



# REC

Revue d'Études Catalanes, N° 2



# REC – Revue d'Études Catalanes, N° 2

## Comité de rédaction de ce numéro

**Éditeurs :** Christian LAGARDE, Université de Perpignan – Via Domitia  
Martine BERTHELOT, Université de Perpignan – Via Domitia

**Comité scientifique de lecture :** Martine BERTHELOT, Université de Perpignan – Via Domitia  
Christian LAGARDE, Université de Perpignan – Via Domitia

## Responsables de la correction linguistique et typographique :

Araceli ALONSO CAMPO, Université de Bretagne-Sud  
Martine BERTHELOT, Université de Perpignan – Via Domitia  
Christian LAGARDE, Université de Perpignan – Via Domitia

## Équipe éditoriale de la REC

---

<b>Directeur de la publication :</b>	Christian LAGARDE, Université de Perpignan – Via Domitia
<b>Rédacteur en chef :</b>	Michel BOURRET, Université Paul-Valéry Montpellier 3
<b>Rédacteur adjoint :</b>	Maria LLOMBART HUESCA, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
<b>Comité de rédaction :</b>	Araceli ALONSO CAMPO, Université de Bretagne-Sud Domènec BERNARDÓ, Université de Perpignan – Via Domitia Martine BERTHELOT, Université de Perpignan – Via Domitia Michel BOURRET, Université Paul-Valéry Montpellier 3 Fabrice CORRONS, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès Immaculada FÀBREGAS, Université de Bretagne-Sud Mònica GÜELL, Université Paris-Sorbonne Christian LAGARDE, Université de Perpignan – Via Domitia Maria LLOMBART HUESCA, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse Michel MARTÍNEZ, Université Toulouse 1 Capitole Mercè PUJOL, Université Paris Ouest Nanterre La Défense Sandrine RIBES, Université Paul-Valéry Montpellier 3
<b>Responsable de la mise en page :</b>	Araceli ALONSO CAMPO, Université de Bretagne-Sud
<b>Responsable de l'édition en ligne :</b>	Fabrice CORRONS, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès Michel MARTÍNEZ, Université Toulouse 1 Capitole
<b>Responsable de la communication :</b>	Fabrice CORRONS, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

---

**Contact :** Association Française des Catalanistes - <http://france-catalaniste.com>

ISSN 2426-6434

© Illustration couverture. Auteur : Xavier Escrivà. *Unes pàgines*, acrylique sur toile, 28 x 30 x 24 cm, 2012-2013.

© des auteurs des articles

© 2016, de l'Association Française des Catalanistes

Année de création de l'édition électronique, 2014

Publication en ligne : <http://france-catalaniste.com/documentation/rec>



Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la *Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International*.

# Sommaire

## Éditorial

Variations <i>Christian Lagarde</i>	5
--	---

## Autour de *El pedestal són les sabates*, de Joan Brossa

---

« De vida intensa forja el record » : Une lecture de <i>El pedestal són les sabates</i> de Joan Brossa <i>Marc Audí</i>	11
Métrique : Les sonnets et les odes de <i>El pedestal són les sabates</i> <i>Mònica Güell</i>	29

## Mequinensa, ou le traumatisme revisité de la ville engloutie

---

Mémoire et réécriture de la voix dans l'œuvre de Jesús Moncada <i>Sandrine Frayssinhes Ribes</i>	41
Hèctor B. Moret, un poeta aragonés de llengua catalana <i>Michel Martínez Pérez</i>	67

## Du théâtre 'bilingue' diglossique au renouveau du théâtre à travers « l'école de Sanchis Sinisterra »

---

Revendication de l'usage de la langue catalane et nationalisme catalan dans le théâtre représenté à Barcelone entre 1868 et 1874 <i>Marie-Pierre Caire</i>	83
Sergi Belbel, horloger des temps postmodernes. Temps et spectateur dans <i>Forasters</i> <i>Fabrice Corrons</i>	99
Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé et les autres dramaturges de « l'escola de Sanchis » : histoire d'un phénomène dramatique singulier en Catalogne <i>Fabrice Corrons</i>	109

## Une figure controversée : le Majorquin Joan Estelrich

---

Joan Estelrich a París, de la Lliga a la UNESCO, tot passant per <i>Occident</i> <i>Eliseu Trenc</i>	127
---	-----

## Sur fond de conflit linguistique et identitaire : le poids des dénominations et des appartenances

---

L'enjeu de la dénomination des langues en contexte diglossique, une autre facette de la guerre des langues. Le cas de l'Aragon <i>Chrystelle Burban</i>	145
L'affaire de la Septimanie, ou L'irréductible village nord-catalan <i>Christian Lagarde</i>	159
Enseignement et situation du catalan dans les universités françaises <i>Martine Berthelot</i>	173

# Éditorial

## Variations

Il est parfois des déconvenues : ce numéro 2 de la nouvelle version en ligne de la REC, la *Revista d'Estudis Catalans*, devait être consacré, de manière monographique, à la poésie de Joan Brossa. Le temps passant, les articles demeurant en attente ou objet de renoncement de la part de spécialistes pressentis, le projet fondait comme neige au soleil. Si bien qu'il fallut, un peu au pied levé, repenser sa composition, pour en faire, à côté des deux articles consistants, liés au programme initial, un numéro de *Varia*. Appel fut ainsi fait à contribution auprès des membres de l'AFC...

Il est parfois aussi de petits miracles. Le lecteur pourra en juger par lui-même : onze articles de bonne voire d'excellente tenue, pas nécessairement aussi décausés, au plan thématique, que ce que l'on pouvait craindre, décalés qu'ils étaient dans le temps, pour ce qui est de leur écriture. Et voilà qu'enfin ce numéro 2 voit le jour...

\*

La série d'articles s'ouvre en bonne logique sur ceux qui avaient d'abord été envisagés, « **Autour de El pedestal són les sabates, de Joan Brossa** ». Avec « “De vida intensa forja el record” : Une lecture de *El pedestal són les sabates* de Joan Brossa », **Marc Audí**, en spécialiste de l'auteur, ramène son lecteur à la période la plus féconde du poète barcelonais (1919-1998) émule de J.V. Foix, initiée avec *Em feu Joan Brossa* (1950) et que clôt *El pedestal...* (1955), dans un télescopage entre l'après-guerre civile espagnole et l'héritage surréaliste, actualisé par l'intérêt que porte alors Brossa à la psychanalyse. C'est bien sûr l'écriture automatique – et plus particulièrement la « méthode dalinienne » – qui est ici convoquée par le poète. Marc Audí montre avec minutie comment, au long du recueil construit sur un savant assemblage d'odes et de sonnets, jouant de la puissance conjuguée de l'image et des sonorités, s'affirme dans *El pedestal són les sabates*, « une voix poétique singulière et omniprésente ». Dans la seconde contribution consacrée à l'étude brossienne, **Mònica Güell** se veut plus technique, puisqu'elle travaille sur la métrique mise en œuvre dans ce recueil. Dans une perspective très clairement didactique, elle y envisage tour à tour avec rigueur les rimes, la ponctuation et le mètre des 9 sonnets et des 27 odes qui le composent.

Au-delà de la paire espérée d'études brossiennes, on pourra se demander si le hasard seul a fait ou non coïncider deux plongées dans la création littéraire née, chez Moncada, puis Moret, de la disparition volontaire sous les eaux de l'Ebre de leur ville de La Franja ; nous les avons regroupées sous l'intitulé : « *Mequinensa, ou le traumatisme revisité de la ville engloutie* ».

