones diferentes de su arte. Si nos centramos en los dos primeros, analizando su carrera musical, Javier Krahe tiene una media de 5.000 discos vendidos de cada uno de sus álbumes y realiza conciertos en cafés y pubs de toda España o en pequeños teatros, mientras que Joaquín Sabina llena plazas de toros, vende discos por millones y realiza giras internacionales por América Latina, además de publicar libros de poesía. Krahe ha mantenido un público fiel durante más de 30 años y Sabina también. La única diferencia entre ambos es que el público de Sabina ha aumentado enormemente, este ha contado con el apoyo de la industria musical mientras que Krahe se ha mantenido en los márgenes realizando su trabajo como cualquier obrero. ¿Quién es más artista de los dos? ¿Cómo medimos la calidad de sus obras? Son preguntas ingenuas e inútiles que solo sirven en una competición comercial de mercado global. En ese caso, Sabina saldría victorioso en ambas. Pero, si tenemos en cuenta la labor de algunas de las canciones de estos artistas, ya sean por sus perspectivas sociales, políticas o literarias no hay competición posible, sino construcción de imaginarios complementarios que muestran una realidad más global de la sociedad española. En esa sociedad, hay una mayoría que disfruta de la visión artística de Sabina y una minoría que disfruta de la visión artística de Krahe. El problema está en la visión capitalista del objeto artístico-canción y en su difusión a través de los medios de comunicación (radio, televisión, internet, redes sociales. . .) y en lo opuesto, es decir en creer que lo artístico solo puede ser disfrutado por unos pocos. No se es mejor artista teniendo mucho público ni teniendo poco, se es en el deleite de las canciones. Es decir, si el público que asiste a los conciertos o escucha los discos queda prendado de la armonía de la música y la letra de las canciones. En realidad, ese parámetro es difícilmente identificable para un investigador y solo le queda el cuantitativo, aunque en ese parámetro cuantitativo puede aparecer la repercusión de una canción para un artista.

⁸ Local madrileño en el que se realizaban conciertos en directo de diferentes grupos que comenzaban en la música.

Por ejemplo, *Calle melancolía* de Sabina o *Cuervo ingenuo* de Krahe son canciones que quedan ligadas a una sentimentalidad o a un contexto preciso pero que fluyen en el tiempo a través del público que las hace suyas y las reclama como un bien común. Pero esta catarsis no es propia a la canción de autor puesto que cada género tiene canciones memorables que atraviesan el tiempo y las generaciones, entrando a formar parte de un imaginario colectivo. Por ejemplo, desde hace unos años se están volviendo a escuchar canciones de grupos de rock de los 80 ya desaparecidos que ligan a varias generaciones, despertando la nostalgia entre los que vivieron esa época, recordando con cariño la insistencia con la que algunos miembros de nuestra familia escuchaban esa música o simplemente descubriendo por primera vez esas canciones y todas estas emociones en un mismo local.

Los años 80 fueron años duros para la canción de autor sobre todo con la llegada de la democracia y la pérdida del enemigo contra el que se había luchado desde el nacimiento de la canción de autor, la dictadura. A muchos de los cantautores que habían grabado y grababan discos entre finales de los 70 y mediados de los 80, les costó mucho obtener los favores de una discográfica para grabar un nuevo disco. Muchos cantautores culparon a los gobiernos, primero de Adolfo Suárez y luego de Felipe González, de deshacerse de ellos. También criticaron el carácter capitalista de las discográficas cuyos únicos principios eran los beneficios rápidos. Quizá hubo un poco de ambas cosas, pero hay una realidad que no se puede negar y es que el público pasó a otra cosa para hacer frente al mundo en el que vivía. La canción de autor nunca fue mayoritaria en las ventas de discos en España en comparación con otros géneros y su atractivo subversivo frente a gobiernos represivos perdió interés conforme se fue afianzando la democracia⁹. Si bien es verdad que hubo muchos cantautores que desaparecieron (mayoritariamente los que abordaban cuestiones políticas y en sus canciones primaban las palabras sobre la música), los que alcanzaban un relativo éxito ante el público se han mantenido hasta nuestros días. Con subidas y bajadas en sus carreras, pero como las de cualquier cantante pop. En los inicios de los 80, probablemente la gente joven ya no escuchaba a Raphael pero una gran mayoría tampoco escuchaba a Serrat. Eran cantantes que habían inundado el mercado una década antes, que tenían su público, pero a los que les costaba atraer a las nuevas generaciones hacia su música. En ese aspecto, la proyección artística de ambos es muy similar. Morir o renovarse. Aunque no demasiado porque hay que seguir manteniendo a los adeptos de siempre.

Desde 1969, cuando la mayoría de los grupos de cantautores regionales comienzan a separarse y se organizan las carreras artísticas de forma individual, los cantautores no se diferencian mucho de los cantantes de otros géneros en su planteamiento escénico. Si un cantautor como Víctor Manuel o Serrat cantaban en una sala de fiestas, en la misma semana o semanas después actuaba en el mismo lugar, Raphael o Julio Iglesias.

⁹ Ver en F. Salaverri Aranegui, *Solo éxitos. 1959-2012*, Madrid, Fundación SGAE, 2015.

Es decir, que el espacio no definía al cantautor. El espacio no era un lugar subversivo contra el régimen entre estos artistas de mayor fama. Evidentemente, al mismo tiempo que esto ocurría, había conciertos suspendidos de Raimon, Lluís Llach. . . , se daban recitales en las universidades o en colegios mayores de manera clandestina, lo que muestra otra faceta de la canción de autor. Muchos cantautores fueron censurados y tuvieron que dejar de cantar, hacerlo de manera clandestina o irse fuera de España. Algunos fueron detenidos por la policía y se les impusieron multas considerables. Incluso entre los más destacados como Serrat, quien tuvo que quedarse exiliado en México en 1975 durante varios meses por unas declaraciones que hizo allí.

Tampoco existe mucha diferencia en cuanto a la distribución y la difusión de los discos. Y volvemos, como ya lo expresamos antes, a las temáticas abordadas o a la forma en la que esas temáticas son abordadas. La mayoría de cantautores tiene como primer tema en sus canciones el amor. No obstante, en muchas de esas canciones se aborda de forma diferente, un amor más libre desligado de convencionalismos sociales que en cierta medida eran políticos puesto que la religión católica y el gobierno lo prohibían. Y eso queda reflejado en muchas de esas canciones como *Antes de que den las diez* de Serrat en la que se nos relata la historia de una joven que se acuesta con un joven y está de vuelta en casa manteniendo la imagen de las buenas maneras ante sus padres. Esta forma de vivir y expresar el amor varía de, por ejemplo, la canción *15 años* del Dúo Dinámico en la que se expresa un amor adolescente idealizado. No podemos olvidar tampoco maneras más explícitas de reivindicación social y política de otras canciones que cuestionan no solo la dictadura sino también el sistema capitalista en el que ellos mismos están inmersos. Por ejemplo, *Societat de consum* y *A cara o a creu* de Raimon, *Al alba* de Luis Eduardo Aute, *L'estaca* de Lluís Llach, *Cançó de matinada* de María del Mar Bonet, entre muchas otras.

Y si volvemos a los orígenes de la canción de autor, tenemos que volver a una visión colectiva de la canción. Y no solo una visión sino también a una expresión colectiva de la canción. A finales de los años 50 e inicios de los años 60 con *Els Setze Jutges*¹⁰, se pone de manifiesto una reivindicación común que consiste en la recuperación del patrimonio cultural de una comunidad lingüística. Ese gesto comunitario va a extenderse por el territorio nacional, creándose a finales de los años 60 distintos grupos culturales que intentan recuperar y promover, a través de la canción, una singularidad que muestre la riqueza cultural de España en sus distintas regiones y al mismo tiempo, apoyarse en la libertad de poder expresar esas singularidades para reclamar una mayor libertad individual y política en el país.

¹⁰ Nombre del colectivo musical que se constituye a lo largo de la década de los 60 en Cataluña pero que cuenta con miembros valencianos y de las islas Baleares, cuyo objetivo es la recuperación y la renovación de la cultura catalana a través de canciones populares, poemas musicalizados o composiciones propias de sus miembros en catalán. El nombre viene de un trabalenguas de la cultura popular catalana.

A diferencia de Francia, país en el que la canción de autor, indistintamente de la proveniencia del cantautor, tiene una repercusión nacional y un florecimiento que parte desde la capital, en España, son grupos regionales los que van configurando el cuadro nacional, con reivindicaciones específicas a cada región que se aúnan a nivel nacional en la búsqueda de la libertad. Habría que analizar cómo esta construcción regional ha repercutido en la canción de autor española.

LA CANCIÓN DE AUTOR EN SUS REGIONES

Partiendo de un cuadro cronológico, se suele considerar a Paco Ibáñez como el primer representante de la canción de autor española a pesar de que Ibáñez ha escrito muy pocas letras de canciones y la mayoría de su trabajo artístico ha sido musicalizar poemas de los grandes poetas de la literatura hispánica. Incluso si lo consideramos como el precursor de este tipo de canción, en su labor artística ha tomado partido en la defensa de las culturas regionales peninsulares como por ejemplo la catalana o la vasca. Así que se puede deducir de esto un apoyo incondicional a la recuperación y a la renovación de estas culturas. Al igual que Ibáñez, otros artistas como Raimon, Víctor Manuel... se han ligado total o parcialmente en determinados momentos o a lo largo de toda su carrera para apoyar y contribuir a la renovación de distintas culturas regionales en España. Incluso Raimon estuvo muy vinculado a *Els Setze Jutges*. Es decir, que a pesar de la impresión de un nacimiento individual de la canción de autor española, sobre todo inspirado en las creaciones musicales de Ibáñez desde 1956 que pueden hacer pensar en una visión global y única de la cultura española, nos damos cuenta de que el fenómeno de la canción de autor —a través de varios nombres (*Nova Cançó*, *Voces Ceibes*, *Manifiesto Canción del Sur*, *Canción del Pueblo...*)—, lo que pone de manifiesto es una constitución artística regional colectiva que engendra la semilla plural de lo que es la canción española¹¹; y en concreto en el caso que estamos estudiando, la canción de autor como suma de músicas populares regionales que —a pesar de contar con diferencias instrumentales, lingüísticas, rítmicas...— realzan las similitudes (por ejemplo, temáticas) que las aúnan para hacer frente a su discriminación. Y estos serán los pilares que enriquezcan y florezcan en, no solo la canción de autor, sino también en la canción española en el tardofranquismo y durante la democracia. No obstante, no puede olvidarse tampoco la gran influencia de géneros musicales extranjeros que llegan y se desarrollan en España durante los años 60 y que junto a los ritmos y canciones populares van a ser la base sobre la que se va a construir la canción de autor en España.

¹¹ Entiéndase aquí «canción española» como toda composición realizada e interpretada por un artista español indistintamente del género musical al que pertenezca. Es una definición alejada y arriesgada dentro de la música en España, teniendo en cuenta la connotación que canción española adquirió durante la dictadura cuando el término quedó íntimamente ligado a La Copla.

La visión colectiva de la canción de autor española se concibe en torno a las distintas regiones que componen España. Cataluña con representantes valencianos y de las Baleares, País Vasco, Galicia, Castilla, las Islas Canarias, Aragón, Asturias, Andalucía... cuentan con un grupo iniciático de cantautores que las representa. Otra cosa es la repercusión de estos grupos en la música española a finales de los años 60 y a principios de los 70. En este trabajo nos vamos a centrar en dos de esos grupos: *Els Setze Jutges* y *Manifiesto Canción del Sur*¹², que en teoría representan la cultura catalana y andaluza, respectivamente. Si la idea primigenia de ambos grupos es la recuperación y la revitalización de una cultura regional, hay un punto lingüístico a tener en cuenta que refuerza el posicionamiento del primero. La lengua catalana va a ser un motor fundamental de difusión de los principios de este grupo, una lengua que ha sido relegada al ámbito privado durante la dictadura franquista. Al expresarse en catalán, los miembros de *Els Setze Jutges* muestran en cierto modo una cuestión política, recuperando el catalán en los espacios públicos, ya sea en las plazas de los pueblos, las universidades o los medios de comunicación (radio y televisión, esta en menor medida) cuando el colectivo empieza a grabar discos. Sin embargo, el caso andaluz es bien distinto. A pesar de que la cultura andaluza también fue reprimida¹³, durante toda la dictadura franquista, el flamenco y la copla han sido los pilares lúdicos y culturales de la recuperación musical orquestada por el régimen. Aunque habría que matizar el hecho de que las autoridades gubernamentales instrumentalizaron estas expresiones musicales, anclándolas en estereotipos de lo español y sometiendo prácticamente a todas las regiones a reconocerse en ellos. Situándonos en esta perspectiva, la lucha es doble porque la nueva canción andaluza necesita no solo mostrar la oposición al franquismo sino legitimar su producto artístico mostrando en qué se diferencia su propuesta de las canciones que son respaldadas por el régimen.

Esta organización en grupos es una muestra identitaria de oposición frente a una cultura impuesta que no es reconocida tal cual como propia o que, como poco, necesita ser matizada. En un período como la dictadura franquista, en el que reunirse podía ser motivo de delito, estos colectivos muestran la unión y las ganas de una comunidad por recuperar y sobre todo, expresar su cultura. El primer colectivo en España es

¹² Nombre del colectivo artístico que se constituye a finales de la década de los 60 en Granada, cuyo objetivo es la recuperación de los poetas andaluces estigmatizados durante la dictadura y al mismo tiempo la renovación de la poesía y de la canción andaluza con la presencia creativa de las nuevas voces que constituían este grupo.

¹³ Las autoridades del régimen, aunque utilizaron la estética y las músicas andaluzas como baluartes culturales de su visión de España, se quedaron con artistas y palos que se adecuaban a la imagen que se quería dar del país, reprimiendo o marginando otros. Por ejemplo, Miguel de Molina que canta copla andaluza, se ve obligado a exiliarse en los primeros años del franquismo por su planteamiento estético ligado a su homosexualidad. El flamenco, en general, y los palos más tristes, en concreto, son marginados y quedan reducidos a espectáculos folclóricos para turistas o a juergas privadas de señoritos. Los cantautores se ven obligados a dedicarse a los cantes alegres o a la copla para poder subsistir. Algunos serán perseguidos en el tardofranquismo por sus expresiones artísticas comprometidas como Manuel Gerena. Hay una lucha, que si bien se ancla en los inicios del régimen estalla a finales del mismo, por recuperar, rehabilitar y renovar la otra cara de la cultura andaluza despreciada y pisoteada por el régimen.

Els Setze Judges. Ellos van a ser el motor que va a hacer que se despierten el resto de regiones españolas que van a tomarlos como modelo. La idea de recitales colectivos, en los que además de canciones tradicionales o populares de Cataluña, cada miembro del colectivo podía presentar temas creados por él mismo, va a ser no solo uno de los motores sino también uno de los elementos fundacionales de la canción de autor española. Con el paso del tiempo y ante todo con las grabaciones que pasan de colectivas a individuales, los recitales van a ir siendo cada vez más restrictivos hasta llegar a la individualidad en las convocatorias. Evidentemente, el mercado ya ha pasado por ahí, y el colectivo se ha convertido en un conjunto de individualidades que tienen unas ambiciones artísticas y profesionales propias que necesitan expresar más allá del colectivo. Esta realidad que se concretiza con la ruptura del grupo en 1969, aunque habrá componentes que seguirán trabajando juntos, se va a extender por todos los grupos del territorio nacional. Y el grupo *Manifiesto Canción del Sur* no va a ser una excepción a pesar del punto de unión que era Juan de Loxa que seguirá teniendo su círculo. Este tendrá más relevancia en el ámbito de la poesía que en el de la música, con la excepción de Carlos Cano y alguno más.