Dans le cadre de la politique franquiste bien connue d'équipement hydroélectrique du pays, la ville est noyée et reconstruite. De l'ancienne Mequinensa ne restent plus que des souvenirs, entre autre ceux de la batellerie que le barrage a ruinée, qui ont donné matière à la prose de Jesús Moncada (1941-2005). Avec sa contribution, « Mémoire et réécriture de la voix dans l'œuvre de Jesús Moncada », **Sandrine Fayssinhes Ribes** s'attache à montrer le fonctionnement de la mémoire collective et la réélaboration fictionnelle de l'oralité dans l'œuvre narrative de Moncada. Pour son compatriote Hèctor B. Moret (1958-), comme le souligne **Michel Martínez Pérez**, c'est véritablement son histoire personnelle qui a été affectée par l'engloutissement, puisqu'à la suite des travaux, en 1968, sa famille, qui comme beaucoup devait sa subsistance aux mines de charbon locales, dut émigrer vers Barcelone. C'est là que Moret, prenant conscience de sa catalanité, s'engage dans l'activisme sous sa propre devise, « *el meu país és la llengua* », et qu'il s'adonne avec ferveur à la poésie. Entre 1987 et 1999, il publie six recueils, mais contre toute attente, lors de son 32<sup>ème</sup> anniversaire, Hèctor Moret décide de mettre un terme à sa carrière de poète, pourtant reconnu, puisque régulièrement primé. Par la suite, l'ensemble sera réuni en 2006 en tant qu'œuvre définitive dans l'anthologie bien nommée *Camp clos*.

Suivent trois études portant sur le théâtre, que nous avons réunies en forme de parcours chronologique : « *Du théâtre 'bilingue' diglossique au renouveau du théâtre à travers "l'école de Sanchis Sinisterra"* ». Nous sommes dans un premier temps à Barcelone, au XIX<sup>e</sup> siècle, durant le "Sexenio democrático" (1868-1874) où nous entraîne **Marie-Pierre Caire**. Elle envisage la « Revendication de l'usage de la langue catalane et [le] nationalisme catalan » qui s'y expriment alors (quoique minoritairement), sous les traits de la diglossie. Une diglossie que la représentation théâtrale, avatar carnavalesque, prend soin d'inverser, en mettant, plus ou moins selon la composition sociale de la salle, les rieurs du public de son côté : le petit peuple se moque volontiers des plus grands, surtout s'ils sont castillanophones. Le théâtre catalan connaîtra des fortunes diverses, selon les aléas – comme on sait, si prononcés – de

l'histoire du territoire, et c'est en bonne logique, plus près de nous, lorsque la Catalogne sort enfin libérée du franquisme, que l'expression théâtrale développe sa grande créativité. **Fabrice Corrons** en a fait son objet d'étude et nous en propose deux visions successives.

En premier lieu, avec un article monographique consacré à Belbel (1963-) : « Sergi Belbel, horloger des temps postmodernes. Temps et spectateur dans *Forasters* » (2004). Le temps est un des ressorts majeurs de la représentation théâtrale, partagé qu'il doit être « en temps réel » par les personnages, les acteurs qui les incarnent, et le public qui les observe. Aussi, quand la postmodernité entreprend de déconstruire le temps, en en rompant délibérément le flux chronologique, l'écriture théâtrale en porte-t-elle la marque. Et c'est à un spectateur actif que s'adresse délibérément l'auteur dramatique, surtout lorsqu'on aborde – comme presque toujours à la scène – des problématiques contemporaines qui « lui parlent ». Ainsi, en traitant le thème de l'immigration sous la forme d'un puzzle sans issue énoncée, Sergi Belbel force le spectateur à revisiter l'histoire migratoire de la Catalogne où il vit.

Sans doute plus aguerri, Fabrice Corrons adopte ensuite le point de vue panoramique de l'historien du théâtre, en visitant ce que l'on a dénommé « l'escola de Sanchis », qui a fortement marqué de son empreinte la scène catalane contemporaine. « Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé et les autres dramaturges de "L'escola de Sanchis". Histoire d'un phénomène dramatique singulier en Catalogne » nous ramène non seulement à l'œuvre remarquable de José Sanchis Sinisterra (1940-) mais avant tout à son empreinte de formateur. C'est à la Sala Beckett et à l'Institut del Teatre que Sanchis, avant de choisir de porter ses pas vers Madrid, a conduit une expérience de douze années (1985-1997) particulièrement prolifique pour ce qui est de l'écriture théâtrale puisque, comme il est ici démontré, de nombreux auteurs en sortiront véritablement inspirés.

C'est le même point de vue de l'historien qu'adopte ensuite **Eliseu Trenc** en se consacrant à la « *figure controversée du Majorquin Joan Estelrich* » dans son article fort documenté « Joan Estelrich a Paris, de la Lliga a la UNESCO tot passant par *Occident* ». Estelrich (1896-1958) est un personnage brillant, journaliste et écrivain, et complexe, dont la trajectoire peut paraître déroutante puisque, tout d'abord fidèle à Cambó dans un engagement catalaniste de droite au sein de la Lliga, on le verra se mettre ensuite, sans ambiguïté mais non sans difficulté, au service du franquisme, avant

de consacrer la dernière partie de sa vie à une œuvre humaniste au sein de l'UNESCO, où il représente... l'Espagne franquiste.

On abordera à la suite le dernier volet de cette publication sous l'intitulé « *Sur fond de conflit linguistique et identitaire : le poids des dénominations et des appartenances* » qui regroupe trois contributions. Les deux premières constituent des approches sociolinguistiques. Dans un premier temps, **Chrystelle Burban** s'intéresse à « L'enjeu de la dénomination des langues en contexte diglossique, une autre facette de la guerre des langues. Le cas de l'Aragon ». La Communauté autonome de l'Aragon nous offre en effet un exemple emblématique de ce que peut être un conflit de nomination, symptôme manifeste d'un conflit linguistique dans lequel un pouvoir doit prendre en charge, malgré lui en ce cas précis, une hétérogénéité linguistique manifeste. Les dénominations adoptées : LAPAPIP, pour l'aragonais qui subsiste dans la zone pyrénéenne, et LAPAO, pour le catalan de la Franja, ne sont guère que les manifestations d'une politique linguistique à la fois honteuse des identités régionales et ridicule dans la siglaison.

Avec « L'affaire de la Septimanie, ou l'irréductible village nord-catalan », **Christian Lagarde** nous ramène au temps pas très lointain (2004-2005) où Georges Frêche, alors président de la région Languedoc-Roussillon, voulut la rebaptiser « Septimanie ». On verra alors se développer toute une série de manifestations de protestation, mettant en scène sous la forme carnavalesque le *burro català* masqué, qui aura raison de la Septimanie. Comme il est bien connu, l'histoire se répète et aujourd'hui, ce même territoire est vent debout contre la présidente d'une nouvelle région, englobant les anciennes Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon, qui en promeut la dénomination « Occitanie ».

La contribution de **Martine Berthelot** est sur un autre mode, mais également révélatrice de difficultés et de tensions, cette fois concernant l'« Enseignement et [la] situation du catalan dans les universités françaises ». Ce texte a beau dater un peu (il dépeint cette situation en 2010), il n'en dresse pas moins un constat détaillé et contrasté de points d'ancrage plus ou moins forts de la catalanistique sur le territoire hexagonal et de la spécificité « française » d'une double obédience, en matière de recherche : le rattachement perpignanais aux « Cultures et langues régionales » et celui du reste (si l'on peut dire) sous l'obédience des « Langues et littératures romanes ». Le constat de la fragilité des cursus d'études catalanes est malheureusement toujours d'actualité, et à la

vérité, il n'a fait, nous le savons, que s'aggraver, du fait des restrictions budgétaires qui frappent l'enseignement supérieur français.

\*

Ce bilan me fournit l'occasion de dire, en tant qu'actuel président de l'Association Française des Catalanistes de l'enseignement supérieur (c'est l'intégralité de notre dénomination), combien cette scission administrative de fait, qui pourrait s'avérer, outre sa singularité, une véritable richesse – puisque l'ensemble des territoires concernés envisage à la fois le catalan comme « langue régionale » et « langue étrangère », du point de vue français, comme « langue nationale » injustement transfrontalière, du point de vue de la Catalogne – se révèle malaisée pour l'AFC.

L'Association a certes été pensée à son origine (1992) comme épigone d'un hispanisme français (incarné par la SHF, Société des Hispanistes Français de l'enseignement supérieur) envisagé au sens large d'une *Hispania* englobant les territoires péninsulaires lusophones, castillanophones et catalanophones péninsulaires et leurs extensions anciennement coloniales, et donc comme relevant du domaine des « Langues et littératures romanes » et, pour ce qui est de la gestion de politique linguistique « du Sud », du champ d'intervention de l'Institut Ramon Llull, alors même que les études catalanes à Perpignan inscrivent l'Université de Perpignan – Via Domitia, relevant des « Cultures et langues régionales », comme « université catalane », et de par la continuité territoriale revendiquée, dans le champ de la Xarxa Joan Lluís Vives<sup>1</sup>.

Pareille intrication peut se révéler difficile à gérer, tant au plan « national français », qui est celui de l'action dévolue à l'AFC, que localement, à Perpignan, où la logique transfrontalière se heurte en permanence à des cultures académiques et administratives que le processus de Bologne n'a qu'en partie modifiées. À l'heure, déjà lointainement enracinée, des échanges européens Erasmus et de leur internationalisation 'globalisée' des Erasmus Mundus, les frontières étatiques, nationales et idéologiques sont toujours (et peut-être plus que jamais, dans notre passé récent) présentes. Paradoxalement, la fragilité structurelle de la catalanistique française en pâtit dans sa cohésion, tout en y trouvant un soutien matériel, intellectuel et de légitimation que l'État

---

<sup>1</sup> La longueur même et la sinuosité de la phrase reflètent bien la complexité de la situation et des enjeux.



français et ses différentes instances n'accordent que bien parcimonieusement à leurs langues et cultures minorées.

\*

Mais revenons à nos moutons, ou plutôt au contenu de ce bouquet d'articles. Au terme de ce parcours de lecture, il convient sans aucun doute d'en dresser le bilan. L'expérience quelque peu cahotante et chaotique de la publication de ce deuxième numéro de la *REC* en ligne ne nous a pas permis de respecter la périodicité annuelle que nous nous étions fixée. Le lecteur voudra bien se montrer compréhensif : l'AFC a touché là, conjoncturellement, certaines de ses lacunes et de ses limites, tout en donnant à voir ses belles potentialités, dont témoignent ici, dans leur qualité et leur variété, les contributions publiées. Il faut en effet savoir faire face et apprendre de ses déconvenues. La relance de la revue par un numéro 3 consacré aux relations entre Barcelone et l'Europe devrait, à n'en pas douter, remettre désormais la *REC* sur orbite. *Així és – sovint – la vida de les revistes...*

Christian Lagarde

Président de l'AFC

Marc Audí  
Université Bordeaux Montaigne

« DE VIDA INTENSA FORJA EL RECORD » :  
UNE LECTURE DE  
*EL PEDESTAL SÓN LES SABATES* DE JOAN BROSSA

RÉSUMÉ

Après une brève présentation de l'œuvre poétique de Joan Brossa entre 1950 et 1955, l'article propose une lecture du livre *El pedestal són les sabates* à l'adresse des candidats à l'Agrégation d'espagnol 2016 (option catalan). L'objet est d'explorer à la fois le langage poétique et la structure du livre, *a priori* très éloignés de ceux de *Em va fer Joan Brossa*, et de proposer des outils pour rapprocher ces deux livres fondamentaux de l'œuvre littéraire du poète.

Mots-clés : Joan Brossa, poésie catalane, poésie catalane contemporaine, ode, sonnet.

ABSTRACT

After a short presentation on Joan Brossa's literary poetry from 1950 to 1955, this paper studies *El pedestal són les sabates* as a part of the texts for the 2016 Agrégation d'espagnol (Catalan option). Both the poetic language and the book structure are studied thinking about the apparently very different *Em va fer Joan Brossa*, aiming to provide new ways to compare these two fundamental books.

Keywords: Joan Brossa, Catalan poetry, contemporary Catalan poetry, ode, sonnet.

*La imaginació se simplifica per tal d'obtenir  
una major intensitat.*  
Brossa (2001 : 191)

1. INTRODUCCIÓ

Joan Brossa vit au début des années cinquante une époque d'une extraordinaire fertilité créative. Le relevé des œuvres écrites et/ou publiées de 1950 à 1955, entre la composition d'*Em va fer Joan Brossa* [EFJB] et *El pedestal són les sabates* [EPS], est frappant<sup>1</sup>. L'instigateur, avec d'autres compagnons de route, des deux premières revues d'avant-garde en Espagne d'après guerre, *Algol* (1947) et *Dau al Set* (1948), bâtit une œuvre poétique considérable.

---

<sup>1</sup>J'utilise ici la bibliographie exhaustive de Glòria Bordons (<<http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/>>) consultée le 13 décembre 2015. Je ne retiens que les titres, et les années de composition des recueils, sans que l'ordre dans chaque année corresponde aux mois successifs. De nombreux recueils ont été publiés plus tard. *Em va fer Joan Brossa* dès 1951, et *El pedestal són les sabates* en 1970. Je ne renseigne ici que les œuvres écrites dont la poésie littéraire, terme que j'explique plus bas. Pour une présentation rapide de nombreux de ces livres cf. (Bordons).

*Revue d'études catalanes*, n° 2 (2016), 11-27.

Date de réception : 24/04/2016 Date d'acceptation : 28/06/2016

© Association Française des Catalanistes. Tous droits réservés.

- (1950) *Em va fer Joan Brossa* (poésie littéraire)  
 (1950) *Parafaragaramus* (poésie littéraire dans l'œuvre plastique de Joan Ponç).  
 (1950) *Des d'un got d'aigua fins al petroli* (poésie littéraire)  
 (1950) *U no és ningú* (proses et poésie littéraire)  
 (1950) *Dragolí* (poésie littéraire, dessins de Joan Ponç)  
 (1950) *Sostenint una carta, et L'estoig del shah de Pèrsia o l'estrella del nord*, (poésie scénique)  
 (1950) *Das verfinsterne Blumenbukett* (poésie littéraire)  
 (1950) *Les esquerdes s'omplen* (prose)  
 (1950) « Oda a Louis Armstrong » (poésie littéraire)  
 (1950) « Benvolguda tia » (prose), « Garsa, guatlà... » (poésie littéraire), dessins de Joan Ponç  
 (1950) « Oracle sobre Antoni Tàpies » (prose, dessin d'Antoni Tàpies).  
 (1950) *30 Divisió* (poésie littéraire)  
 (1950) « Felicitació » (poésie littéraire).  
 (1950) *Odes rurals* (poésie littéraire)  
 (1951) *Cant de topada i victòria* (poésie littéraire)  
 (1951) « Oracle sobre Joan Ponç » (prose)  
 (1951) *El clavell i el martell* (poésie littéraire)  
 (1951) *Odes del vell amor* (poésie littéraire)  
 (1951) *Poemes entre el zero i la terra* (poésie littéraire)  
 (1951) *Coral* (poésie littéraire)  
 (1952) *Nocturns encontres* (poésie scénique)  
 (1952) *Sis petits homenatges* (poésie littéraire)  
 (1952) *Mercurial* (poésie littéraire)  
 (1952) *Viltinença* (poésie littéraire)  
 (1952) *Esquerdes, parracs i enderrocs esberlant la figura et La mare màscara* (poésie scénique)  
 (1952) *El tràngol* (poésie littéraire)  
 (1953) *Nous romancets del dragolí, acompanyats d'auques en fulls* (poésie littéraire)  
 (1953) *La xarxa* (poésie scénique)  
 (1953) *La jugada* (poésie scénique)  
 (1953) *Catalunya i selva* (poésie littéraire)  
 (1954) *Cant* (poésie littéraire)  
 (1954) *Malviatge!* (poésie littéraire)  
 (1954) *La porta* (poésie littéraire)  
 (1955) *Coresforç* (poésie littéraire)  
 (1955) *Festa* (poésie littéraire)  
 (1955) *Interluni* (poésie littéraire)  
 (1955) « Oracle sobre Modest Cuixart » (prose)  
 (1955) *El pedestal són les sabates* (poésie littéraire)

En cinq ans il achève vingt-trois recueils de poèmes de longueur et de facture variables, au moins huit pièces de théâtre, des proses isolées... Pourtant le public n'a pris la mesure de son œuvre qu'en 1970, lors de la publication de *Poesia rasa*, recueil non exhaustif de livres composés entre 1943 et 1959 édité par Brossa, dans lequel parurent ensemble *EFJB* et *EPS*.