Si bien hemos dicho que la canción de autor española nace en colectivos en defensa de la libertad de expresión de una cultura regional que está siendo reprimida por el régimen, durante la década de los 70, van a ser las figuras individuales que formaban parte de esos colectivos las que alcen la voz y sufran las consecuencias de su osadía frente a los instrumentos de represión del Estado. Lo interesante de esta reflexión es ver de qué manera, después de esta fase iniciática de conjunto, estas individualidades encarnan el llamamiento colectivo de un pueblo, de una comunidad. Podríamos haber tomado otros cantautores como ejemplo dentro de estos dos grupos, pero los que mejor representan la reivindicación y el enaltecimiento de estas dos culturas regionales quizás sean Lluís Llach¹⁴ y Carlos Cano¹⁵. Estos dos artistas han llevado como bandera el reconocimiento de la grandeza cultural de su región allí donde han cantado.

A pesar de dos opciones estéticas y artísticas distintas, hay una serie de puntos comunes que reflejan muy bien la construcción de la canción de autor desde una postura regional. El primer y más importante elemento es el vínculo con la tierra y sus habitantes, es decir, la atracción de los orígenes que aparece una y otra vez en sus composiciones a lo largo de toda su carrera y el destino, en la mayoría de los casos trágicos, de un pueblo sometido. En el caso de Lluís Llach, quizás el mejor ejemplo sea *Verges'50* y, en el caso de Carlos Cano, además de *Crónicas granadinas*, hay una serie de canciones que muestran el dolor y el sufrimiento de un pueblo como *La miseria*, o que cuentan

¹⁴ Cantautor gerundense (1948-...) muy identificado con la defensa de la cultura catalana y muy activo políticamente con un posicionamiento independentista considerando necesaria la ruptura política con España en la que Cataluña se constituiría como una república independiente.

¹⁵ Cantautor granadino (1946-2000) muy identificado con la defensa de la cultura andaluza. Apoyó en sus orígenes al Partido Andalucista. Se consideró siempre un luchador contra la explotación de los trabajadores del campo andaluz.

sucesos ocurridos en Andalucía como *El caso Almería* o *El palmar*. Otro elemento común sería, al mismo tiempo que se está expresando un sentimiento regional, que este entronque con lo universal. Quizás esto sea más visible en Lluís Llach que tiene canciones como *L'Estaca, Cançó d'amor a la llibertat, I amb le sonriure, la revolta...* que muestran o una acción colectiva como fuerza motora y destructora de injusticias o un sentimiento universal que puede ser adoptado por todos. De ahí, la influencia en otros colectivos del territorio nacional y la admiración del público (más allá del público catalán) que consiguió este artista en los últimos años de la dictadura y durante toda su carrera artística. Carlos Cano también tiene canciones que rompen la frontera andaluza, aunque quizás es más difícil encontrar el vínculo, pero canciones como la ya citada *La miseria* o *La murga de los currelantes* pueden provocar una identificación más allá de Andalucía. Y no hay que olvidar la vertiente de Carlos Cano con los *cantes de ida y vuelta*, estableciendo puentes con el otro lado del Atlántico. Finalmente, el último elemento común que vamos a señalar en este estudio, es el posicionamiento político de estos dos artistas. Si bien ha quedado claro en los dos ejemplos anteriores el compromiso y la defensa con los más débiles indistintamente de su origen que les lleva a un público más vasto que el de la propia comunidad, la defensa de los derechos de los catalanes y de los andaluces va a ser algo que va a definir a estos dos artistas. Carlos Cano siempre estuvo vinculado con las actividades que promocionaban la cultura andaluza. Defendió el estatuto de autonomía y el reconocimiento de Blas Infante como padre del andalucismo. Fruto de ese compromiso político con Andalucía es la canción *Verde, blanca, Verde* que es toda una declaración de principios de este artista para con su tierra. Otro aspecto de ese compromiso político fue la reapropiación de la copla como posicionamiento de enraizamiento en una cultura popular andaluza, si se quiere española, anterior a la instrumentalización cultural franquista y por lo tanto, como forma revitalizadora y desmontadora de estigmas creados durante el régimen sobre este género. En cambio, a Lluís Llach, a finales de la década del 2000, tras dejar la canción, su convicción política le ha llevado a presentarse y ser elegido diputado en el Parlamento Catalán, defendiendo los principios independentistas y combatiendo dialécticamente contra el Estado español para obtener la república catalana.

Hay que tener en cuenta que en este trabajo hemos elegido dos representantes que han llevado al máximo su defensa y enaltecimiento de la cultura regional a través de la canción de autor, aunque al mismo tiempo hemos anotado que en ambos planteamientos había una visión más global para llegar más allá de las fronteras de sus comunidades. Y ese es el verdadero trabajo hacia una canción de autor española, que inconsciente o conscientemente, se ha ido forjando a lo largo de la existencia de este género y en la que esas expresiones regionales se han sumado en un todo igualitario que representa el espectro de las particularidades comunitarias al mismo tiempo que las refleja como una riqueza de la canción de autor española. De ahí, que muy rápidamente llegue la problemática del bilingüismo en el seno de la *Nova Cançó*, y que algunos artistas,

por ejemplo Joan Manuel Serrat, sientan la necesidad de expresarse en las dos lenguas siendo esto la muestra de una misma identidad. O que artistas como Joaquín Sabina, jienense, se instalen en Madrid sin mayor problema de sentimentalismo regional mientras que otros como Javier Ruibal, hayan necesitado tener el centro de operaciones en su Cádiz natal, como ancla que los liga a un puerto. Esto es en cuanto a la necesidad vital y a un posicionamiento estético, político y social, pero si observamos desde el punto de vista de la industria musical, hay otro factor que ha favorecido una visión compacta de la canción de autor. Ese factor son las discográficas. En ese sentido, la tendencia general es una homogeneización del género que se opera fundamentalmente desde Madrid, aunque Barcelona cuente con cierta influencia, pero no con una industria musical fuerte. Esta homogeneización no es exclusiva a la canción de autor sino que es una tendencia del mercado para optimizar productos similares. Esto no quiere decir que un cantautor andaluz pierda su acento o que un cantautor catalán cante en castellano sino que el producto musical va a tener que seguir determinadas pautas estéticas que ya tienen cierta repercusión entre la masa del público. Por ejemplo, la voz de Ismael Serrano, que se asemeja a la de Joan Manuel Serrat, con un planteamiento intimista de la vida cotidiana con sus sinsabores sociopolíticos va a tener mejor acogida, por la industria y el público, que la rebeldía provocadora humana y artística de Javier Álvarez —que critica la industria musical y se refugia en propuestas alternativas al mercado global—, independientemente de la ideología personal de cada artista. Y si remontamos a los orígenes, percibiremos que las canciones grabadas a guitarra y voz dejan paso muy rápidamente a una orquestación que las asemeja al producto de canción ligera melódica que pueden producir artistas como Raphael o Julio Iglesias.

CONCLUSIÓN

Como ya anunciamos al inicio de nuestro trabajo, la dificultad está en la imbricación de los géneros a través de los artistas. Un género, como acabamos de comprobar, que en teoría es la expresión multicultural de las distintas regiones de España por diversos factores: temporales, geográficos, económicos, políticos, sociales. . . , termina evolucionando hacia la homogeneización comercial. Esto le permite no solo adoptar una tendencia regional sino que esa tendencia regional sea un apóstrofe en el conjunto del género y que las influencias de géneros extranjeros como el rock, el indie, el reggae. . . sean parte integrante del género. Esto llega hasta el punto de solo poder definirlo como canción de autor por el hecho de que el artista haya compuesto la música y escrito la letra solo y acompañado de un instrumento musical y en la intención poética y/o sociopolítica de la letra.

Aplicando la definición de música pop de Agnès Gayraud, la situación parece natural desde una perspectiva económica, puesto que sería normal que en el seno de una macro estructura las distintas corrientes se asemejaran a la más productiva y no hay

que olvidar que en la industria musical priman ante todo los beneficios. Sin embargo estamos ante componentes artísticos que pueden establecer distintos grupos de poder, lo que permite un abanico más vasto dentro de la macro estructura de música pop en su concepción definitoria del disco en su formato físico o virtual, como objeto artístico. En esta línea, la canción de autor española y, con ella, sus representantes han evolucionado dentro de los medios industriales de la música, desvinculándose en la mayoría de los casos de las canciones populares de las que se nutrieron los representantes primigenios del género (que ya estaban expuestos a las influencias de géneros extranjeros que llegaban a la península). Incluso géneros como el folk o la *chanson française* ayudarán como modelos a los primeros cantautores. Por lo tanto, se trata de un género que pertenece a la música pop y que nace de la imbricación de estos dos fenómenos (música popular y música extranjera), que además, salvo excepciones puntuales, no está en lo más alto de las listas de ventas nacionales, así que necesita mutar para sobrevivir. Esto nos lleva a cuestionarnos si se puede seguir hablando hoy día de canción de autor española o solo podemos hablar de cantautores, siendo estos una categoría como ocurre en otras lenguas que se puede aplicar a cualquier género. Si hiciésemos esto, estaríamos cayendo en una visión puramente comercial de la música en la que solo importarían los artistas y los géneros que atraen a las masas pero no hay que olvidar que la canción de autor vive también en los bares de conciertos en directo en los que todavía hay jóvenes y no tan jóvenes, como hasta el año 2015¹⁶ para escuchar a Javier Krahe¹⁷, que siguen subiéndose a un pequeño escenario armados de su guitarra y ofreciendo a un público limitado su visión artística del mundo que los rodea.

Quizá la mejor definición de la música popular sea una música que no necesita ser grabada para que esté en la memoria de todos. Que no necesita que sea reproducida una y otra vez en lugares públicos para que la gente la tararee. Que aparezca de manera espontánea en determinados momentos de la vida individual o colectiva de una comunidad, cantada a viva voz. Pero ¿alguien actualmente podría decir que *Mediterráneo* no es una canción popular? ¿o *L'estaca*? ¿o *María la portuguesa*? ¿o tantas y tantas canciones que rellenan el imaginario colectivo de los españoles y que llegaron a nosotros a través de una grabación 30, 40 o 50 años después de su concepción?

¹⁶ Año de la muerte de Javier Krahe.

¹⁷ Este cantautor actuó en el Café Central de Madrid en innumerables ocasiones, así como en numerosos locales de todo el territorio nacional con aforos reducidos, de 50 a 500 personas, en comparación con los aforos de Joaquín Sabina, de 1000 a 30 o 40 mil personas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLER, Brigitte, *Lluís Llach*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt, *La sociedad individualizada*, Cátedra, 2001.
-, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid, Fondo económico de España, 2013.
- CALVET, Louis-Jean, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 2013.
- CLAUDÍN, Víctor, *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Madrid, Ediciones Júcar, 1981.
- FLEURY, Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, Paris, 2016.
- GARCÍA GIL, Luis, *Serrat. Cantares y buellas*, Lleida, Editorial Milenio, 2010.
- GAYRAUD, Agnès, *La catégorie esthétique de musique populaire* en el seminario del ENS “les lundis de la philosophie”, Paris, 27/02/2017, en línea : <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2954> [Última consulta: 06/09/2018]
- GOFFMAN, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid, Junta de Andalucía, Iberautor promociones culturales, SRL, 2004.
-, . . . *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España, Volumen I-II*, Madrid, Fundación Autor, 2006.
- GUIMÓN, Pablo, *La industria musical vive el final de un modelo*, in *El País*, 27-I- 2003, consultable en línea: www.elpais.com/diario/2003/01/27/cultura/1043622001_850215.html [Última consulta: 06/09/2018]
- RAMOS ESPEJO, Antonio y TÉLLEZ, Juan José, *Carlos Cano. Una vida de coplas*, Sevilla, Andalucía abierta, 2004.
- SALAVERRI ARANEGUI, Fernando, *Solo éxitos: 1959-2012*, Madrid, Fundación SGAE, 2015.
- TORREGO EGIDO, Luís, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.
- WARNIER, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 1997.

La Morte Rouge de Victor Erice ou l'inquiétante étrangeté de l'expérience cinématographique

PASCALE THIBAudeau

Laboratoire d'Etudes Romanes (EA 4385) Université Paris 8

201

ABSTRACT

Despite an early international recognition, Victor Erice's cinema is as rare as singular. It has always been on the periphery of dominant circuits or representations and is a stranger to mass industry's archetypes. Often qualified as minimalist and contemplative, this director never stopped questioning the narrative's limits and the cinema's realism without ever refusing fiction nor story.

In *La Morte Rouge*, a medium-length movie created for the exhibition *Erice-Kiarostami Correspondances* in 2006 and destined to be shown in a museum, Victor Erice explores childhood territory where everyone forever stays a foreigner to oneself. In this movie-collage, he goes back in time to the experience that originated and founded his discovery of the cinema, a true trauma that transformed his day-to-day environment in a strange and disturbing universe. This alteration of what is real is considered through his experience and is compared to the deterritorialization of the movie's screening in a foreign place, the museum.

Keywords : Victor Erice, *La Morte Rouge*, Disturbing Strangeness, Traumatic Experience of the Cinema, Cinema and Museum

RÉSUMÉ

Malgré une reconnaissance internationale précoce, le cinéma singulier et rare de Victor Erice s'est toujours situé en marge des circuits et des modes de représentation dominants, étranger à l'industrie de masse. Souvent qualifié de minimaliste et contemplatif, ce cinéaste n'a eu de cesse d'interroger les limites de la narration et de l'effet de réel propre au cinéma, sans rompre toutefois ni avec la fiction ni avec le récit.

Dans *La Morte Rouge*, moyen métrage réalisé pour l'exposition *Erice-Kiarostami Correspondances* en 2006, et destiné à une exhibition muséale, Victor Erice explore le territoire de l'enfance où chacun demeure à jamais étranger à soi-même. Dans ce film-collage, il remonte le temps jusqu'à l'expérience origininaire et fondatrice de la découverte du cinéma, véritable traumatisme qui transforma son environnement quotidien en un univers étrange et inquiétant. Cette altération du réel sera envisagée à partir de l'expérience relatée, tant ontologique que cinématographique, puis elle sera mise en regard avec la déterritorialisation de la projection cinématographique dans un espace qui lui est étranger, le musée.

Mots-clés : Victor Erice, *La Morte Rouge*, inquiétante étrangeté, expérience traumatique du cinéma, cinéma et musée

RESUMEN

Pese a un reconocimiento internacional precoz, el cine singular y escaso de Víctor Erice siempre se ha situado al margen de los circuitos y modos de representación dominantes, ajeno a la industria de masas. Este cineasta, al que se suele calificar de minimalista y contemplativo, no ha dejado de cuestionar los límites de la narración y los efectos de realidad propios del cine, sin romper sin embargo del todo con la ficción ni con el relato.