Le syntagme « poésie littéraire », le plus présent dans ce relevé, peut surprendre. En réalité la critique brossienne n'a fait que le reprendre, car il apparaît sous la plume de

l'auteur<sup>2</sup>. Brossa défend l'idée que la poésie peut ne pas appartenir à la littérature, ou plutôt, que « littéraire » n'est qu'un attribut de « poésie », une détermination parmi d'autres. Dès lors la poésie n'est pas un genre nécessairement littéraire. Il y aurait plutôt, et sous certaines conditions, une poésie littéraire. C'est bien ce qui se passe chez lui, d'autres épithètes pouvant qualifier une poésie excédant la littérature. L'objet de cet article n'est pas de présenter toute l'œuvre poétique de Brossa, ni de rappeler son contexte le plus large, particulièrement celui des deuxièmes avant-gardes d'après-guerre, ni de dire comment l'œuvre de Brossa participe à une redéfinition du champ poétique<sup>3</sup>. Mais le terme de poésie littéraire, dans *EFJB* et *EPS*, nous aide à comprendre des points de contact avec d'autres pans de l'œuvre brossienne, en particulier la « poésie scénique » à laquelle des poèmes des deux livres doivent beaucoup. Toujours est-il qu'ils réunissent les conditions d'une poésie littéraire : lorsque le poète se sert de la langue et de la technique de l'écriture sur un support papier, que celui-ci existe dans un régime allographique – comme la plupart des œuvres littéraires – ou autographe<sup>4</sup> – comme dans *Parafaragamus* –, alors on doit parler chez lui de poésie littéraire. Que celle-ci fasse écho ou pas à des traditions ou à des mouvements littéraires, comme ici par exemple au surréalisme.

De 1950 à 1955 la plupart des poèmes de Brossa sont littéraires, mais lui fréquente davantage la scène théâtrale, artistique et musicale barcelonaise que les cercles des lettrés<sup>5</sup>. Sur ce relevé figurent ses principaux comparses de l'époque : Joan Ponç et Antoni Tàpies, avec lesquels il dialogue, crée et repousse les marges de la pratique du littéraire, s'enquiert des avancées en peinture, influence leur trait, parfois donne les titres de leurs toiles... Mais chacun des modes d'effectuation de la poésie est divers. La seule année 1950 compte une collaboration autographe avec Joan Ponç, mais également romances, sonnets, odes, proses, vers libres... La poésie peut être populaire ou savante, et dialoguer plus ou moins explicitement avec le passé, catalan (les *auques*, le *romanç*) et occidental (le sonnet, l'ode et la strophe saphiques transmises par des poètes catalans, Josep Vicenç Foix ou Miquel Costa i Llobera respectivement). Mais il y a aussi une poésie scénique et d'autres formes à la dimension plastique plus appuyée, la poésie visuelle et objectuelle. La diversité des formes règne, tout comme celle de ses supports, des lieux où elle est réalisée, des canaux de diffusion et des matériaux dont elle fait usage. La poésie est partout, et se sert de tout, elle est une question de choix et d'intensité. L'œuvre est foisonnante, multiforme, et explore tous les possibles de chacun des matériaux dont elle se sert. Les façons d'être poète se démultiplient.

La lecture d'*EFJB* et d'*EPS* illustre l'hétérogénéité de poétiques, et ce à l'intérieur même de la catégorie « poésie littéraire ». Des poèmes en vers libre ou plutôt en « prose découpée »<sup>6</sup>, dans le premier recueil, des odes et des sonnets de facture tout à fait conforme à des traditions dans le deuxième, sans parler de leur contenu. Que faire avec deux livres que tout semble éloigner hormis leur qualité de « littéraires » ? On peut être

<sup>2</sup> « Va ser una necessitat de provar, de buscar una mesura nova al poema, igual que quan vaig fer teatre necessitava una tercera dimensió al text pla del poema escrit, i no la dramatúrgia tradicional. El que m'ha interessat sempre és l'aventura. Quan feia poesia essencialment literària, em vaig adonar que podia passar la vida fent odes i sonets. En els meus primers assajos literaris donava molta importància a l'idioma, al gruix de la llengua, però vaig veure que aquesta línia tenia molt de truc i que havia de buscar un nou concepte ». (Brossa, 1990b : 77).

<sup>3</sup> Cette réflexion est l'une des pierres de touche de la critique brossienne, notamment dans Vallès i Rovira, (1996), Marrugat (2009) et London (2010).

<sup>4</sup> À ce sujet cf. (Shusterman, 2008)

<sup>5</sup> La bibliographie brossienne récente a étudié cet aspect, notamment dans Brossa (2010).

<sup>6</sup> Nous reprenons le terme de « chopped-up prose » de W. H. Auden, que Salvador Oliva utilise en métrique catalane dans Oliva (2008).

d'abord tenté de renvoyer la surprise à une frénésie créative désordonnée : Brossa, prolifique, serait alors un touche-à-tout doué, fin connaisseur des héritages formels dans la poésie catalane tout autant que poète cherchant le nouveau dans l'observation du monde contemporain. Il est en effet tout cela, mais tant que l'on identifie les courants qui passent à l'intérieur d'une œuvre dont l'identité a toujours été pensée comme quelque chose de mouvant. Lire ensemble les deux recueils qui encadrent, en quelque sorte, cette période, est l'occasion de s'interroger sur l'élasticité du concept de poésie littéraire chez Brossa.

## 2. DES POÉTIQUES OPPOSÉES ?

Si le choix de *EFJB* et *EPS* a été guidé par une cause extérieure, leur publication en un seul volume en 2013 choisi au programme de l'agrégation de 2016, de nombreuses causes intérieures de les rapprocher existent. D'emblée, tous deux sont des jalons de la production littéraire du poète, des livres majeurs, ce statut étant explicitement inscrit dans leurs deux titres. En 1951 la couverture de la première édition chez Cobalto de *EFJB* faisait apparaître clairement l'intention de Brossa : les lettres du titre étaient imprimées en caractères sans serif, gras, au-dessus du nom de l'éditeur. Le nom de l'auteur, en capitales d'imprimerie, faisait corps avec le titre, car il n'était pas répété au-dessus, par exemple. La mise en page conférait à ce volume petit et modeste, imprimé sur un papier bon marché, une valeur architecturale, gravant comme sur le socle certaines sculptures, frontons de bâtiments, caisses de résonance d'instruments musicaux et parties inférieures de tableaux, un « Iohannis Brossa me fecit ». Le titre est une signature, un seing, une appropriation, une identification, en tout cas une institution, la fondation d'une œuvre. Tout à fait marquant est l'usage du prétérit parfait périphrastique catalan à valeur de passé simple, qui projette le livre, et le nom propre en tant qu'auteur, par-delà les siècles, comme si le livre nous parvenait déjà à travers le poids des siècles. La première édition contenait, après cette couverture, un portrait en couleur et en pied du poète par Joan Ponç. En tenue de ville, chaussé des « sabates » qui feront le titre de 1955, légèrement en contre-plongée, le visage esquisse un sourire et se détache sur un paysage lunaire, aride, clos par une chaîne de pyramides (le terme « piràmide » apparaît quatre fois dans *EPS*).

*EPS* est quant à lui une proposition assertive – tout comme *EFJB*. Le titre a eu une longue fortune critique, indissociable de la réception de l'œuvre littéraire de Brossa<sup>7</sup>. Il apparaît dans l'ode « El gep incendià » (Brossa, 2013 : 90) alors que le je poétique, dans un mouvement qui rappelle les célèbres vers d'Ovide sur l'homme<sup>8</sup>, lève la tête et les yeux vers le ciel :

La llum que necessito llampegueja  
Ara ja no vull altre pedestal  
Que les sabates

Aixeco el cap altíssim vora el mar  
I es topen els meus ulls amb els de l'òliba

<sup>7</sup> En particulier dans Coca (1971), le long entretien que Jordi Coca publie sous forme de livre un an après la première parution du livre, sous le titre de *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, dans Vallès i Rovira (1996) qui ajoutait l'adverbe « més » pour redoubler l'assertion du titre de 1955.

<sup>8</sup> « pronaque cum spectent animalia cetera terram/ os homini sublime dedit caelumque tueri / iussit et erectos ad sidera tollere vultus », nous soulignons (Ovide, I.84-86).

Que xucla l'oli del vell llantió  
Amunt dins l'aire.

Si le titre (presque un nouveau portrait en pied, ou une déclaration d'intentions poétiques) situe la figure du poète parmi les hommes et en bras de chemise, marchant comme tous sur ses pieds chaussés, il n'en reste pas moins que le terme « pedestal » est bien là. Le sens ascensionnel, triomphant, le regard se mesurant à une créature qui symbolise la sagesse dans le monde antique, sont présents dans les deux strophes de « El gep incendià ». Les deux livres ont explicitement quelque chose d'emblématique. Et ils sont en effet parmi les plus importants de *Poesia rasa*, car ils exemplifient des tendances qui, à partir de l'année 1950, ont marqué toute l'œuvre du poète. *EFJB* et *EPS* nous éclairent sur les débuts littéraires de l'auteur, et sont le résultat des contacts qu'il entretient avec quelques figures du maigre monde littéraire barcelonais de ces années-là.

Reste que leur lecture successive suscite en un premier temps plus de questions qu'elle n'apporte de certitudes. Les tendances seraient-elles foncièrement opposées ? Les poèmes de *EFJB* utilisent presque toujours un langage quotidien décrivant des situations tout à fait prosaïques, dans un environnement urbain ou naturel (ce dernier étant presque toujours montagnard). « Entre fusters » (Brossa, 2013 : 48) pousse jusqu'à transcrire, ou faire comme si, une conversation tout ce qu'il y a de plus banale (bien qu'en un catalan impeccable) entre deux charpentiers. « Cadirota » (Brossa, 2013 : 29) accomplit le programme du titre en décrivant en quelques lignes un vieux fauteuil. « L'ascensor » (Brossa, 2013 : 49), qui clôt le livre, semble être la copie d'une affiche énonçant les règles d'utilisation de l'objet désigné par le titre. La plupart des phrases sont simples, l'usage de l'épithète y est limité, le temps qui prévaut est le présent omnitemporel. Ce premier survol nous donne déjà les premiers traits de ce que Glòria Bordonos a appelé la « poésie quotidienne » ou « anti-poésie » de Joan Brossa<sup>9</sup>, à laquelle il est essentiel de rapporter l'analyse des poèmes. Une poésie à la poéticité indiscernable à l'époque : Tàpies rappelle dans *Memòria personal* que l'appartenance du livre à la poésie souvent ne fut même pas perçue en 1951 : « hom deia que allò era la pura fotografia de la realitat, sense poesia de cap mena » (Tàpies, 1977 : 229). Une poésie sans qualités, désamorcée.

Entreprendre alors la lecture de *EPS* ne peut que retirer toute valeur générale aux premières impressions. Dès le sonnet liminaire, « Fascinació » (Brossa, 2013 : 53), le contraste est net. Non seulement Brossa se plie à l'une des formes réglées les plus chargées de tradition de la poésie occidentale (n'oublions pas cependant qu'elle s'est prêtée aussi, chez Baudelaire ou Rimbaud, comme chez Foix, à toutes les recherches « du nouveau »), et ce très savamment tout au long du livre, mais le tout premier mot est une interjection d'admiration. Redoublée par un deuxième « oh » au début du deuxième quatrain, soulignée par le point d'exclamation du deuxième décasyllabe (le seul autre signe de ponctuation est le point final), elle lance puissamment la voix lyrique, bâtie à coups de métaphores entrelacées et filées, du mode impératif, de polyptotes et allitérations (« Lluito en la lluita ») et s'achève sur l'enfantement nocturne de « milions d'estrelles ». Le paysage est tout occupé par une nature infinie. Les phrases peuvent y être beaucoup plus longues que dans les poèmes de *EFJB*, au deuxième quatrain par

<sup>9</sup> « La tècnica utilitzada serà la d'escriure frases curtes, constituïdes cadascuna per un pla visual, juxtaposat a d'altres. I de la suma dels plans en neix la realitat i la intenció que es vol transmetre. També és molt freqüent que el poema tingui més d'una estrofa i que existeixi un fort contrast entre el que es diu en cadascuna d'elles, de manera que sigui precisament el contrast el que provoqui la crítica i la reacció del lector ». Bordonos, G. « Joan Brossa, un poeta polimòrfic i heterodox » (Brossa, 2001 : 27).

exemple, amplifiées par l'absence de ponctuation qui ménage parfois une part d'indécidable. L'ampleur des odes, jusqu'aux treize strophes de « El comte Arnau » (p. 73), est sans commune mesure avec les poèmes tenant sur quelques lignes. Les sonnets et odes qui suivent approfondissent le contraste avec le livre de 1950. Le regard qui prévaut dans *EFJB*, enregistrant situations et objets du quotidien, fasciné, reçoit au seuil de *EPS* une lumière qui se diffracte en visions d'une ampleur incomparablement plus spectaculaire. Peu de critiques, en 1955, auraient pu douter de son appartenance au genre poétique.

Nous avons donc deux livres que tout semble opposer : la langue, l'énonciation, le ton, les techniques, le lien que ces poèmes entretiennent avec le passé... En vérité, c'est dans *EPS* que le lecteur est le plus près des débuts littéraires de Brossa, que Cabral, dans un texte fondamental pour l'étude de toute la poésie brossienne, rappelle dans son prologue à *EFJB*. Les rappeler à l'occasion de *EPS* nous permettra de cheminer dans le livre, d'en faire apparaître quelques points essentiels afin de mieux comprendre la façon dont Brossa échafaude son langage littéraire. C'est donc une lecture à rebours de la chronologie que je propose. J'ai choisi de consacrer cet article à *EPS* principalement, car il me semble que la poétique de *EFJB* a été davantage étudiée. Le prologue de João Cabral de Melo, les articles de Glòria Bordons et mon étude des premiers textes d'observation de la guerre<sup>10</sup> peuvent aider à analyser les formes courtes de 1950.

### 3. *EPS* : DEUX MÉTHODES D'OBSERVATION

Brossa commence par s'essayer, à l'issue de la guerre d'Espagne, et alors qu'il effectue d'importantes lectures de psychanalyse<sup>11</sup>, à l'un des exercices emblématiques du surréalisme, la transcription « automatique » en prose d'images hypnagogiques. L'écriture automatique avait été lancée en 1924 dans *Poisson soluble* d'André Breton. Le livre avait pour préface le premier « Manifeste du Surréalisme ». À l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, lorsque Brossa commence à écrire, le surréalisme est devenu le mouvement littéraire et artistique dominant. Mais le jeune poète n'était pas un suiveur parmi d'autres. En Catalogne le surréalisme avait été diffusé tôt<sup>12</sup>, et Brossa à son retour de Salamanque au début des années 1940 a eu accès au fonds documentaire sur les avant-gardes historiques de Joan Prats, notamment à la revue *D'ací d'allà*. Parmi ceux qui avaient prêté attention au surréalisme avant la guerre il y avait le poète J. V.

<sup>10</sup> Tout particulièrement dans Audí (2014), où je propose de suivre l'émergence d'une poétique dépouillée du regard dès les années 1930, qui trouve dans *EFJB* l'un des points culminants. J'ai voulu ainsi montrer qu'au-delà de l'influence que Cabral a eue sur Brossa, le jeune poète portait déjà en lui le germe de cette anti-poésie.

<sup>11</sup> Ces lectures, notamment celle de Freud et de Jung, étaient conseillées par son ami graveur Enric Tormo, qu'il rencontre durant son service militaire à Salamanque. « L'únic que m'interessava era continuar l'evolució literària consolidada amb la coneixença de Tormo, perquè vaig substituir la religió per la cultura. Ell tenia un estudi a la Rambla, on anava un dia per setmana. Va ser ell qui em va ensenyar el número monogràfic del *D'Ací i d'Allà*, publicat per Prats i Sert el 1934 i dedicat a l'art contemporani, que em va descobrir el surrealisme; tant les obres com els textos de Foix, Gasch, Cassanyes, em van causar un impacte enorme. Aquells textos i els poemes de Hans Arp me'ls sabia de memòria. La lectura de Jung, suggerida per Tormo, em va obrir tot un món definitiu; em comprava els seus llibres i els estudiava. [...] La lectura de Freud, l'altre gran descobriment, m'acostà, entre altres coses, al món dels somnis i al de les imatges hipnagògiques ». (Permanyer, 1999 : 65-66).