En *La Morte Rouge*, medio metraje realizado para la exposición *Erice-Kiarostami Correspondencias* en 2006, y destinado a una exhibición museográfica, Víctor Erice explora el territorio de la infancia donde cada uno permanece para siempre ajeno a sí mismo. En este film-collage, remonta el tiempo hasta la experiencia originaria y fundadora del descubrimiento del cine, un verdadero trauma que transformó su entorno cotidiano en un universo extraño e inquietante. Abordaremos primero esta alteración de lo real a partir del relato de la experiencia, en su dimensión a la vez ontológica y cinematográfica, luego la pondremos en paralelo con la desterritorialización de la proyección cinematográfica hacia un espacio que le es extraño: el museo.

Palabras clave: Víctor Erice, *La Morte Rouge*, inquietante extrañeza, experiencia traumática del cine, cine y museo

Dans un texte daté du 6 juillet 1896, et devenu célèbre depuis, Maxime Gorki témoigne de la première séance de cinématographe à laquelle il assista comme d'une expérience troublante. Il écrit : « Vos nerfs se tendent, votre imagination vous entraîne dans une vie étrange, artificiellement uniforme, privée de couleurs et de sons, une vie de fantômes, ou d'hommes condamnés au silence éternel, d'hommes auxquels on aurait retiré toutes les couleurs de la vie, tous ses sons – tout ce qui constitue presque sa meilleure part... »¹.

À l'opposé de ses contemporains qui soulignent au contraire la ressemblance qu'offre la photographie animée des frères Lumière avec la vie, Gorki, outre qu'il éprouve, selon ses termes, une « déperdition de puissance nerveuse »², voit tout ce qui sépare le cinéma de la vie et du réel. Il dessine ainsi en creux ce qui constitue sa puissance expressive, c'est-à-dire sa capacité à convoquer le réel sans jamais se confondre avec lui, à en capter des éléments tout en les altérant, à le doubler d'un autre réel qui le défamiliarise. Car c'est bien du même que surgit l'autre radical, l'*Unheimliche*³ qui vient troubler l'ordre

¹ M. Gorki, "Le cinématographe Lumière", *Odesskie Novosti*, n° 3681, 6 juillet 1896. Article reproduit dans D. Banda & J. Moure, *Le Cinéma: naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, coll. "Champs arts", 2011, [p. 52-57], p. 55.

² *Ibid.*

³ Cette notion forgée par Freud dans la première partie de son article de 1919, « L'inquiétant familial » (selon la traduction proposée par Olivier Mannoni, moins consacrée que celle de Marie Bonaparte), servira de point de départ

des choses, ce qui fait du cinéma un médium de prédilection du sentiment d'inquiétante étrangeté. À partir de la réflexion du formaliste Viktor Chklovski⁴, on utilisera ici la notion d'« *ostranenie* » pour désigner l'action ou le procédé qui produisent ou suscitent ce sentiment ; en français « étranngisation » ou « éstrangement », selon les traductions.

Pour envisager la façon dont celui-ci peut surgir et selon quelles modalités, nous allons nous centrer sur un film du cinéaste Victor Erice, *La Morte Rouge*, qui rend compte d'une expérience de défamiliarisation produite par le cinéma. Il s'agit d'un moyen métrage, réalisé dans le cadre de l'exposition « Erice-Kiarostami Correspondances » produite par le Centre de Culture Contemporaine de Barcelone en 2006, et présentée l'année suivante à Paris, au Centre Pompidou. Le principe de cette exposition était de mettre en lumière les liens formels et thématiques qui unissent les œuvres de ces deux cinéastes, et de diffuser une correspondance filmique⁵, un échange épistolaire audiovisuel dans lequel ils commentent leurs œuvres réciproques et leur pratique cinématographique. *La Morte Rouge* ne fait cependant pas partie de cet ensemble – la projection avait lieu dans une salle séparée – et ne s'adresse pas à Kiarostami (le film est d'ailleurs sous-titré « Soliloque »), mais il sert en quelque sorte d'introduction à la correspondance puisqu'il procède à la fois de l'introspection intime et d'une réflexion méta-cinématographique. Nous verrons également que les conditions de production et d'exposition dans un cadre muséal participent d'un déport de la projection vers un territoire qui lui est originairement étranger (bien que de plus en plus fréquent) et qui détermine sa réception.

Dans *La Morte Rouge*, Victor Erice explore le passé lointain de son enfance, et remonte le temps jusqu'à une expérience originaire et fondatrice lorsque, âgé de cinq ans et en compagnie de sa sœur aînée, il assista pour la première fois à une séance de cinéma. C'était en 1946⁶, et le film était un épisode de la série des Sherlock Holmes produite par la Universal et réalisé par Roy William Niell : *The Scarlet Claw* (*La garra escarlata*, pour la version espagnole). Dans ce film, un serial killer, qui se fait passer pour un

à cette réflexion : « La notion d'inquiétant familier rend compte du double caractère d'une expérience – horreur et fascination, attrait et répulsion – qui nous la fait appréhender simultanément comme familière et comme étrangère, comme désirable et repoussante, et qui conjugue, telle Méduse, la laideur et la beauté », S. Korff-Sausse, « Freud, Hoffmann et les yeux », préface à S. Freud, *L'inquiétant familier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011, p. 25-26. Nous reprenons dans ce texte l'expression d'inquiétante étrangeté sans nous interdire d'utiliser la traduction d'Olivier Mannoni, selon que chaque traduction de ce concept, difficile à rendre en français, nous semble plus en adéquation avec les situations évoquées.

⁴ V. Chklovski, *L'Art comme procédé*, Paris, Editions Allia, 2008.

⁵ Correspondance initiée pour l'exposition et qui s'est prolongée au-delà.

⁶ Le rapport de ce film à l'histoire de l'Espagne (Guerre Civile et franquisme) ne sera pas traité dans cet article. Nous renvoyons sur ce point à notre article, « *Sombra de la infancia : La Morte Rouge de Victor Erice* », dans M. Franco et B. Riesgo-Martin (dir.), *Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1975) – La infancia y sus metamorfosis (España 1920-1975)*, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, coll. « Les travaux du CREC en ligne », mis en ligne juillet 2016, p. 312-327, ainsi qu'à l'article de Frédérique Berthet, « Réver l'histoire : l'enfant de *La Morte rouge (Soliloquio)* », *Théorème*, 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 83-89.

facteur, sème la terreur dans un petit village du Québec en égorgeant ses victimes avec une griffe de jardinage. Autant dire un film d'épouvante dont le sujet, le suspense et les effets étaient fort peu adaptés à l'âge du jeune Erice. Ainsi, *La Morte Rouge* relate l'événement et la façon dont l'enfant, profondément choqué par le film, vécut pendant plusieurs semaines un cauchemar éveillé où la fiction, empiétant sur la réalité, transforma son environnement quotidien et familier en un univers menaçant et effrayant.

Cette expérience traumatisante, le cinéaste la transposa en 1973 dans son premier long métrage, *L'Esprit de la ruche*, où la jeune protagoniste Ana découvre le cinéma à travers le film *Frankenstein* de James Whale, ce qui altère durablement sa perception du réel et sa relation avec les autres. Plus de trente ans après ce film, Erice livre donc, dans *La Morte Rouge*, les clés autobiographiques de cette fiction. Outre le récit du trauma originel, et la relation entre, d'une part, le frère et la sœur de *La Morte Rouge* et, d'autre part, les deux sœurs de *L'Esprit de la ruche*, de nombreux échos visuels se produisent entre les deux films (figures 1, 2, 3, 4). Ces correspondances intimes entraînent chez le spectateur, selon son degré de connaissance de la filmographie du réalisateur, un sentiment de déjà vu, de *Heimlich*, pour reprendre la terminologie freudienne, qui vient se combiner à celui d'*Unheimliche* restitué par l'expérience de l'enfant.



Fig. 1, Victor Erice, *La Morte Rouge*



Fig. 2, Victor Erice, *L'Esprit de la ruche*



Fig. 3, Victor Erice, *La Morte Rouge*



Fig. 4, Victor Erice, *L'Esprit de la ruche*

On s'intéressera ici à trois cas d'étrangeté familière offerts par le cinéma, tels qu'on peut les aborder par le biais de ce film et de ses conditions de production : tout d'abord le

phénomène de défamiliarisation qui relève de l'expérience particulière d'un sujet, puis l'expérience cinématographique comme événement où s'éprouvent le réel et sa perception, et enfin le déplacement du lieu de la projection cinématographique vers un espace étranger qui le délocalise : le musée.

Le film est élaboré à la façon d'un collage, à partir d'un montage d'images fixes et animées de provenances, de statuts et de formats différents. Il commence et se termine par des plans contemporains du tournage (2006), en couleur, de la baie de Saint-Sébastien et du lieu originaire où fut projeté *The Scarlet Claw*, le Kursaal, autrefois casino et aujourd'hui complexe culturel où se déroule le Festival International de Cinéma de Saint-Sébastien, lieu mythique du cinéma en Espagne où Erice reçut la Concha de Oro pour *L'Esprit de la ruche*. Entre *l'incipit* et *l'excipit*, se succèdent des images d'archives en noir et blanc pour la plupart, plans de périodiques, cartes postales, affiches, plans d'actualités filmées, photogrammes et extraits du film de Roy William Neill. Toutes ces images hétérogènes sont le plus souvent articulées entre elles par des fondus au noir ou enchaînés qui matérialisent dans la texture même de l'image, le processus de surgisement mnésique autant que l'effacement de l'oubli. À ces images, qui possèdent une existence extradiégétique, s'ajoutent des plans reconstitués de la salle de cinéma et de ses spectateurs, de la chambre de l'enfant et de ses terreurs nocturnes projetées sur l'écran formé par le plafond ou les rideaux.

Un ensemble visuel hétérogène donc, unifié par la voix off du réalisateur qui semble murmurer à l'oreille du spectateur, et se projette depuis le présent sur un passé qu'il réélabore pour tenter d'éclairer les bribes fragmentaires d'images revenantes. À ce soliloque, très écrit, véritable support sur lequel vient s'ancrer l'image, est associée la musique d'Arvo Pärt composée en mémoire de Benjamin Britten (*Cantus in memory of Benjamin Britten*), qui contribue à renforcer le ton de confiance mélancolique du narrateur.

Car il s'agit bien sûr d'une variation sur le temps et l'effacement de toute chose (l'un des premiers plans montre une trace de pas recouverte par une vague), thème de prédilection du cinéaste, et qui suffit en soi à susciter chez tout individu un sentiment d'étrangeté. Celui-ci se fonde, dans ce cas, sur un dédoublement entre le sujet présent par la voix, d'une part, et l'enfant qu'il fut, d'autre part, et qu'il désigne par une troisième personne du singulier (« Cet enfant-là avait alors cinq ans »⁷) tandis qu'il se désigne lui-même comme sujet dans le plan précédent : « C'est le premier film que je me rappelle avoir jamais vu »⁸. Une mise à distance qui le dissocie de « cet enfant-là », qui en fait un étranger, un fantôme qui le hante. Dans le catalogue de l'exposition, Victor Erice se réfère à ces deux réalités d'un même être en soulignant que cet « inévitable va-et-vient

⁷ «Aquel niño tenía entonces cinco años» (les traductions en français dans le texte sont de l'auteure).

⁸ «La primera película que recuerdo haber visto jamás».

[...] rend compte de l'inconsistance du sujet. Car, qui est celui qui se souvient ? »⁹, se demande-t-il. Une inconsistance du sujet dont la révélation a lieu lors d'expériences du type de celles que décrit Freud dans *L'inquiétant familier* (selon la traduction d'Olivier Mannoni que nous privilégions), notamment lorsqu'il ne se reconnaît pas lui-même dans la porte vitrée d'un train¹⁰. Une inconsistance qui se manifeste ici dans l'association de la voix présente et d'images témoignant d'un temps révolu, association qui rend compte de la dislocation du sujet.

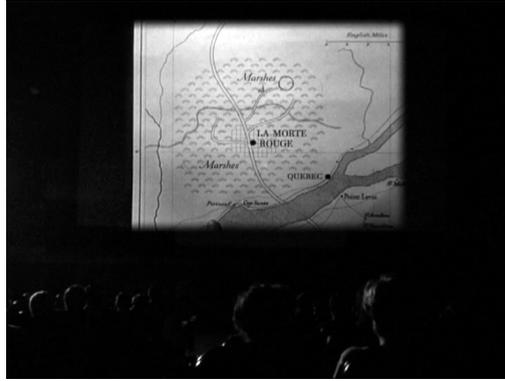


Fig. 5, Victor Erice, *La Morte Rouge*

Pour le spectateur, celui qui se souvient, c'est d'abord une voix, émanation d'un corps absent qui plane sur les images et semble naître des plans inauguraux de la mer. Le corps d'où provient la voix est celui du cinéaste qui tente de restituer l'expérience de l'enfant qu'il fut un jour et qui agit encore, quelque part, dans un endroit enfoui de son être. Un endroit impossible à localiser, dans les replis de son inconscient, comme est impossible à localiser *La Morte Rouge*, ce village où se déroule l'action de *The Scarlet Claw*, et qui, nous dit la voix off sur un plan de carte (figure 5), « appartient à une contrée qui ne figure pas sur les cartes, mais à un pays nommé cinéma »¹¹. C'est grâce à ce cinéma qu'il fait advenir à l'image le corps de l'enfant absent, par le biais d'une photographie (figure 3) qui ponctue le film à quatre reprises. Mais le corps de l'enfant est également inscrit dans un hors champ spatio-temporel puisque le film reconstitue ses visions dans des plans subjectifs où le spectateur voit par ses yeux. Si le cinéaste a recours à des figurants pour interpréter le public de la salle de cinéma ou le facteur du quartier qui le terrorise, il ne fait pas s'incarner l'enfant dans le corps d'un acteur, il n'objective pas cet être qui revient du passé pour hanter le présent et demeure, comme

⁹ «Inevitable vaivén que en este trance da cuenta de la inconsistencia del sujeto. Porque ¿Quién es el que recuerda?», *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catalogue de l'exposition (du 9/02/06 au 21/05/06), Barcelona, Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, 2006, p. 86.

¹⁰ S. Freud, *L'inquiétant familier*, op. cit., note de bas de page, p. 80-81.

¹¹ «[...] perteneciente a un país que no figura en los mapas, llamado cine».

le dit Barthes de l'image photographique, un « ectoplasme de “ce qui [a] été” [...] un réel qu'on ne peut plus toucher »¹². Un fantôme donc, qui habite le narrateur et le film, et vient imposer ses visions au spectateur en forçant, par le biais de l'identification primaire à la caméra (quand l'objectif se substitue aux yeux de l'enfant et que l'on « voit » à travers eux), l'inévitable identification secondaire dans la réactivation, chez le spectateur, de ses premières peurs de cinéma.