<sup>12</sup> L'une des conférences fondationnelles eut lieu à l'occasion d'une exposition Picabia à l'Ateneu Barcelonès, en 1922. Breton parle alors de « lyrisme nouveau » et non pas de « surréalisme », dont la paternité est attribuée à Guillaume Apollinaire. À ce sujet, voir Forcer, Stephen. « On the Starfish Road: Surrealism and the Paris-Barcelona Connection » (Buffery et Caulfield, 2012).

Foix, resté à Barcelone après la guerre, et auquel Brossa adresse ses premières proses courtes au langage saturé d'images. Ce qui semble intéresser Brossa c'est l'exercice même d'attention sur les images hypnagogiques ainsi que leur nature, bien plus que l'effort mimétique de les transcrire par une écriture directement amorcée sur le psychisme. Ses débuts sont marqués par l'interrogation sur certaines images dont la puissance dépasse chez lui la vue pour résonner dans ses oreilles.

Mais que sont les images hypnagogiques ? La somnolence du soir ou la torpeur matinale se prêtent aux rêves éveillés qui dissolvent l'image dans la réalité : la faculté de l'imagination rend alors la perception indécidable. Il ne s'agit pas de rêves à proprement parler, enclos dans « l'empire de l'ombre »<sup>13</sup>, mais plutôt de fugaces hallucinations qui rendent perméable le réel au rêve. Observons ce qu'en dit Breton avant de revenir à Brossa. Dans « Alouette du parloir », un texte contemporain de nos deux livres (1953), Breton regrette la césure entre cet empire et « le jour » pour revendiquer « la rêverie » (Breton, 2008 : 7) :

Quoi qu'il en soit les yeux s'ouvrent. Les étranges créatures qui peuplaient le sommeil s'enfoncent précipitamment dans l'oubli : il en est aux entreprises desquelles on est trop heureux de se soustraire et c'est généralement très vite fait, d'autres qu'on prend le temps de regretter. Des lambeaux de souvenirs s'accrochent un instant, mais ce ne sont que voiles à la Goya masquant la débandade en tous sens de ces êtres dont certains tiraient sur le meilleur, d'autres sur le pire et qui montrent la même hâte de rentrer dans le mur.

Breton entame alors un dialogue avec Titania, personnage fuyant issu de sa rêverie matinale, qui lui rappelle, trente ans après les débuts du surréalisme, « le temps où nous avions tout loisir d'être ensemble » (Breton, 2008 : 9) :

TITANIA : Où est le temps où nous avions tout loisir d'être ensemble, comment appelais-tu ça : l'écriture automatique, je crois ? Mais je t'ai déjà tout dit, non ? Est-ce qu'il ne te suffit pas de regarder autour de toi ? Tu sais très bien que tout cela n'est figé que par la vie pratique, qu'il suffit d'un coup de baguette...

MOI : Je sais. C'est une pente irrésistible, c'est le talus semé de fleurs médiévales devant lequel je suis sûr de te retrouver à toute heure du jour. *Je sais*, je suis même de ceux qui peuvent dire qu'ils s'en sont fait une seconde conscience, l'utilitaire nous dérobe la vraie vie des choses : [...] le bois dont est fait ce meuble est parcouru de veines qui s'injectent encore d'assez de lumière pour que je pense qu'il n'a pas cessé de participer à la gloire des forêts. Sans que cela fasse embrasser tout le déroulement de la roue cosmique, cela permet, du moins, d'en saisir un rayon.

Le « talus semé de fleurs médiévales » est celui que dévale Foix dans les sonnets de *Sol, i de dol*, publié en 1947<sup>14</sup>. Brossa entreprend autour de 1940 cet exercice d'attention inattentive et de transcription, d'abord dans les courtes proses consignées

<sup>13</sup> « Cet empire de l'ombre, duquel, à l'heure du réveil, est si vivement rejeté notre esprit qui s'y comportait de manière hagarde et qui nous cadennasse d'un seul coup toutes ses portes, fait place au monde organisé de tous les jours que nous relions sans coup fêrir à celui de la veille ». (Breton, 2008 : 7).

<sup>14</sup> Précédé d'épigraphes de Raimbaut de Vaqueras, Ramon Llull, Dante et Ausiàs March, dès le deuxième sonnet apparaissent ces figures tutélaires venues du XIII<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles : « [...] a l'aspriva manera / Dels qui en vulgar parlaren sobirà / —Oh Llull! Oh March!—, i amb claredat de signes, / Rústec però, sever, pogués rimar / Pels que vindran [...] ». (Foix, 1985 : 14).



dans des cahiers d'écolier dont je parlais<sup>15</sup>. Lorsqu'il les montre à Foix ce dernier lui conseille le moule du sonnet, dans lequel lui-même avait coulé les rêveries en prose de *Gertrudis* ou de *KRTU*<sup>16</sup>. Brossa se plie à la tradition provençale et italienne afin d'aiguiser son style et améliorer son orthographe catalane – en effet, le poète est autodidacte. Il parle d'une « poesia imaginativa » (Brossa, 1990a : 30) :

*La poesia imaginativa és la que utilitza la metàfora. El llenguatge al·lucinat dels primers sonets. Es tracta d'un procés que arrenca de les imatges hipnagògiques. L'escriptura automàtica, o les imatges hipnagògiques, són pròpies d'una tècnica freudiana que els surrealistes utilitzaven per a fer aflorar l'inconscient. La imatge hipnagògica pot ser visual i auditiva. En aquell moment també em va influir el mètode paranoico-crític de Dalí. Mires una taronja i acabes veient una cara: deixes anar la imaginació i es produeix una metamorfosi. Fixa't en les muntanyes de Montserrat: la gent hi veu coses i personatges, i posa noms a les pedres. Doncs, això, però *utilitzat creativament*. També era la base de la poesia de Foix.*

La transcription automatique des images hypnagogiques est un point de départ du langage « halluciné » au sens propre : il rend compte d'une interférence de la perception entre le rêve et des objets extérieurs, marqué et redoublé par la métrique et la rime. Hybride, ce « langage halluciné des premiers sonnets » est l'arrière-plan de celui d'*EPS*. Cela explique peut-être la couleur nocturne d'*EPS*, et éclaire ces deux vers de l'ode « La nit » (Brossa, 2013 : 86) : « Ah nit plena a vessar, que forta et fas clavada! / Oh nit, disfressa altiva! » Entretemps, et nous avons besoin pour cela à la fois de sa poésie scénique et de regarder *EFJB*, les images ont trouvé, ailleurs que dans l'inattentive attention, dans le combat politique et dans la culture catalane même, des motivations. Voilà pourquoi une démarche explicative est fréquemment vouée à l'échec : les images de *EPS* souvent gardent la trace de l'intérêt premier pour une image intransitive, pure en quelque sorte, dont l'écriture ne serait que le fidèle miroir, et qui n'intensifie pas nécessairement un sens sous-jacent en le figurant. Il me semble profitable, pour les expliquer, de prêter attention aux processus à l'œuvre dans ce langage, aux coutures entre le rêve et la réalité. En 1955 ces coutures façonnent un langage poétique hybride après l'expérience de *EFJB*.