Ainsi, le film vient souligner la fracture qui se produit chez cet enfant-là lors de la projection, séisme à l'origine d'une altération de sa perception du réel et du phénomène de défamiliarisation qui se produit alors. Après avoir résumé l'argument du film (une série de crimes atroces terrorisant les habitants du petit village de La Morte Rouge, au nom prédestiné), la voix off relate – et interprète – ses effets sur l'enfant dans les termes suivants :

C'est ainsi, au milieu de ce que la plupart des gens considéraient comme un simple passe-temps, que l'enfant découvre que les personnes mouraient ; pire, que les hommes pouvaient donner la mort à d'autres hommes. Pendant la projection, avec une curiosité parfois plus forte que sa peur, à la recherche d'une explication, il ne cessa de scruter les visages des spectateurs. Attentifs mais impassibles, ils ne semblaient pas affectés par les meurtres qui se produisaient sous leurs yeux. [...] Cela fit naître un soupçon chez l'enfant : l'attitude unanime des adultes devait être la conséquence d'un pacte accepté par tous, consistant à se taire et à continuer à regarder. Car ils possédaient tous un point commun, ils savaient quelque chose que lui ignorait, un secret qui expliquait tout. Le percer fut l'aventure bouleversante vers laquelle il se sentit entraîné par une force supérieure à sa volonté, qui lui fit percevoir l'autre face de la fiction : un trou noir dans la trame de la réalité où avait disparu toute l'innocence du monde.¹³

À la terreur produite par la découverte de sa condition de mortel et de la barbarie des hommes, vient s'ajouter le mystère de la fiction et du pacte qui lie les spectateurs au film, présenté comme un secret à dévoiler. Alors que la voix off évoque « l'autre visage de la fiction : un trou noir dans la trame de la réalité », on voit le spectre lumineux du projecteur déchirer l'obscurité de la salle de cinéma (figure 1), et rendre ainsi visible autant le trajet des images que celui des projections fantasmatiques. Mais, à travers cette corrélation visuelle entre le halo de la projection et la rupture ontologique expérimentée par l'enfant, le cinéaste nous livre également une définition plus générale de la fiction comme vecteur d'une réalité insue, tout en soulignant son pouvoir d'altérer

¹² R. Barthes, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 136.

¹³ «Fue así, en medio de aquello que la mayoría de la gente consideraba un pasatiempo, como el niño descubrió que las personas morían, es más, que los hombres podían dar muerte a los otros hombres. Durante la proyección, con una curiosidad por momentos superior a su miedo, buscando una explicación, no cesó de espiar los rostros de los espectadores. Atentos pero impassibles, parecía no afectarles las muertes que tenían lugar delante de sus ojos. [...] Este hecho despertó en el niño una sospecha, la actitud unánime de los adultos debía ser la consecuencia de un pacto que todos habían aceptado, consistente en callar y seguir mirando. Porque todos ellos poseían un rasgo en común: sabían algo que él desconocía, un secreto que lo explicaba todo. Desvelarlo fue la aventura turbadora a la que se sintió arrastrado por una fuerza superior a su voluntad, la que le hizo percibir la otra cara de la ficción: un agujero negro en la trama de la realidad por el que se había ido toda la inocencia del mundo».

le réel et donc de susciter l'*Unheimliche*. Parallèlement, en associant deux révélations primordiales pour l'enfant, la voix du narrateur met en lumière deux grands principes antagoniques du cinéma : d'une part sa capacité à dire le réel (ici la découverte de la mort et du meurtre) et à produire une impression de réalité, d'autre part et simultanément, à nier l'existence de ce réel, comme l'induit l'absence de réaction des spectateurs diégétiques ; or, ce qui détermine pour l'enfant le traumatisme, c'est son incapacité à participer au pacte fictionnel puisque, pour lui, comme le dit un peu plus tôt le narrateur : « fiction et réalité étaient encore la même chose »¹⁴. Une ignorance des termes du pacte qui fait déborder la fiction sur son univers familier et le lui rend étranger.

La rupture entre l'enfant et le monde réel est dite par le récit du retour à la maison du frère et de la sœur, après la séance de cinéma :

Le frère et la sœur rentrèrent chez eux en longeant le fleuve. Sur les eaux sombres brillaient les lumières de l'éclairage public. À un moment, elle s'arrêta pour lui faire regarder les reflets tout en l'interpellant pour répéter un jeu ancien : « Je vois, je vois. . . » La réponse attendue, sous forme de question bien connue : « Que vois-tu ? », ne vint pas, malgré son insistance martelée : « Je vois, je vois. . . », « Je vois, je vois. . . » Lui la regarda dans les yeux comme si elle était une étrangère, les lèvres serrées, sans rien dire.¹⁵

L'enfant ne répond plus aux jeux habituels, la sœur est devenue une étrangère, le monde s'est fissuré comme le souligne le reflet lumineux dans les eaux noires du fleuve, qui scinde l'image en deux et sépare, dans une surimpression, les deux enfants (figure 6).



Fig. 6, Victor Erice, *La Morte Rouge*

¹⁴ «Para él, ficción y realidad eran aún la misma cosa».

¹⁵ «Los dos hermanos volvieron a casa bordeando el río. En sus aguas oscuras brillaban las luces del alumbrado. Hubo un momento en que ella, deteniéndose, hizo que él mirara los reflejos mientras le interpellaba, repitiendo un viejo juego: "Veo, veo. . ." La pregunta a modo de consabida respuesta: "¿Qué ves?", no llegó esta vez, a pesar de su terca insistencia: "Veo, veo. . . Veo, veo. . ." El la miró a los ojos como si fuera una extraña, los labios apretados, sin decir nada».

Tout ce qui constituait l'environnement quotidien devient alors source de menace et de danger, comme les facteurs et le courrier qui rappellent indirectement l'assassin de *The Scarlet Claw*. La nuit, les objets familiers, les bruits de la rue ou de l'immeuble sont frappés d'étrangeté et annonciateurs de mort. Dans la reconstitution épurée que fait le réalisateur de cette expérience des terreurs nocturnes infantiles, alternent des plans fixes sur des objets, les murs, le plafond et la fenêtre de la chambre où viennent se projeter en ombres chinoises les peurs de l'enfant. Ces visions semblent déclenchées par les bruits du monde environnant qu'il entend depuis son lit, mais qui sont transformés en sons menaçants par une imagination contaminée par la fiction. La fixité des plans, l'immobilité des meubles et des objets inanimés sont traversées par les variations lumineuses qui arrivent de la rue au travers des voilages de la fenêtre. Elles contribuent, avec les fondus enchaînés, à les mettre en mouvement et à conférer aux éléments du décor une instabilité visuelle qui renvoie à celle d'un réel dont les bases se sont effondrées. Plus généralement, les nombreuses surimpressions animent les plans fixes et les objets d'un mouvement qui n'est pas celui de la vie et rend leur fixité encore plus inquiétante. Le philosophe Clément Rosset souligne, dans son article « L'outre-monde », que « c'est le sort de n'importe quel objet au monde, perçu sous un certain angle, que de s'offrir comme témoin du monde délirant »¹⁶. Cette capacité qu'a le cinéma de convoquer le réel « sous un certain angle » pour mieux le déréaliser en fait l'un des vecteurs privilégiés de l'inquiétant familier, comme on peut le vérifier dans ce souvenir nocturne :

Les cloches de l'église proche étaient le prélude à la musique mystérieuse qui surgissait ponctuellement de l'appartement du dessus à ces heures tardives. On aurait dit que des mains insomniaques finissaient de disposer l'atmosphère nécessaire pour que parvînt à l'enfant, au seuil du sommeil, le souvenir du facteur assassin. Il croyait l'entendre approcher pas à pas, du fond du couloir. Alors, complètement immobile et silencieux – jamais il n'appela ses parents –, il fermait les yeux. Faire le mort était peut-être le seul moyen de ne pas être remarqué par la Mort, comme s'il s'agissait d'une victime déjà consommée, le seul moyen qu'elle passe au large, à la recherche d'autres corps endormis.¹⁷

Tandis que résonne la *Música callada* de Federico Mompou, une homologie visuelle créée par un fondu enchaîné entre un plan des mains de la pianiste et un plan de l'ombre projetée de la griffe meurtrière (figures 7 et 8) rend compte de la déformation perceptive imprimée par la fiction sur le réel. Dans la même séquence, le tic-tac d'un réveil manifeste la tension intérieure vécue par l'enfant, comme un pouls accéléré battant à la surface de l'écran, et la réverbération des sons, notamment celui de la

¹⁶ C. Rosset, « L'outre-monde » dans *Propos sur le cinéma*, Paris, P.U.F, 2001, p. 86.

¹⁷ «Las campanadas del reloj de la iglesia cercana eran el preludio de la música misteriosa que puntualmente brotaba del piso de arriba a esas horas tardías. Se diría que unas manos insomnes terminaban de disponer el ambiente necesario para que, justo en el umbral del sueño, llegara hasta el niño el recuerdo del cartero asesino. Creía sentirle acercarse paso a paso desde el fondo del pasillo. Entonces, muy quieto, en silencio –nunca llamó a sus padres–, cerraba los ojos. Hacerse el muerto era quizás la única manera de que la muerte no reparara en él, como si se tratara de una víctima ya cobrada, y así pasara de largo, en busca de otros cuerpos dormidos».

cloche, participe du transfert filmique de l'effroi infantile vers le spectateur. La frayeur est suscitée par la proximité d'un réel familier que l'imagination envisage « sous un certain angle ». Clément Rosset remarque encore, dans un autre article, qu'il s'agit d'une « réaction de panique à l'égard de quelque chose qui n'est ni loin ni ici mais loge dans une indéterminable proximité »¹⁸. Un quelque chose clairement corrélé, dans *La Morte rouge*, à la prise de conscience de la mort, qui est le fond sur lequel se manifestent toutes les peurs, précisément parce qu'elle est toujours, et à chaque instant, de l'ordre du possible, tapie dans l'imprévisibilité du réel.



Fig. 7, Victor Erice, *La Morte Rouge*



Fig. 8, Victor Erice, *La Morte Rouge*

Si le spectateur n'est pas affecté par le suspense insupportable auquel est soumis l'enfant, il n'en reste pas moins vrai que l'expérience que reconstitue le film trouve un écho chez tout adulte qui a traversé et vaincu – du moins momentanément – ce type d'angoisse, constitutif de la psyché et plus ou moins exacerbé, selon les sujets, par

¹⁸ C. Rosset, « Aux frontières d'ici et d'ailleurs : le lieu de la peur », *Propos sur le cinéma*, op. cit., p. 97.

l'expérience cinématographique. Il se crée donc chez le spectateur un sentiment de familiarité dans la réactivation d'un souvenir de défamiliarisation.

Le film ne fait pas seulement écho à une expérience infantile répandue sur laquelle il est aisé de projeter un vécu personnel, il pointe également, on l'a vu, le dédoublement du sujet en deux instances distinctes, classiquement le narrateur et le personnage, que le texte prend soin de distinguer par l'emploi d'un « je » et d'un « il » dissociants. Le va-et-vient entre le point de vue de l'adulte et celui de l'enfant, perçu comme radicalement autre, et non comme une partie du soi qui prend la parole, est l'une des conditions du phénomène d'« étrangeté » tel que le conçoit Chklovski dans *L'art du procédé* (voir l'exemple qu'il donne du récit de Tolstoï où est adopté le point de vue d'un cheval)¹⁹. Mais ce que permet le cinéma que ne permet pas la littérature, c'est la coexistence dans une même forme de la voix de l'adulte et de l'image de l'enfant ou de ses visions. De telle sorte que prend possession de l'écran une instance composite au sein de laquelle convergent le présent et le passé, le regard d'un enfant et ses hallucinations, son corps et la voix d'un adulte. L'être qui en résulte, s'il n'existe pas dans la réalité objectivable, n'en existe pas moins dans la réalité psychique, une réalité que seul le cinéma a le pouvoir de rendre visible, de par sa faculté de condensation – semblable en cela à celle de l'inconscient.

Nous allons, pour finir, nous intéresser au contexte de projection du film lors de l'exposition Erice-Kiarostami puisqu'il n'a jamais été diffusé en salle, mais uniquement dans des musées²⁰. Il a été édité en DVD en 2011, et on peut le trouver sur internet²¹. L'exposition était construite en deux parties symétriques – chacune consacrée à l'un des réalisateurs – dont les étapes se déclinaient entre « Enfance de l'art » et « Art de l'enfance », deux thématiques croisées communes aux deux œuvres. Entre les deux parties et servant d'articulation entre elles, étaient présentés les épisodes de leur correspondance filmée. *La Morte Rouge*²² était, pour sa part, intégré à la section consacrée à l'enfance de l'art, dans une de ces *black boxes* désormais habituelles dans les installations muséographiques, qui permettent d'isoler l'espace de la projection du reste de l'exposition.

Ces « boîtes », bien qu'elles tentent de reconstituer des conditions de projection proches de celles de la salle de cinéma, tiennent cependant davantage de dispositifs plus archaïques. Laurent Mannoni et Donata Pesenti Compagnon²³ ont remarqué que ces installations semblent héritées des dispositifs primitifs de projection des images tels que la *camera obscura*, les fantasmagories et autres lanternes magiques. Mais on peut

¹⁹ V. Chklovski, *op. cit.*, p. 25-26.

²⁰ CCB de Barcelone, *La casa encendida* à Madrid, le Centre Pompidou à Paris.

²¹ <https://www.dailymotion.com/video/x2y188m>, consulté le 3/02/2018.

²² A l'instar du court métrage *Alumbramiento* tiré du film collectif *Ten minutes older*, 1, *The trumpet*, 2002.

²³ L. Mannoni et D. Pesenti Compagnon, *Lanterne magique et film peint*, Paris, La Martinière, 2009.

aussi les rapprocher des baraques foraines où étaient projetés les premiers spectacles du cinématographe. En effet, l'espace dévolu au public et à l'écran est plus réduit qu'une salle de cinéma, il n'y a généralement pas de portes pour y accéder mais des rideaux ou des panneaux disposés en quinconce, pas de fauteuils mais quelques bancs ou sièges sommaires sur lesquels s'asseoir. La plupart du temps, le spectateur reste debout ou assis par terre, il peut arriver en cours de projection et partir avant la fin²⁴, laissant entrer avec lui la lumière et les bruits du musée, ce qui fait de ce lieu un espace bien moins clos sur lui-même que peut l'être une salle de cinéma. Car la projection n'est pas, dans ce cadre muséal, un spectacle autonome, mais une partie d'un tout dans lequel elle s'inscrit et qui l'éclaire, ou qu'elle éclaire. Dans le cas de *La Morte Rouge*, il s'agissait d'apporter un éclairage sur l'œuvre du cinéaste, notamment sur *L'Esprit de la ruche* dont des extraits étaient projetés et des photogrammes exposés dans les salles adjacentes, et donc d'établir des liens avec le reste de l'exposition. Il s'agissait aussi de remonter à la source de la vocation du cinéaste – ou en tout cas de faire le récit de ses origines. Lorsqu'il raconte comment l'enfant finit par sortir du cauchemar, il indique que « c'est le cinéma lui-même qui vint à son secours : si un film l'avait en quelque sorte bouleversé, il y en eut bientôt d'autres qui, peu à peu, vinrent mettre un baume sur sa blessure. Ce double jeu de souffrance et de consolation, de chagrin et de joie, qui venait de l'écran fut à l'origine de sa relation contradictoire avec les images en mouvement »²⁵. Ce « double caractère de l'expérience » de l'inquiétant familier, pour reprendre les termes de Simone Korff-Sausse²⁶, est aussi propre à la réception de nombreux films, et pas seulement des films d'horreur. Le plaisir paradoxal qui en résulte (une forme de conjuration du pire)²⁷ est ce qui est désigné par *La Morte Rouge* comme le nœud originaire de la relation de son auteur au cinéma.

Cette « relation contradictoire » est bien sûr perceptible dans l'œuvre du cinéaste où la captation du réel se conjugue à la fiction dans un constant mouvement de balancier, où le réel est scruté dans toute sa puissance d'étrangeté (pensons par exemple au *Songe de la Lumière* dont des extraits étaient présentés, et qui a fait l'objet d'un épisode de la correspondance avec Kiarostami). Mais l'exposition a aussi permis à Erice, cinéaste rare, de tourner un film après de nombreux projets avortés. Ce « double jeu de souffrance et de consolation », on le trouve également dans les rapports conflictuels qu'il entretient avec l'industrie espagnole du cinéma, et qui font que ses films sont plus souvent visibles dans les festivals et les musées que dans les salles de cinéma. Le musée apparaît alors comme un espace de substitution où son œuvre a pu être accueillie, comme on reçoit

²⁴ Même si, dans ce cas précis, le cinéaste avait pris soin de faire indiquer les horaires de début de projection à l'entrée de la *box* pour éviter une réception aléatoire, qui est cependant inhérente au dispositif lui-même.

²⁵ "Fue el propio cine quien vino en su ayuda: si una película le había, en cierto modo trastornado, pronto hubo otras que, poco a poco, fueron poniendo un bálsamo en la herida. Este doble juego de dolor y de consuelo, de pena y de alegría, que le llegaba desde la pantalla fundó su relación contradictoria con las imágenes en movimiento".

²⁶ Cités dans la note 3 de cet article.

²⁷ Sur ce paradoxe, voir C. Rosset, « L'objet cinématographique » dans *Propos sur le cinéma*, op. cit., p. 129-132.

un étranger dont la seule présence oblige à reconfigurer l'ordre familial. Dans un mouvement de réciprocité, on a vu que le cinéma s'est adapté à ce nouveau lieu, le film *La Morte rouge* ayant lui-même été conçu spécifiquement pour l'exposition comme un montage d'images où la fixité s'impose au mouvement, et qui obéit autant à la logique de l'exposition qu'à celle de la projection. Pour dire les choses rapidement, même si l'on peut voir aujourd'hui le film en DVD, les conditions de production de *La Morte rouge* et son exposition dans un musée ont déterminé son existence et la forme même de son existence. Enfin, on peut considérer qu'en sortant de l'ombre le réalisateur de *The Scarlet Claw*, Roy William Neill (dans la dernière partie du film, Erice évoque ses recherches sur ce cinéaste tombé dans l'oubli, toujours à partir d'un montage d'images fixes), il contribue à la constitution de ce patrimoine cinématographique imaginaire auquel Barbara Le Maître et Jennifer Verraes consacrent le premier chapitre du livre qu'elles ont co-dirigé, *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*²⁸, constitution patrimoniale qui est au fondement de l'institution muséale.

Si l'on se place maintenant du côté de l'espace muséographique, l'inclusion d'un lieu spécifique de projection (la *black box*), séparé du reste de la salle qui l'accueille, introduit une discontinuité qui oblige le visiteur à suspendre sa déambulation. Puisque, dans un musée, le spectateur est d'abord un visiteur qui se déplace entre des objets souvent immobiles, qui sont des images (terme entendu ici au sens large incluant la sculpture et la tridimensionnalité), la projection d'un film entraîne un changement de statut : le visiteur cesse de se mouvoir pour s'immobiliser et devenir spectateur d'images en mouvement. L'expérience familière de la projection cinématographique est donc rendue étrangère par sa délocalisation en un lieu qui lui est exogène, même si ce déplacement est de plus en plus fréquent. Car l'espace muséal est simultanément modifié et obligé de se reconfigurer à partir de l'accueil de cette forme d'expression artistique qui en était pratiquement absente il y a une vingtaine d'années, hormis quelques exceptions notoires²⁹. Le livre, cité plus haut, fait le point sur les mutations qui s'opèrent dans la mise en relation du cinéma et du musée et, s'il montre que le cinéma et l'exposition se sont réinventés et réciproquement enrichis³⁰, il ne met pas moins en évidence que l'un et l'autre s'en sont trouvés détournés de leurs modalités premières pour donner lieu à de nouvelles formes.

La Morte rouge concentre donc trois modalités distinctes de la puissance d'« étranagement » propre au cinéma : sa faculté d'impressionner le spectateur au point d'altérer sa perception du réel familial et le lui rendre étranger ; sa capacité à inventer des formes hybrides et insolites, ainsi qu'à rendre compte d'une réalité non directement perceptible ; enfin, sa tendance à investir des lieux qui ne lui sont pas exclusivement

²⁸ « Patrimoine Imaginaire », B. Le Maître et J. Verraes (dir.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2013, p. 15-51.

²⁹ Le MoMa, à New-York, a très tôt inclus des extraits filmiques dans ses collections d'avant-garde.

³⁰ B. Le Maître et J. Verraes (dir.), *op. cit.*, (Préambule), p. 5-11.

assignés pour déterritorialiser à la fois sa réception et l'endroit dans lequel il s'immisce. Ce phénomène récent de migration des images cinématographiques vers un lieu de conservation patrimoniale tel que le musée, est interprété par une partie de la critique comme un des signes annonciateurs de la disparition du cinéma dans un futur plus ou moins proche. C'est sans doute déjà vrai et vérifiable si l'on considère la constitution d'un patrimoine comme un enterrement, et le cinéma comme une configuration et un dispositif de réception sanctuarisés (la projection dans une salle de cinéma). Or la réception, pour ne parler que d'elle, a considérablement évolué depuis les années 50 et l'apparition de la télévision, puis avec la multiplication des supports et des pratiques artistiques dialoguant avec le cinéma. Ce dialogue, instauré dès les avant-gardes des années 20, s'est amplifié dans les années 70 avec l'intégration de la vidéo dans les arts plastiques et les arts vivants, et, s'il se généralise au XXI^{ème} siècle grâce aux nouveaux usages permis par les technologies numériques, il n'est pas nouveau. Les phénomènes d'hybridation, de contamination et de déplacement sont même le propre de l'art cinématographique, c'est pourquoi dans sa prolifération actuelle dans des formes et des lieux d'accueil où tout en s'« étrangerisant » il se réinvente, le cinéma semble bien peu disposé à disparaître.

BIBLIOGRAPHIE

- BANDA, Daniel et MOURE, José, *Le Cinéma: naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, coll. "Champs arts", 2011.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BERTHET, Frédérique, « Rêver l'histoire : l'enfant de *La Morte rouge (Soliloquio)* », *Théorème*, 14, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 83-89.
- CHKLOVSKI, Viktor, *L'Art comme procédé*, Paris, Editions Allia, 2008.
- *Erice-Kiarostami Correspondencias*, Catalogue de l'exposition, Barcelona, Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona e Instituto de Ediciones de la Diputació de Barcelona, 2006.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétant familial*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.
- GORKI, Maxime, "Le cinématographe Lumière", *Odesskie Novosti*, n° 3681, 6 juillet 1896.
- LE MAÎTRE, Barbara et VERRAES, Jennifer (dir.), *Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2013.
- MANNONI, Laurent et PESENTI COMPAGNON, Donata, *Lanterne magique et film peint*, Paris, La Martinière, 2009.
- ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, P.U.F, 2001.
- THIBAUDEAU, Pascale, « Sombra de la infancia : *La Morte Rouge* de Víctor Erice », FRANCO Marie et RIESGO-MARTIN Begoña (dir.), *Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1975) – La infancia y sus metamorfosis (España 1920-1975)*, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, coll. « Les travaux du CREC en ligne », mis en ligne juillet 2016, p. 312-327.

COMPTES RENDUS

Paloma BRAVO, Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE et Giuseppe SANGIRARDI, *Machines à voler les mots. Idéologies, pratiques et techniques du plagiat*, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2017, 204 p.

Le volume traite du plagiat sur une vaste période, de l'Antiquité (avec Clément d'Alexandrie) au contemporain, avec un accent plus marqué sur l'époque contemporaine et l'Humanisme. On note l'absence de contributions sur le XVIII^e siècle, que l'introduction, d'ailleurs, signale. A partir du Moyen-Âge, trois aires linguistiques et géographiques apparaissent (espagnole, française et italienne). Il est constitué de quatre parties qui intègrent chacune les différentes aires et périodes. Elles abordent tour à tour le plan imaginaire ou fantasmatique du plagiat, son inscription dans l'institution littéraire (l'*imitatio*, les jeux de (r)écriture), les conflits qu'il engendre, et enfin le plagiat dans le contexte d'une parole de l'Autorité (sacrée ou politique).

L'introduction pose fermement le cadre théorique et historique, explorant les notions de plagiat puis de contrefaçon. Le plagiat est ici historicisé, avec des contributions analysant des pratiques plagiaires antérieures à, contemporaines de, puis ultérieures à l'avènement du droit d'auteur et à la « mort de l'auteur ».

La première partie explore diverses facettes du plagiat.

L'article de Poirier, passionnant, associe éclairage conceptuel et expérience vécue de plagié. Le quatrième et dernier article de cette partie, de Coustille, dialogue avec le premier, réfléchissant sur le plagiat universitaire, ce que l'auteur considère comme l'obsession de la chasse au plagiat, et ce qu'elle signifie en terme de désaffection pour d'autres aspects de l'écriture universitaire ou scientifique.

Les deux articles intermédiaires s'intègrent harmonieusement dans ce balayage introducteur, par une typologie des plagieurs représentés en littérature (Maurel Indart) puis la mise en abyme et à distance du plagiat dans une œuvre littéraire (Meschoub-Manière).

La deuxième partie regroupe des articles qui examinent le plagiat en lien avec l'institution : *imitatio* ou jeux au sein d'une communauté d'écrivains utilisant un fonds de lieux communs, pour Laigneau, mais aussi réception et appropriation par un auteur ou un public qui fait sien un mode ou un imaginaire. Dans ce deuxième axe, l'article d'Alvarez, à partir de la notion de *sequel*, envisage l'appropriation d'une œuvre par un auteur qui lui donne une suite (ici celle, apocryphe, du *Guzmán de Alfarache*) ; celui de Gréois et Harrison ouvre encore la perspective, puisque, partant du personnage de don Quichotte, et de sa pratique particulière du plagiat, il associe cette pratique à

la *fanfiction* : appropriation par le public et parodies (au sens le plus large, d'écriture parallèle) d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres.

On voit comment les trois articles de cette partie ouvrent progressivement la notion de plagiat, le troisième faisant dialoguer une pratique médiévale avec des pratiques très contemporaines, même si la notion de *fanfiction* évacue peut-être un peu vite celle de genre. Le résultat est très séduisant, revendiquant l'anachronisme pour mieux appréhender la pratique cervantine.

La troisième partie est consacrée aux conflits (y compris sur le terrain judiciaire) et rivalités engendrés par la pratique plagiaire. L'article d'Alvarez, de la partie précédente, et éventuellement celui de Laigneau, pourraient s'insérer ici, tandis que l'article de Sangirardi, qui développe également l'idée de continuation, trouverait sa place dans la II^o partie, avec celui de Laigneau. Mais de même qu'il y a une vraie complémentarité entre les composantes de la II^o, les articles de la III^o répondent bien à l'idée de conflit. Je m'arrête sur les deux articles traitant du domaine espagnol. On voit bien, dans celui d'Aroca Iniesta (sur Lucia Etxebarria), la difficulté à cerner le plagiat selon que l'on choisit l'angle juridique ou celui de la création. Le droit statuera à partir du quantitatif, alors que l'auteur de l'article (et avant lui les défenseurs d'Etxebarria) se fonde sur une analyse qualitative, en l'occurrence l'intertextualité-collage, la pratique déconstructive ou « plagiat mais reconstruit et fondu dans son [= d'Etxebarria] univers propre ».

L'article de Sanz Hermida est la seule contribution qui traite du XIX^o siècle et de la presse. Il s'attache à analyser le plagiat dans le contexte de polémiques nées d'une intense activité éditoriale et de la pratique de l'emprunt dans le cadre journalistique. On regrettera qu'il soit ardu pour un lecteur non spécialiste de la période en raison de son érudition.

Dans la quatrième partie, les deux premiers articles traitent du religieux, entre philosophie et sacré, pour celui de Paris, où avec des enjeux et une analyse très clairs, l'auteur montre l'entreprise d'annexion au christianisme d'une pensée grecque, plagiaire des écrits des Hébreux par inspiration divine. L'article de Bouver étudie le cas très particulier du plagiat comme déplacement du nom d'auteur, où le régime d'autorité s'ancre dans une pratique communautaire de l'énonciation (au sein de la Compagnie de Jésus), tout en faisant face à la nécessité nouvelle de l'évaluation par le monde du marché littéraire. Le troisième article, de Bravo, aborde le plagiat dans l'écriture politique. Partant de l'usage non explicité d'écrits d'Antonio Pérez et de l'association plagiat/secret liée aux circonstances particulières de la biographie du personnage, poursuivi puis exilé, ce travail s'ouvre au contexte beaucoup plus large de l'écriture politique au XVII^o siècle, et de la prolifération d'écrits qui fonctionnent à base de redites. Il s'agit ici de la littérature de manuels politiques (et non de traités de pensée politique), conçus souvent sous forme de collages, extraits, citations anonymes, et destinés à une lecture rapide, cher-

chant des réponses pratiques. Le propos est encore élargi par la considération que cette prolifération, et donc ce mode d'écriture plagiaire, touche aussi les autres domaines du savoir.

En donnant à la thématique cette ampleur temporelle, l'ouvrage pose des questions essentielles sur le plagiat dont l'actualité renouvelée et polémique ne saurait cacher un passé dont il se nourrit autant qu'il le détourne.

Christine Marguet (Université de Paris 8, Laboratoire d'Etudes Romanes-EA4385)

**Mirella ROMERO RECIO et Guadalupe SORIA TOMÁS (eds.),
El almacén de la historia. Reflexiones historiográficas,
Madrid, Biblioteca nueva, 2016, 287 p., Colección historia.**

Cet ouvrage réunit les actes d'un colloque qui a eu lieu à Madrid en novembre 2015 et qui venait clore une étape du très ambitieux projet Almahisto. Financé par le ministère espagnol de l'Economie, de l'Industrie et de la Compétitivité, selon les propres termes de son équipe, Almahisto « ha diseñado, desarrollado y alojado en red un repositorio institucional en el que puedan almacenarse todos los documentos necesarios para desarrollar una investigación historiográfica en el período que va desde la llegada de los Borbones al trono de España (1700) hasta el final de la Guerra Civil (1939) »¹. Si les interventions les plus techniques du colloque ont disparu de la publication, elles avaient constitué la dernière demi-journée de la rencontre et soulignaient l'irruption des humanités numériques dans les sciences humaines et sociales (SHS) et la révolution technologique qui est en train de changer nos manières de faire et de voir. Des titres comme *Littérométrie. Outils numériques pour l'analyse des textes littéraires*² disent à quel point certaines recherches, y compris dans les domaines les plus « traditionnels » de l'hispanisme, sont amenées à changer en incluant ces nouvelles possibilités techniques. Dès 2013, Hélène Bourdeloie s'interrogeait pour savoir « Ce que le numérique fait aux sciences humaines et sociales »³. La chercheuse mettait en valeur les bouleversements induits par cette massification de l'usage de l'informatique dans les sciences humaines, notamment en ce qui concerne « les conditions de production et de circulation du savoir » (p. 17), question qui se trouve au fondement d'Almahisto. C'est l'accessibilité des sources qui est au cœur du projet de ce *repositorio*, qu'on l'entende comme base de données, dépôt ou répertoire.