Brossa cite aussi la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí. L'artiste catalan la développe en particulier dans *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*<sup>17</sup>, et

<sup>15</sup> « [...] quan em desperto estic una estona tractant de recordar el que he somniat i analitzant-ho, perquè fins llavors jo els havia interpretat segons el que deien els llibres de màgia, que és d'un to més aviat pintoresc. Freud em situà en la pista per entendre-ho. Jo ho feia no en un sentit artístic, sinó per la curiositat d'esbrinar el significat i la relació que tenia amb el meu estat psíquic profund. Vaig trobar que la relació era bastant estreta. [...] Les imatges hipnagògiques són frases que sentim abans de dormir quan abandonem l'estat de vigília. També poden ser visuals. Freud les considerava una via que porta al subconscient. Les meves eren gairebé sempre auditives i me les apuntava minuciosament en una llibreta, que vaig mostrar a Foix; les havia descobert quan vaig començar a prestar-hi atenció, perquè abans mai no les havia advertit. » (Permanyer, 1999 : 65-66).

<sup>16</sup> « [Foix] Em va ensenyar llibres i revistes surrealistes, i tot allò em va deixar molt interessat. I aleshores, sense jo esperar-m'ho, em va confessar sobre el meu quadern amb les imatges hipnagògiques i a propòsit de comentar-li que jo llegia Salvat-Papasseit: «Això que fas és més avantguardista que Salvat-Papasseit, perquè ell és un fals avantguardista.» Quan advertí algunes faltes que feia d'ortografia, jo li vaig comentar que no havia après oficialment el català i em recomanà que l'estudiés i que fes un sonet, «perquè encara que no en facis cap més, adquiriràs un domini del llenguatge que et serà útil». Jo vaig pensar: «En Foix no hi toca en recomanar me aquesta cotilla.» Malgrat tot ho vaig assajar, i em va agradar. » (Permanyer, 1999 : 67-68).

<sup>17</sup> Pour une introduction à ce texte dalinien (Cirlot, 1985 : 301-312).

elle procède autrement vis-à-vis de l'image. Le point de départ semble même opposé : Dalí met en pratique une observation si attentive qu'elle confine à l'obsession et alourdit l'image de connotations latentes. Fixer une image, ou un objet et même un paysage (Brossa parle alors de l'un des panoramas les plus chargés symboliquement en Catalogne, la silhouette de Montserrat), jusqu'à voir les formes habitées par un sens caché, dont l'apparence première n'était qu'une peau, une invite. Notons tout de suite les vers finaux de la première ode de *EPS*, « Matinal » (Brossa, 2013 : 62) :

Albiro cims de terres conegudes  
Llegeixo roques

I no hi ha res que jo no pugui vèncer  
Roda imponent la roca que llegeixo  
Rebo de ple l'esclat de la muntanya  
Muntanya mare!

Le poète insiste par deux fois sur sa faculté de « llegir roques » : l'image perçue, « imponent », finit par exploser et rejaillir sur le je poétique, dont la puissance est redoublée : « no hi ha res que jo no pugui vèncer ». Lisons Dalí à présent. Ce dernier dit découvrir cette faculté proche du délire paranoïaque en voyant *en lui* le célèbre tableau de Jean-François Millet (Dalí, 1978 : 25) :

En junio de 1932 se presenta de súbito en mi espíritu, sin ningún recuerdo próximo ni asociación consciente que permitiera una explicación inmediata, la imagen del *Ángelus* de Millet. Esta imagen constituye una representación visual muy nítida y en colores. Es casi instantánea y no da lugar a otras imágenes. Yo siento una gran impresión, un gran trastorno, porque aunque en mi visión de la mencionada « imagen » todo corresponde con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, ésta se me « aparece » absolutamente modificada y cargada de una tal intencionalidad latente, que el *Ángelus* de Millet se convierte « de súbito » para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido.

Manifestement Brossa s'est intéressé aux effets d'une telle méthode, à la fertilité de l'observation de certaines « présences fortes », pour reprendre le titre du manifeste qu'il publie dans la revue *Algol*<sup>18</sup>. *EPS* en offre à mon avis un exemple, et ce à plusieurs titres. La méthode dalinienne adaptée au projet poétique brossien permet de capter le regard analytique et de le fourvoyer dans les méandres de l'obsession vis-à-vis d'images ou de mots. Les hommages à Antoni Gaudí (« Dibuijat país », Brossa, 2013 : 104) et à Lluís Domènech i Montaner (« La tanca del bosc », Brossa, 2013 : 106), bâtis sur une observation de leurs œuvres perçante, détaillée et en images, gardent une trace de ce texte dalinien : « absolument modifié[s] et chargé[s] d'une telle intentionnalité latente », les styles architecturaux des deux architectes sont dans les deux odes à la fois dissociés de tel ou tel édifice, évitant la tradition de *l'ekphrasis*, et démultipliés dans toute la nature, dépassant la fonction référentielle.

<sup>18</sup> Les tableaux de Joan Ponç ou Antoni Tàpies de cette fin des années 1940 (le manifeste « La presència forta » date de 1947) déploient sur leurs toiles des visions nocturnes directement inspirées par les textes majeurs du surréalisme. Le sonnet « Fascinació » (p. 53) est peut-être aussi un hommage à ces aînés, Breton ou Dalí : leurs façons d'enrichir le langage poétique et artistique par des pratiques nouvelles de la vision habitent le je poétique brossien de *EPS*. Brossa leur doit en partie son travail sur l'image en poésie littéraire.

Plus profondément, le lecteur décèle facilement tout le long d'*EPS* un réseau très dense d'anaphores, d'allitérations, de paragrammatisations, de champs lexicaux et de polyptotes autour de quelques images. La plus frappante est celle d'un paysage montagneux (ce n'est peut-être pas un hasard si Brossa, en 1990, parlait de Montserrat lorsqu'il citait Dalí). Elle préside bien sûr au sonnet liminaire, et à la première ode comme on vient de le voir. Au moins 87 occurrences, réparties sur une très large majorité de poèmes, la construisent : « muntany- » (20) ; « roc- » ou « roqu- » (24) ; « pedr- » (16) ; « cim » (9) ; « serr- » (6) ; « abisme » (3) ; « cova » (3) ; « penyal » (2) ; « gruta » (1) ; « caverna » (1) ; « monestir » (1) ; « obaga » (1). Aucune de ces occurrences ne cite explicitement la Serra d'Or, mais les troncs de rochers d'« Evocable » font penser aux formations géologiques de Montserrat : « Claveu escarpres a les roques grans / Torres de troncs a la muntanya nova ». Ou encore cette strophe d'« El clavell a la mà » où le lecteur catalan observe presque les parois de cette montagne symbole (Brossa, 2013 : 100) :

Gran laberint que al cim copia cèrcols  
De branques i d'estries infinites  
S'enrosca punxeguda la muntanya  
Filó de roques

La Catalogne tout entière devient monolithe et point de repère coiffé d'un phare dans « Catalunya » (Brossa, 2013 : 71), « Penyal i far d'Europa sobre Espanya ». Image de résistance, de force, d'immobilité, d'unité et d'isolement qui qualifie le paysage montagneux et lui donne une dimension symbolique et politique. Le dernier poème d'*EPS*, « A muntanya » (Brossa, 2013 : 110), fait figurer dans le titre le paysage inaugural de « Fascinació » (Brossa, 2013 : 53), « barana de muntanyes », et clôt l'entrelacs d'occurrences. Le verbe « clavar », que l'on trouve à trois reprises dans le livre, y est conjugué pour la première fois à la première personne, et ce dans l'avant-dernier vers, marquant l'empreinte d'une voix poétique sur cet ensemble concordant.