Les humanités numériques posent la question de savoir si elles sont un champ d'études en soi, un outil, ou les deux à la fois. En cherchant à les définir, plusieurs chercheurs ont mis en valeur le fait qu'elles décloisonnaient les disciplines et Hélène Bourdeloie cite Patrik Svensson pour qui elles seraient « une «trading zone» (zone d'échange) permettant un dialogue entre les différentes disciplines des SHS »⁴. Si Almahisto devrait donc permettre, à terme, que l'histoire aille féconder de nombreuses autres disciplines, on a déjà, dans cet ouvrage, à échelle plus réduite, un dialogue entre plusieurs disciplines, où géographie, littérature théâtrale et histoire de l'art, entre autres champs d'étude, viennent nourrir la discussion. L'histoire culturelle, très présente, nous rappelle que tous les objets sont dignes

¹ <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/19460>, Page consultée le 20/04/2018.

² Michel Bernard et Baptiste Bohet, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017.

³ Hélène Bourdeloie, « Ce que le numérique fait aux sciences humaines et sociales », *tic&société* [En ligne], Vol. 7, N°2 | 2ème semestre 2013, mis en ligne le 09 juin 2014, consulté le 20 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/ticetsociete/1500> ; DOI : 10.4000/ticetsociete.1500

⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

d'étude et, de ce fait, sources possibles de recherches, pourvu qu'on y applique un regard méthodologique défini et conscient. La nécessité de ce regard qui fasse sens renvoie à l'une des autres acceptions du terme *depositorio*, où tout est en dépôt, en attente de traitement, sans autre hiérarchie qu'une classification chronologique (même si la définition des mots clefs pour l'indexation dit déjà des choix et un ennoblement éventuel de l'objet).

Mais ce regard que l'on porte sur un objet renvoie aussi à la question de l'objectivité qui, nous disent les spécialistes, « est une vision aveugle, un regard sans inférence, sans interprétation, sans intelligence ». Lorraine Daston et Peter Galison ont retracé toute l'histoire de l'objectivité et ils montrent que, « [a]u milieu du XIX^e siècle, l'objectivité comme phénomène était aussi nouvelle que le mot qui servait à la désigner. C'est à cette époque que les hommes de sciences commencèrent à se préoccuper ouvertement de ce qui constituait un nouvel obstacle au savoir : eux-mêmes »⁵. Bien que Daston et Galison s'intéressent aux sciences dures, la question est tout aussi pertinente ici, d'autant plus que l'approche historiographique qui a été privilégiée permet de mettre à distance et d'analyser l'histoire qui s'est faite à des époques ou au moyen d'objets divers. L'ensemble des contributions fait résonner cette remarque de Lucien Febvre, qui n'a rien perdu de sa force : « Elle [l'Histoire] se fait le passé dont elle a besoin. Point là de scandale, d'attentat à la majesté supposée de la science. La science ne se fait point dans une tour d'ivoire. Elle se fait à même la vie, et par des vivants qui baignent dans le siècle. »⁶ Si le numérique n'est pas, en soi, ici, un objet de recherche, la place qu'il occupe dans le projet *Almahisto* permet de repenser l'objectivité, de réinterroger les pratiques de la recherche et il favorise le recul historiographique qui est l'angle privilégié par l'ouvrage, pour mettre en question le travail des historiens et les productions des époques passées.

Mirella Romero retrace les évolutions de l'histoire de l'Antiquité gréco-latine comme champ d'étude, en Espagne, sur plus de deux siècles, en montrant les lignes de force qui marquent chaque étape d'une discipline où l'Espagne du moment reste l'enjeu principal, éventuellement vue au reflet de l'historiographie étrangère, jugée plus avancée. Ce faisant, elle s'arrête sur le XIX^e siècle qui voit l'entrée à l'Université de deux nouvelles matières, « l'histoire d'Espagne » et « l'histoire universelle » (p. 22). Cette reconnaissance académique de la discipline marque évidemment un tournant dans la conception du métier d'historien. C'est aux pratiques de cette communauté universitaire historienne, un siècle plus tard, que s'attache Ignacio Peiró, en étudiant les premières années du franquisme. Quant à Ana Rodríguez Mayorgas, elle s'arrête sur un cas particulier de cette écriture de l'histoire de l'Antiquité présentée par M. Romero, en s'intéressant à la *Historia Antigua* de Juan de la Gloria Artero. Laura Branciforte, à la recherche des œuvres marquantes qui ressortiraient d'un panorama historiographique de l'ensemble de la période, oriente sa réflexion

⁵ Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 25 pour la première citation puis p. 45-46.

⁶ Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, p. 20 dans *Vivre l'Histoire* (éd. de Brigitte Mazon, préface de Bertrand Müller), Paris, Robert Laffont / Armand Colin, 2009. Collection Bouquins.

vers deux ouvrages emblématiques, à l'orée et à la fin du XIXe siècle : l'un sur la Guerre d'Indépendance et l'autre, sur le « Désastre ». D'autres contributeurs ont choisi de placer un personnage, un thème ou un collectif, plutôt qu'une période, au cœur de leur analyse historiographique : Alphonse X et son œuvre (Carlos Estepa Díez), les vêpres siciliennes (Miguel Ángel Marzal), les reines espagnoles médiévales (María Jesús Fuente), le général de l'empire romain, Bélisaire (José Manuel Querol Sanz).

Dans une perspective un peu différente, plusieurs auteurs ont préféré travailler sur un objet moins traditionnellement associé à des recherches d'histoire ou d'historiographie, pour montrer comment ces objets permettent également d'écrire l'histoire de leur temps : la constitution de collections d'Antiquité, en Espagne et en Italie (Beatrice Cacciotti), les livres des jésuites à Madrid à la fin du XVIIIe (Alfredo Alvar Ezquerro), les manuels de littérature gréco-latine (Francisco García Jurado) ou le théâtre. Les deux dernières contributions de l'ouvrage portent sur les arts de la scène, dans deux optiques différentes. Marie Salgues présente ce qu'elle appelle le théâtre politique d'actualité, des pièces écrites au moment de différents conflits du XIXe siècle, en « temps réel ». Ces pièces nous livrent aujourd'hui la vision que choisirent d'offrir de ces conflits des gens lettrés de l'époque, professionnels de la scène ou amateurs, qu'ils aient eu des vellétés, ou non, de faire œuvre d'histoire. Guadalupe Soria Tomás, quant à elle, interroge deux strates différentes de textes, réunies par un sujet commun : les Bourbon. En effet, en dressant le panorama des pièces qui prennent pour objet les rois Bourbon, elle analyse aussi bien des pièces qui relèvent de ce théâtre d'actualité dont on vient de parler, qui s'écrivent du vivant du roi dont il est question, que des pièces très largement postérieures à l'époque qu'elles retracent. Si les enseignements qu'on peut en tirer ne sont sans doute pas les mêmes, ces œuvres ont toute en commun de parler du moment de leur rédaction, autant ou plus que de l'époque qu'elles évoquent. On le sait, l'histoire est toujours au service du présent, et Antonio Gonzales montre bien comment l'écriture de l'histoire en Franche Comté, jusqu'à l'époque contemporaine, sert les intérêts d'une élite et d'une conscience franc-comtoise qu'il s'agissait de construire ou de consolider. La chronologie étudiée dépasse la seule époque où la Comté partage avec l'Espagne un même souverain et permet de saisir une évolution sur le temps long.

La très grande diversité des articles réunis dans *El almacén de la Historia* offre donc un échantillon des immenses possibilités d'études qu'offrent des documents ou des objets qui parlent tout autant de l'époque qu'ils étudiaient ou décrivaient, que de ceux en train de les étudier ou de les construire. Il y a là comme une invitation à ouvrir la porte du *depositorio* pour que d'autres, à leur tour, fassent parler les documents et construisent ces nouvelles Sciences Humaines et Sociales rendues possibles, notamment, par les humanités numériques.

Nadia Aït Bachir (Université de Caen - Normandie, ERLIS EA 4254)

Maitane OSTOLAZA, *La terre des Basques : naissance d'un paysage (1800-1936)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 334 p.

Diplômée d'Histoire moderne et contemporaine, Maitane Ostolaza était surtout connue jusqu'ici pour ses travaux sur l'école : pour la période franquiste, tout d'abord, autour de la question de l'épuration des enseignants basques¹, puis sous la Restauration, où elle avait exploré la question de l'éducation religieuse². Déjà, l'auteure avait livré une recherche novatrice en montrant que, à l'encontre de ce que l'on pouvait penser, les écoles catholiques contribuèrent à la modernisation de la société en Guipuscoa.

C'est cette même démarche novatrice qu'on retrouve dans son nouvel ouvrage, doublée d'une approche pluridisciplinaire, voulue par son objet d'études mais qui dit aussi combien Maitane Ostolaza a su suivre les évolutions d'une discipline de plus en plus ouverte aux apports d'autres domaines. En effet, afin d'exploiter toutes les potentialités du tournant spatial de l'Histoire, rappelé en introduction, elle aborde son étude dans une optique multidisciplinaire, même si sa démarche reste prioritairement celle d'une historienne (p. 14).

Sous une plume toujours pédagogue, qui guide le lecteur pas à pas, l'introduction dévoile la définition du paysage comme une réalité construite, bien loin d'une sorte de donnée naturelle brute, avant de dresser l'état de l'art et de dénouer les liens que le paysage tisse avec l'identité et la nation. L'ouvrage se structure en deux grandes parties (elles-mêmes sous-divisées en chapitres), qui embrassent respectivement les représentations puis les pratiques du paysage.

Dans le chapitre 1, intitulé « Le paysage en récits », l'auteure se propose d'étudier « les auteurs et les œuvres les plus significatifs des différentes phases de construction de l'imaginaire paysager basque entre 1800 et 1936 » (p. 43). Au gré du panorama littéraire qui est dressé, on voit se décliner la sensibilité romantique au paysage (avec la vague des grands voyageurs et leurs récits de voyage, plus ou moins exotisés³), puis les visions qu'en bâtirent les Basques eux-mêmes, qu'ils écrivent depuis les positions du *costumbrismo* ou du *fuerismo*. Unamuno, enfin, Basque exceptionnel et singulier, se situera dans un va-et-vient avec la Castille, cette dernière incarnant l'essence de l'espagnolité

¹ Maitane OSTOLAZA ESNAL, *El garrote de la depuración. Maestros vascos en la Guerra Civil y el primer franquismo (1936-1945)*, San Sebastián, Ibaeta Pedagogía, 1996.

² Maitane OSTOLAZA ESNAL, *Entre religión y modernidad. los colegios de las congregaciones religiosas en la construcción de la sociedad guipuzcoana contemporánea, 1876-1931*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Colección Historia Contemporánea, 2000.

³ Plus généralement, pour l'ensemble de l'Espagne, on renverra sur cette question à l'ouvrage de Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus Historia, 2016.

à ses yeux et constituant, à ce titre, le seul véritable paysage qui soit. La montagne occupe une place centrale dans ce paysage basque éminemment construit, qui s'insère harmonieusement dans un ensemble national auquel il appartient de plein droit. Enfin, l'industrialisation, avec les marques qu'elle laisse dans le paysage, suscite des réactions entre rejet et acceptation selon les auteurs étudiés. Au terme de ce voyage, il apparaît clairement que les auteurs octroient au paysage une fonction idéologique, le transformant finalement en un élément clef du nationalisme basque – ce qu'il n'était pas chez le fondateur du mouvement, Sabino Arana.

Maitane Ostolaza referme ce premier chapitre en insistant sur le fait qu'il s'agit ici de la vision des élites, qui nationalisent ces paysages comme une façon de tenter de diffuser un sentiment d'appartenance. Dès lors, et en contrepoint, le chapitre 2 va poser la question de la diffusion et de la réception de ce modèle que le « peuple », qui en a une pratique et une vision parfois différentes, n'intègre pas forcément tel quel.

Ce deuxième chapitre (« La divulgation des discours et des langages du paysage à travers la presse ») a pour cadre la société de masse, avec ses nouveaux médias, ses loisirs, ses modes de sociabilité. Le chemin de fer met à portée de rails des paysages jadis éloignés, tandis que les moyens de reproductions modernes en multiplient les images. À la charnière des XIXe et XXe siècles, la presse connaît un essor fulgurant au Pays basque et elle devient l'outil primordial de la diffusion du paysage. Certaines revues ou magazines ont une conscience aiguë des enjeux de ce paysage dont ils se feront les chantres, en encourageant les lecteurs à partir à sa découverte. Dans les années 20, la dictature de Primo de Rivera insiste sur un régionalisme intégrateur, en même temps que sur le tourisme, deux puissants leviers d'activation du paysage. Dans ce panorama, il faut distinguer la presse écrite en basque et la vision populaire du paysage, même si, évidemment, les influences et les transferts existent. Les *bertsolaris*, poètes de l'improvisation en basque, intègrent et diffusent dans la culture populaire la vision du « bon paysan » forgée par les élites, de même que l'exaltation de la campagne basque. Toutefois, il apparaît que le rapport à la nature de ceux qui habitent véritablement ce paysage, et qui doivent en tirer leur subsistance, loin de toute image idéalisée, n'est pas toujours aussi « respectueux » que le voudraient les élites urbaines. La déforestation, notamment, est un thème récurrent dans la presse.

Après l'exploration des représentations, une seconde grande partie s'intéresse aux « pratiques paysagères ». Le Chapitre 3 (« Tourisme et randonnée pédestre ») utilise Saint-Sébastien comme une sorte d'étude de cas, parce que la ville allie mer et montagne, qu'elle a été très tôt un lieu de tourisme mondain, les pratiques aristocratiques se démocratisant ensuite tout en exerçant un attrait fort sur les classes moyennes qui cherchèrent à imiter ces modes de sociabilité. La présence de la famille royale parmi ses vacanciers habituels joua également un rôle de nationalisation que décrit l'auteure. Maitane Ostolaza montre très bien comment on invente une Saint-Sébastien touristique,

européenne, rivalisant avec les centres les plus huppés et elle en analyse les conséquences sur une identité dont on souligne à l'envi le cosmopolitisme et la modernité.

Saint Sébastien, c'est aussi la capitale de la Guipuscoa et, comme telle, un lieu de cristallisation des méfaits de l'industrialisation, dont il faut fuir les effets perniciose en allant chercher l'air pur des campagnes et des montagnes. La randonnée prend son essor et permet de parcourir le paysage. Le mouvement est très largement européen, et descend peu à peu des élites jusqu'aux classes plus populaires. L'expérience du paysage se « banalise », se standardise, alors que les guides se multiplient pour détailler les points de vue et beautés naturelles à ne pas manquer. La constitution progressive de sociétés excursionnistes permet de faire un nouveau pas en avant dans la découverte et la relecture du paysage, en insistant sur sa valeur patrimoniale et l'importance de l'étudier, de le préserver et d'en louer les richesses. Les excursionnistes viendront nourrir, par leurs récits et descriptions, le basquisme culturel en plein essor. De façon plus générale, dans toute l'Espagne, comme au Pays basque, des Commissions de Monuments tentent de dresser une carte des richesses du patrimoine tandis que le patriotisme de chacun se nourrit des splendeurs que renferme son environnement.

Au moment de s'intéresser, dans son chapitre 4, à la triple composante « Alpinisme, paysage et identité », l'auteure rappelle qu'à partir des années 1910, l'alpinisme devient la tendance forte chez les excursionnistes ; la montagne entraîne la création de nouvelles sociétés, avec leurs bulletins d'informations, leurs membres et leurs concours annuels de sommets à gravir. Là encore, le mouvement s'inscrit dans une dynamique européenne et va démocratiser de plus en plus une pratique tout d'abord considérée élitiste. Le discours hygiéniste, déjà présent dans la valorisation des randonnées, s'impose d'autant plus que l'altitude semble aller de pair avec une sorte de pureté physique et morale. La présence des femmes, soulignée dès le chapitre précédent, est ici analysée en détails puisqu'elle va faire bouger les lignes de démarcation entre les rôles de chacun, la montagne étant d'abord perçue comme un milieu où la force physique – masculine par essence – est gage de domination. Au fur et à mesure que les pratiques de l'alpinisme se structurent, pour éviter les accidents et la dégradation du paysage, le rapport à la montagne évolue et passe par une description écrite des expériences vécues. L'obligation faite aux membres des sociétés alpinistes de rédiger des rapports sur chaque ascension permet aujourd'hui de disposer de témoignages sur l'appréhension de la montagne par les alpinistes d'alors. Les jeunesses basques auront leur propre groupe d'alpinistes, les *mendigoizales*, qui disent assez les liens de plus en plus étroits que le paysage entretient avec le nationalisme.

La terre des Basques : naissance d'un paysage (1800-1936) est un volume riche en iconographie, basé sur un corpus de sources extrêmement vaste, diversifié, original (les *bertso-paperak* et les rapports de montagne tout particulièrement) dans des langues très diverses, l'auteure maniant aussi bien le français que l'espagnol, le catalan,

le basque, mais aussi l'italien et l'anglais. On ne peut qu'être séduit par la profusion d'informations et la finesse de l'analyse, toute en nuances, que nous offre Maitane Ostolaza dans ce très bel ouvrage qui constitue indéniablement un apport incontournable sur la question du paysage en histoire.

Marie SALGUES (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, CREC, EA 2292)

**Aline JANQUART-THIBAUT et Catherine ORSINI-SAILLET (dir.),
Correspondances: de l'intime au public-culture hispanique,
Binge, Éditions Orbis Tertius, 2017, 198 p. Collection
hispanística XX, n° 34.**

Parce qu'elle a longtemps été l'apanage des lettrés et supposait donc une certaine culture, la correspondance semble renvoyer, dans un premier temps, à une pratique du bien écrire qui, quand l'écrit se démocratise, produit ses manuels épistolaires pour encadrer un genre très codifié. En effet, correspondre n'est pas un acte à prendre à la légère, il faut se garder de commettre des impairs, ne pas froisser son interlocuteur ni déroger aux usages et ne pas risquer, non plus, de se dévoiler trop, ou mal. Les lettres, par delà le contenu qu'elles livrent, parlent de celui qui les rédige et le mettent en lumière. On pensa donc nécessaire de guider les nouveaux scripteurs. Pour la France, Cécile Dauphin a recensé l'existence de 195 de ces manuels, publiés entre 1830 et 1900¹. Il y a fort à parier qu'en Espagne le chiffre fut également élevé pour guider le novice, tel ce *Novísimo manual epistolar o colección completa de modelos de cartas, esquelas, memoriales, etc., para toda clase de asuntos y objetos* qui connaît en 1849 sa seconde édition. Rédigé par un certain Saura, il a pour but affiché d'être une « Obra escrita espresamente (*sic*) para aquellas personas que careciendo de la precisa instrucción, puedan con su ayuda y sin necesidad de confiar sus secretos a nadie, dirijirse (*sic*) a propios y estraños (*sic*) llenando los preceptos generales del buen lenguaje y de la cortesía »². En effet, ce sont ces lettres, celles qui livrent des parcelles d'une intimité précieuse, des secrets que les étrangers n'ont pas à connaître, qui semblent avoir forgé l'imaginaire de la correspondance jusqu'à l'occuper tout entier, alors même que, comme le fait remarquer R. Chartier, ce type de lettres, par rapport aux courriers commerciaux, officiels, diplomatiques, etc., ne représente que la partie congrue de la vaste production épistolaire. Ainsi, « [m]ême si elles comptent peu dans la totalité du courrier qui circule, les missives qui sont aveu d'âme à âme, partage du plus secret de l'être, deviennent emblématiques pour toutes les lettres »³.

À cette croisée de l'intime et du public, que souligne le sous-titre de l'ouvrage, la correspondance devient un objet central pour l'histoire culturelle qui peut l'analyser comme pratique, en milieu carcéral par exemple où, comme le montre Amandine Guillard (« Las cartas de la cárcel: una forma alternativa de testimoniar durante y después de la última dictadura argentina », p. 63-78), le geste est déjà en soi signifiant. Il s'agit d'une

¹ Cécile Dauphin, « Les manuels épistolaires au XIXe siècle », p. 209-272 dans Roger Chartier (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1991, p. 11.

² Santiago Ángel Saura, *Novísimo manual-epistolar: o colección completa de modelos de cartas, esquelas, memoriales, etc., para toda clase de asuntos y objetos: va añadido un ramillete de felicitaciones en verso para Pascuas, días y otros objetos*, Barcelona, Imp. y Librería de Estevan Pujal, 1849, p. 3 (s.n.). C'est moi qui souligne.

³ Roger Chartier, « Avant-propos » dans Idem, *La correspondance... op. cit.*, p. 12.

pratique qui est un art, comme le savait bien Emilia Pardo Bazán dont le moindre écrit fut disséqué par la société de son temps (Dolores Thion Soriano-Mollá, « Emilia Pardo Bazán et l'art épistolaire », p. 33-44). Dès lors, le détournement des règles, l'effacement des limites strictes entre correspondance privée et lettre ouverte sont autant d'audaces en son temps, sous une plume féminine qui plus est, que d'autres grands auteurs auront à cœur de poursuivre par la suite. C'est cette même subversion des codes que l'on retrouve sous la plume de l'écrivain et poète mexicain Tomás Segovia, par exemple (Judite Rodrigues, « *Cartas cabales* de Tomás Segovia: radicalités critiques en toutes lettres », p. 79-98). Ce faisant, Tomás Segovia montre également le paradoxe de la force littéraire et politique d'une forme qui, au XXI^e siècle, est réputée moribonde. Ou, du moins, l'évolution des supports a-t-elle fait voler en éclats ces normes strictes d'avant, ne serait-ce que formelles (l'en-tête portant l'identité de l'expéditeur, la signature finale, incongrus dans un SMS par exemple), qui participaient aussi du cérémonial, établissant une complicité immédiate de l'expéditeur avec le destinataire, tout en offrant des paravents à la pudeur en train de se dévoiler.

Cette disparition annoncée de la lettre est au cœur de l'analyse que mène Sylvie Crinquand (« La correspondance privée, genre *humain* en voie de disparition ? », p. 17-32) sur un genre qui, selon elle, par ce qu'il a d'éminemment humain, survivra aux progrès du XXI^e siècle. À partir de l'exemple de la correspondance, récemment éditée, de François Mitterrand à Anne Pingeot, S. Crinquand montre comment le fait de publier une correspondance, initialement privée et avec un destinataire unique, en la révélant au grand jour, en la rendant soudain publique, en multiplie le nombre de lecteurs jusqu'à un chiffre potentiellement illimité. Bien évidemment une correspondance privée dit toujours beaucoup du destinataire, quand bien même il ne serait lisible qu'en creux dans les lettres qui lui sont destinées. Elle engage tout son être dans un pacte de réciprocité qui, s'il est implicite, n'en est pas moins fort. Qui dit correspondance, dit échange, qu'il soit égalitaire ou non, car à toute lettre doit « correspondre » un autre écrit, un écrit de l'autre. C'est ainsi que, au cœur des attentes, peurs et frustrations de bien des écrivains républicains espagnols exilés, un lien se tisse par le fil de la plume, qui fait vivre encore, pour autant que ce soit possible, le rêve politique dont ils furent, à un moment donné, les hérauts, les chroniqueurs ou les témoins (Francisca Montiel Rayo, « Reflexiones metaepistolares en la correspondencia de los escritores del exilio republicano español de 1939 », p. 45-62). Mais c'est aussi au nom de ce pacte que la publication, la « publicisation », pourrait-on dire, d'une correspondance privée engage toute la société dans laquelle elle advient. C'est, en dernière instance, la leçon morale à tirer de la mise au jour des milliers de lettres de prisonniers pendant la dictature argentine de 1976-1983 que présente A. Guillard. Par delà leur valeur de témoignages historiques et/ou personnels, ces lettres prennent à témoin la société argentine, nouvellement destinataire de ces écrits, et la somment de rendre justice, de ne pas oublier.

C'est sans doute un processus semblable qui rend si pertinent et efficace la forme de l'e-mail que donne Aramburu à sa nouvelle, à l'heure de dire les souffrances des victimes du terrorisme pendant les années noires de l'ETA (Natalie Noyaret, « *Informe desde Creta* de Fernando Aramburu : du récit intime à la dénonciation politique », p. 117-126). Et c'est ce qu'Isabel Pérez Montalbán mobilise dans ses *Cartas de amor de un comunista* où le moi lyrique, éperdu et perdu face à un monde où il n'a plus de repères, tente de se reconstruire dans la communauté de ses lecteurs, comme le montre très bien Carole Viñals (p. 101-116) qui souligne que « le genre épistolaire renforce le rôle du lecteur comme générateur de sens » (p. 115).

Le cinéma n'est pas absent de cet ouvrage et offre un support différent aux échanges épistolaires. La pellicule sur laquelle Albert Serra et Lisandro Alonso furent invités à « écrire » leur correspondance (Júlia González de Canales Carcereny, « Correspondencia fílmica entre Albert Serra y Lisandro Alonso: una íntima expresión estética », p. 161-170) suppose un processus proche de la publication a posteriori d'une correspondance privée, en ceci que la forme filmique rend public (mais, dans ce cas, dès l'abord) le contenu de l'échange. Cette « extimité », comme la nomme l'auteure en reprenant un terme forgé par Lacan, n'est pas accidentelle mais intrinsèque à l'aventure filmique à laquelle participèrent les deux cinéastes. Elle renforce encore cette implication des spectateurs-destinataires que Serra et Alonso décident de saisir, en les plongeant dans des formats, des codes, qui ne sont pas les plus habituels pour eux et les obligent à être également acteurs de cette correspondance pour qu'elle ne leur échappe pas. Le parcours que propose Xosé Nogueira (« Del mensaje en la botella a la botella virtual. Los modos epistolares en *Julietta* y *10.000 km* », p. 171-196) à travers la mise en scène de la correspondance – de la lettre à l'e-mail – au fil de plusieurs titres emblématiques du cinéma mondial le conduit à s'arrêter sur deux films espagnols récents pour voir, finalement, comment l'échange par Skype réactive la correspondance, l'imédiateté creusant la distance entre émissaire et récepteur, au contraire de ce qu'on aurait pu penser.

Les variations introduites par les nouveaux modes d'échange sont analysées par Álex Marín Canals (p. 127-141) à propos du roman *Cicatriz* de Sara Mesa où se déploie une « poética del chat » qui, en parodiant les normes du roman épistolaire et du *bildungsroman*, ancre cette œuvre dans la littérature postmoderne. C'est probablement Manuel Vilas qui fait le plus voler en éclat les codes de la correspondance et les frontières des genres littéraires quand il ordonne à son lecteur *Listen to me* au moment où il met en scène ses échanges avec les différentes idoles de son panthéon personnel, de Marx au roi Juan Carlos, en passant par le Christ, d'abord sur Facebook, puis dans un format papier plus traditionnel (qui a effacé les interventions des lecteurs, correspondants supplémentaires et imprévus s'immisçant sans invite expresse dans cette correspondance). L'analyse de Blanca Riestra (p. 143-157) montre que l'interaction que Facebook permettait n'est, toutefois, pas indispensable au fonctionnement du texte puisque le genre

épistolaire peut n'offrir qu'une des deux facettes matérielles de l'échange qu'il met en scène. Comme le rappellent Roger Chartier et Jean Hébrard, « Parce que, à la différence de l'agenda ou du journal intime, elle suppose un lecteur qui n'est pas celui qui écrit, parce que, contrairement à la parole vive, elle n'exige pas le face-à-face, la correspondance institue un ordre paradoxal qui est construction d'un lien social à partir d'un geste subjectif et singulier »⁴.

C'est ce lien, sans cesse renouvelé, que déclinent les 11 articles de l'ouvrage, répartis selon 3 axes (Correspondance et témoignage / De l'usage de l'épistolaire en littérature / Quand la correspondance envahit le grand écran) qui vont de l'histoire culturelle au cinéma, au gré d'un parcours riche que présente l'avant-propos en ouverture. Si les divers textes constituent un ensemble quelque peu éclaté, abordant des périodes (depuis le XIXe siècle de Pardo Bazán jusqu'à l'ultra-contemporain –le dernier film d'Almodóvar, de 2016), des aires géographiques (du Mexique de Tomás Segovia au Pays Basque d'Aramburu) et des types de scripteurs (des prisonniers politiques de la dictature argentine à la poétesse Isabel Pérez Montalbán) extrêmement différents, quelques lignes de force se dégagent. On soulignera tout d'abord l'évolution de la forme épistolaire, non seulement du fait de la technique qui relègue à une position subalterne la lettre traditionnelle au profit du courriel, des réseaux sociaux et de Skype, mais une évolution qui dit aussi une prise de conscience, celle de l'importance et de la force de la lettre. Ces vastes correspondances, que l'on publiait jadis comme des objets d'études littéraires, pour approfondir notre connaissance de l'intimité ou du travail d'écriture de tel ou tel auteur, sont devenues des témoins de leur temps : non seulement leur valeur dépasse amplement ce qu'elles donnent à connaître de leurs auteurs, puisqu'elles nous parlent tout autant de la société où elles s'échangent, mais surtout, elles impliquent le public, ce nouveau destinataire soudainement advenu. Par sa lecture, il s'engage et devient acteur du contenu des missives qu'il réactualise.

On retrouve là, sans grande surprise sans doute, des mécanismes à l'œuvre dans toute production littéraire, ce qui explique peut-être l'affinité particulière qu'entretient la lettre avec la littérature au point d'en devenir un élément structurant. De ce fait, il était sans doute inévitable également que, dans une démarche que le postmodernisme ne renierait pas, la littérature fasse bouger les lignes de cette correspondance, hybridant le genre, le déconstruisant. De ce point de vue, les analyses de S. Crinquand, J. Rodrigues, C. Viñals et Á. Marín Canals sont particulièrement éclairantes. Cet engagement du lecteur, même inconscient, me semble très visible dans l'effort permanent que fait Amandine Guillard pour théoriser au maximum l'analyse du contenu des lettres des prisonniers et prisonnières argentins, comme si elle cherchait à mettre à distance la

⁴ Roger Chartier et Jean Hébrard, « Entre public et privé : la correspondance, l'écriture ordinaire », p. 451-458 dans Roger Chartier (dir.), *La correspondance...*, op. cit., p. 456. C'est moi qui souligne.

force brute de ces bouts d'intimité qui obligent tout lecteur actuel à prendre parti dans le processus de reconstruction historique de la mémoire dans l'Argentine d'aujourd'hui.

C'est également parce que les analyses qui peuvent être faites de ces correspondances, qu'elles soient l'objet de spécialistes de littérature, d'histoire ou de cinéma, nous parlent aussi de nous que toutes ces lettres constituent des objets d'étude dont l'intérêt ne semble pas devoir s'épuiser.

Marie SALGUES (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, CREC, EA 2292)

Marie-Linda ORTEGA et Sylvie TURC-ZINOPOULOS (dir.),
De la violence et des femmes : Espagne, 1808-1918 — de la
violencia y de las mujeres: España, 1808-1918, Bruxelles,
P.I.E. Peter Lang, 2017, 229 p. Collection comparatisme et
société, n° 33.

Cet ouvrage de 229 pages rassemble les contributions de 11 auteurs auxquelles s'ajoutent un avant-propos (rédigé par une des éditrices du volume et co-organisatrices du colloque dont il est issu) et une conclusion. Ces deux derniers textes sont offerts en bilingue au lecteur, tandis que les contributions, elles, alternent entre l'espagnol (pour six d'entre elles) et le français (cinq). Si, comme le rappelle Christine Bard, on sait depuis les travaux d'Olivier Dumoulin que la féminisation de la recherche est « une condition *sine qua non* pour faire émerger l'objet «femmes» »¹, constater que 12 des 13 plumes présentes ici sont féminines semble souligner que la question des femmes continue à être un sujet de recherche essentiellement féminin. D'aucuns y verraient la preuve qu'il a encore sa légitimité à démontrer, tant il est vrai qu'une sur-féminisation des domaines reste, de nos jours, le signe d'une dévalorisation. Ce simple fait dit assez l'urgence qu'il y a à continuer à travailler sur de semblables sujets, non seulement parfaitement pertinents en tant qu'objets d'histoire culturelle — comme c'est ici le cas — mais encore largement inexplorés et, dans ce sens, doublement intéressants. A l'inverse, le choix de lier violence et femme montre la consolidation définitive des études et le chemin parcouru depuis la parution, en 1997, d'un volume presque homonyme (*De la violence et des femmes*), salué alors comme une preuve de « maturité » du champ d'études « après un temps de silence de l'historiographie sur un sujet qui risquait d'entacher la cause des femmes »². Il sera toutefois, ici, un peu plus question de la violence infligée aux femmes que de celle dont elles seraient la cause, même si 3 articles s'intéressent à des femmes criminelles et 2 autres à l'usage d'une violence féminine — mais raisonnée et instrumentalisée pour faire avancer des droits qu'on leur refuse.

Centré sur l'Espagne et un long XIXe siècle, l'ouvrage décline l'étude de la violence et des femmes selon trois axes thématiques qui donnent leurs titres aux trois parties : « Violence des femmes en politique », « Usages de la violence féminine » et « Quand les femmes pensent la violence ». Ces différentes approches sont annoncées dans l'avant-propos (Marie-Linda Ortega, p. 9-31) qui retrace tout d'abord les lignes de force de

¹ C. Bard, « genre » dans C. Delporte, J.-Y. Mollier et J.-F. Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p. 360-364. (p. 362 pour la citation).

² Selon le compte rendu que Mathilde Dubesset publiait dans la revue *Clio* (12/2000) de cet ouvrage de 1997, dirigé par Cécile Dauphin et Arlette Farge (Paris, Albin Michel). M. Dubesset, « Cécile DAUPHIN, Arlette FARGE (sous la dir. de) *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, 201 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 12 | 2000, mis en ligne le 20 mars 2003, consulté le 12 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/clio/209>

l'histoire de la violence infligée aux corps féminins – puisque, les articles le montrent, c'est bien ce corps qui fait problème. Vient ensuite le rappel du stéréotype de « l'ange du foyer », censé conférer à la femme sa place définitive dans la société espagnole, avant que les changements qui jalonnent le XIXe siècle n'entraînent de fortes mutations dans l'ensemble de la société et ne poussent les femmes à sortir de la passivité dans laquelle on les avait confinées. Aux évidences et aux réponses toutes faites apportées par le stéréotype va se substituer une image beaucoup plus ambiguë de la femme qui, parce qu'elle ne se trouve plus où on l'attend, fait vaciller les convictions et déplace les lignes de partage. Les articles montrent bien comment la fin des certitudes concerne, plus généralement, une société contemporaine où la disparition des rigidités d'Ancien Régime ouvre la porte aux mutations, déplacements, renversements...

Même si la question des études de genre, qui traverse ce volume, n'en est pas toujours l'axe central, c'est bien la déconstruction des représentations genrées qui est au cœur des bouleversements et des violences décrites au fil des pages. Certains contributeurs ont choisi d'interroger la violence depuis cet angle spécifique, en regardant comment les représentations genrées purent infléchir les comportements, pousser à choisir ou non la violence, imposer des représentations violentes en soi, ou impossibles à faire voler en éclats sans faire usage de la violence ; d'autres s'attachent à des personnages de femmes qui, bien qu'ils n'échappent pas aux stéréotypes de leur époque, forcément contraignants, sont également analysés à partir d'autres schémas de pensée, d'autres phénomènes culturels ou sociétaux, tout aussi structurants. Alors qu'être femme ne suppose pas forcément une violence différente, supplémentaire, le binôme femme-violence suscite toujours, au moins, des réactions différentes des spectateurs de cette violence, tant il est vrai qu'elle reste un signe essentiel de masculinité, de virilité. C'est donc aussi la question des représentations des femmes (de la femme politisée, de la femme criminelle, de la femme en train de conquérir ses droits et une certaine autonomie) et de la réception de ces représentations qui est analysée dans ce volume.

Les bornes chronologiques choisies (1808-1918) permettent de suivre l'évolution de la thématique jusqu'à ce qui correspond, en France, à la fin de la première vague du féminisme, la Première Guerre mondiale constituant un point crucial dans l'évolution des mentalités – y compris dans une Espagne restée à l'écart du conflit, mais pas de l'Europe. La première vague du féminisme est réputée pour être celle qui « se concentrait sur la sphère publique », avant que la deuxième ne vienne briser les tabous dans la sphère privée³. Or, c'est bien cette sphère publique qui nous intéresse ici, par le biais de l'espace de la politique, de la présence des femmes meurtrières dans le fait divers, dans le spectacle de la science (en pleine euphorie positiviste avec les progrès médicaux), ou comme correspondantes de guerre.

³ C. Bard, « féminisme » dans C. Delporte, J.-Y. Mollier et J.-F. Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p. 319-323. (p. 320 pour la citation).

Marie-Angèle Orobon (p. 53-68) explore les avatars de la communarde (dont elle rappelle qu'elle est considérée, justement, comme le point d'entrée des femmes en politique) pour montrer la construction particulière de la figure de la « pétroleuse ». De la femme hommasse, parce qu'elle s'arroge un lieu et des actes réputés masculins, à l'allégorie positive, ce sont toutes les craintes espagnoles face à l'évolution des mœurs et les agitations politiques qui sont lisibles dans les représentations de ces pétroleuses, que l'imaginaire d'alors se réapproprie en leur faisant traverser les Pyrénées.

En retraçant les luttes des cigarières madrilènes lors de différents moments de violence, Gloria Espigado Tocino (p. 35-52) montre une autre réappropriation à l'œuvre : celle de la grève et de la révolte ouvrière masculine, qui, si elle n'accède au statut de lutte véritable que lorsque des hommes y participent, obtient des résultats et souligne la modernité du combat et des actions menées. Cette modernité et l'efficacité de leur lutte restent très largement des impensés de l'époque puisque dans deux romans – écrits par des femmes – qui placent les cigarières au premier plan de l'intrigue, l'idée que les femmes n'ont pas partie liée avec la politique reste prégnante.

Isabelle Mornat (p. 69-87) analyse la réception d'une autre femme politique : la suffragette anglaise qui, de la fin du XIXe au début du XXe, va incarner la violence féminine, l'inéluctable masculinisation de la femme impliquée en politique et sert de repoussoir afin de ne pas poser la question des droits des femmes.

Jordi Luengo López s'intéresse lui aussi aux représentations et à la réception quand il étudie des figures de domestiques criminelles et, plus particulièrement, à travers le traitement journalistique qu'en fait une presse en plein essor. Sensationnalisme, utilisation ou détournement des théories lombrosiennes, jugements parallèles joués dans l'opinion publique et auxquels la justice se plie le plus souvent, fascination pour des femmes doublement inférieures, par leur classe sociale et leur sexe et, de ce fait, parfois héroïsées malgré leurs actes, ce sont tous les mécanismes nourrissant un plaisir de la lecture des atrocités que l'auteur donne ici à voir.

Marie Franco (p. 141-153), spécialiste du fait divers, rappelle d'ailleurs le poids qu'eut la presse dans la représentation de ce genre de crimes avant de montrer comment le succès et la longévité de la figure du Sacamantecas, tueur de femmes et d'enfants, permet, quand elle est récupérée et détournée, de métaphoriser de bout en bout l'histoire d'une mère maquerelle de Barcelone. Alors qu'elle est probablement à la tête d'un réseau de prostitution enfantine, une autre façon d'exploiter « la chair fraîche » la rumeur la transforme en sacamantecas. Le XXe siècle avançant, la théorie du complot et la certitude de pans entiers de la vérité qui seraient cachés au citoyen lambda deviennent de nouveaux éléments à prendre en compte dans la réception de la lecture des médias.

C'est également aux femmes criminelles qu'est consacré l'ouvrage *Gotas de sangre* qu'étudie Isabel Clúa (p. 125-140). Elle montre très clairement à quel point lier ensemble

femme et violence est véritablement un impensable, tant la construction genrée de la femme est incompatible avec la brutalité et l'excès. C'est ce qui explique « l'effet de loupe » qui semble démultiplier ces crimes de femmes, pourtant largement minoritaires, mais aussi l'assignation d'une sexualité déviante à ces femmes, dont même le corps, alors, dit qu'elles ne sont pas « normales ». L'ouvrage jette finalement un pavé dans la mare de l'éducation des femmes, en clouant également les lectrices, coupables d'un crime d'un tout autre type, au pilori.

Le corps féminin est, à la fin du XIXe, le point systématique d'achoppement, puisque ce sont les premiers signes de sa libération qui provoquent chaos et panique. Or il est l'objet privilégié de l'étude d'Alba del Pozo García (p. 107-124) et de ces médecins hypnotistes qui le mettent en spectacle, à la Salpêtrière ou ailleurs. La rébellion physique des malades qui n'obéissent pas aux injonctions de leurs médecins, tout comme la réappropriation de cette exposition spectaculaire sur les scènes théâtrales européennes par une artiste comme Emma Zanardelli, sont autant de moyens de déposséder les hommes de leur monopole de sujets agissants pour permettre aux femmes de n'être plus des objets d'expérience.

La guerre comme climax de la violence est le facteur commun qui réunit les quatre derniers articles du volume, par le prisme d'une réflexion sur ce que disent et font les conflits armés dans une société et dans la délimitation des rôles sexués. Sylvie Turc-Zinopoulos (p 157-172) analyse comment, en transposant au XVIe siècle et en grimant sous le masque des Germanías le conflit carliste qui déchire le pays (1872-1876), la dramaturge Rosario de Acuña rejette la loi du Talion pour appeler au pardon et à la réconciliation. Elle montre, ce faisant, ce que la guerre peut faire aux femmes puisque son héroïne (la seule femme de tout le *dramatis personae*) est victime de viol. Arme de guerre contre les civils, pour poursuivre le combat à l'arrière, il est la métaphore de la conquête du territoire, « le corps des femmes symbolisant le corps de la nation et la terre des ancêtres »⁴. Il s'agit là d'une expérience de la guerre propre aux femmes, qui, en théorie, sont rejetées aux frontières du conflit et, de ce fait, généralement épargnées par sa violence première. En effet, le front est le lieu masculin par excellence, ce qui cantonne les femmes à des rôles préétablis (cantinière – la mère nourricière ; infirmière – celle qui prodigue ses soins). Ce dernier rôle va être rempli par des intellectuelles engagées dans la Croix Rouge à la fin du XIXe siècle : Concepción Arenal le fera avec impartialité et une défense croissante du pacifisme ; Eva Canel sera mue par un espagnolisme fervent et militant, – comme le montre María del Carmen Simón Palmer (p. 173-188). Par le rôle de correspondantes de guerre qu'elles endossent, Carmen de Burgos (en 1909) et Sofia Casanova (en 1917) vont occuper ces marges du conflit depuis

⁴ F. Thébaud, « Penser les guerres du xx^e siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 10 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/clio/11914> ; DOI : 10.4000/clio.11914

une position nouvelle que la première cherchera à bousculer le plus possible, tandis que la seconde l'utilisera pour réaffirmer une égalité avec les hommes qu'il revient aux femmes de conquérir. Allison Taillot (p. 189-203) montre que Carmen de Burgos tente d'échapper au rôle genré qu'on lui a conféré (suivre les travaux de la Croix Rouge et donner des nouvelles des soldats aux familles) pour rendre compte de la violence du conflit. Pour pouvoir cesser de taire son engagement anti-belliciste, elle fait ensuite le choix littéraire de la nouvelle où, tout en assumant un certain nombre de passages obligés de l'écriture féminine telle qu'on l'entend à l'époque, elle met en scène un personnage qui bouscule l'ordre social de son époque. Manuelle Peloille, enfin (p. 205-217), souligne le rôle de Sofia Casanova dans la construction de « l'événement » révolution russe et la lecture qu'elle en livre.

À ceux qui auraient encore besoin d'être convaincus que les études sur le féminin ont beaucoup à nous apprendre, tant sur les représentations sociales que sur les modes de lutte, tant sur l'histoire politique que sur les stéréotypes et leur nécessaire déconstruction, cet ouvrage offre une éclatante démonstration.

Marie SALGUES (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, CREC, EA 2292)

Conception, réalisation : Vincent Bricout & Alix Dejoie
Service Communication Université Paris 8

Imprimerie Jouve
11, boulevard de Sébastopol - 75036 Paris Cedex 01