Liés à l'image insistante des paysages montagneux, la forêt, la terre, les arbres et les racines poussant dans le sol et sur les plaines redoublent l'intensité de l'exercice visuel que propose *EPS*. Au moins 121 occurrences nourrissent le champ lexical sur les 36 poèmes : « bosc- » (27) ; « terra » (27) ; « arbre » (13) ; « arrel » ou « rel » (15) ; « branc- » ou « branq- » (11) ; « herb- » (11) ; « plant- » (6) ; « tronc » (6) ; « pla » ou « planura » (3) ; « vall » (2). Voilà qui vient vérifier le sentiment du lecteur, qui de poème en poème sent nettement comment Brossa tisse, toujours par de multiples effets rhétoriques et sonores, des images confluant sur quelques termes (comme « bosc », « terra », « roca » ou « muntanya ») et sur les phonèmes de ces mots, occlusifs, vibrants et sifflants. Les racines semblent occuper une place de toute première importance dans *EPS*, mais également dans le livre de 1950, dans lequel on trouve un poème portant le titre « Les arrels » (Brossa, 2013 : 22). Image de prédilection du je poétique, que l'on trouvera plus loin dans l'ode « Mà a mà » (Brossa, 2013 : 101), elles figurent la terre et une forme de vérité de l'origine, naturelle mais aussi culturelle, catalane. Le sonnet « Hora 0 » (Brossa, 2013 : 84), allusion de cinéophile à *Allemagne année zéro* (1948) Roberto Rossellini, transpose l'Allemagne vaincue à la Catalogne de 1955 : « Una hora / Rude i baixa travessa el meu país / Natal »<sup>19</sup>. Par deux fois l'adjectif « postis » qualifie cette heure de « capvespre », et l'occupation est figurée précisément par l'image particulièrement puissante d'un « bosc sense rels ». Par antiphrase, l'authenticité, la

<sup>19</sup> L'ode « Foc al fons » (Brossa, 2013 : 80) propose une autre image complémentaire : « Jeu cadavèrica en un llit de molsa / La pàtria en tenebres ».

justice sociale, la catalanité et en somme l'identité du poète s'enfoncent dans la terre (j'insiste, l'un des vocables les plus réitérés dans *EPS*) comme des racines.

L'ode « El Faune » (Brossa, 2013 : 91-92) est placée juste après « El gep incendiari » et le mouvement ascensionnel des deux dernières strophes qui glosent le titre du livre. C'est dans le monde boisé et montagneux qu'habite l'une des mélodies les plus fécondes de la poésie occidentale, que Mallarmé chante dans *Un Après-midi d'un Faune* (« C'est, à l'horizon pas remué d'une ride / Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel. » (Mallarmé, 1988 : n. p.). Les alexandrins mallarméens offrent d'ailleurs un contrepoint frappant à la lecture du poème de Brossa. « El Faune » revendique explicitement la tradition pastorale de l'églogue (outre l'onde coulant dans le sous-bois, « l'onada típica / D'un bany esplèndid tan clar a la floresta / Em submergeix » c'est le seul moment où Brossa joue à ce point de la fonction métapoétique dans *EPS*, « En aquesta oda pastoral t'invoco / Altra vegada Faune »), et convoque la figure latine du demi-dieu vivant dans les forêts, dont le dieu Pan partage la compagnie. On le sait, Syrinx déjoue les avances de Pan en se métamorphosant en roseaux, dans lesquels le dieu taille une flûte, à défaut de posséder la nymphe (Ovide, I.684sq). L'histoire est suggérée dans les deux dernières strophes de l'ode avec, peut-être, des échos de « La flûte de Pan » et « La chevelure », deux chansons consécutives des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, mises en musique par Claude Debussy (Louÿs, 1990 : 69-70). Le Faune est un être lié aux bois et au chant séducteur et plaintif « ab notes trèmoles de flauta idíllica » (Costa i Llobera, 1982 : 52). Le je poétique n'hésite pas à se mesurer à lui et à entrelacer sa voix avec celle de Pan, jusqu'à s'abandonner : « Segueixo la teva mirada / Amago al teu profund molí de pólvora / La voluntat ». La première et la deuxième personne en effet semblent s'unir progressivement, et la « Fresca tarda » devient une après-midi en quelque sorte idéale : « I l'ample ram de fruits sota l'ombra / Escampa enllà la tarda més tranquil·la / Al cel del bosc // Al cel del bosc jo et canto ajagut sobre / L'herba ». Les sens sont tout habités par l'image et le parfum « formidable » :

Als purpurins fullatges veig la Reina  
És veritat

Aspiro el seu perfum. És agradable  
La terra per nosaltres Penso en l'arbre  
I en el boscatge Tot Damunt la terra  
Com en el cel

Lieu d'enchantement, de saturation des sens et de plénitude, la forêt parvient dans « El Faune » à s'ériger en demeure de l'invocation poétique et d'abolition du regard : « Tanco els ulls a propòsit / Perdut pel bosc. » L'ellipse figurée graphiquement (c'est la seule fois que Brossa se sert graphiquement d'un élément typographique dans *EPS*) entre les deux dernières strophes accomplit l'identification du je poétique au Faune dans l'exercice érotique de dénouer la chevelure. « El Faune » nous permet de voir comment l'image insistante de la nature boisée est habitée, dans *EPS*, de figures archétypales de la poésie occidentale. Voir et revoir cette nature, en diffracter l'image, c'est aussi construire un je poétique à la source de l'art des métamorphoses, ce que le texte ovidien indique, et ce que l'ode « El Faune » accomplit. La plénitude dans la perception de la nature se poursuit dans les premiers vers de « Nocturn del gos lladrant a la lluna » (Brossa, 2013 : 93-94), l'ode suivante, dans laquelle se faufilent les figures de Colombine et d'Arlequin. La dernière strophe, dans laquelle est affirmé le pouvoir cosmique de l'homme, annonce le geste final de « A muntanya ».

L'home branda la poma del seu cosmos  
 I encara que es desplomin les muralles  
 Ell torna i en consagra els cims altíssims  
 Amb dreta pala.

Il ne s'agit là que d'hypothèses à partir d'un sentiment de saturation lexicale et sonore, et de séquences frappantes comme l'ode « El Faune ». Car Brossa n'est en rien un adaptateur en poésie des textes daliniens. Mais il me semble que la pratique de l'image que défend la méthode paranoïaque-critique habite le goût brossien pour la répétition lexicale, la confluence sémantique entre tous les termes cités, les paronomases, anaphores et jeux d'échos sonores. Comme si avec la redite, la réverbération sonore, les mots vibraient davantage, les images surgissaient plus vivement dans l'esprit du lecteur. En outre, la lecture d'*Odes rurals*, de 1951, nous permet de formuler l'hypothèse d'une intensification de ces procédés ; car si le lecteur y trouve des séries lexicales proches d'*EPS*, leur dimension sonore y paraît moins riche<sup>20</sup>.

#### 4. « DISPARO LLAMPS I AFINO CONSCIÈNCIES »

Les deux façons d'aborder la construction de ces réseaux sémantiques, visuels et sonores, confluent autour du je poétique, annoncé dès les premiers vers de « Fascinació » (Brossa, 2013 : 53), et qui par sa présence constante les motive. N'oublions pas que le premier mot du titre *EFJB* est un pronom réfléchi à la première personne, et que celle-ci est présente dans 33 poèmes des 36 (91,7%) que compte *EPS*, dépassant la proportion de 19 poèmes sur 29 (65,5%), déjà significative, dans *EFJB*. Les deux livres, et tout particulièrement celui de 1955, font donc résonner presque de façon continue la voix du poète. Cela explique la tentation, à laquelle on aurait tort de ne pas céder parfois, mais qui risque de donner à chacun de ces poèmes une valeur par trop générale, de lire de nombreux poèmes comme autant d'arts poétiques. Ou plutôt comme autant de façons de s'interroger sur le métier de poète, de l'expliquer tout en le pratiquant. D'ailleurs, les titres des deux ouvrages mentionnent directement la figure de l'artiste.

C'est tout particulièrement le cas pour *EPS*. Je n'insisterai pas sur le poème central, « A la poesia », car celui-ci a déjà été expliqué par Glòria Bordons (2005). Dans l'ensemble la première personne est une voix éminemment lyrique, je l'ai montré pour « El Faune », souvent impérative, volontiers exclamative : on compte 32 fois « Oh » et 5 fois « Ah » dans *EPS*. Regardons de près l'ode « Mà a mà » (Brossa, 2013 : 101), annoncée par le titre précédent, « El clavell a la mà », habitée par l'image de la terre et des racines (« terra » 4 fois dont 3 en fin de vers, « arrel » 2 fois), partiellement ponctuée par deux points d'exclamation. Les quatre premières strophes filent l'image d'un monde premier, élémentaire (« Oh èxtasi solar! Oh color pura »), placé sous le signe solaire du lion, dans laquelle on entend des échos de l'Égypte et de la Grèce antiques<sup>21</sup>. Le soleil, la mer et les montagnes établissent « La calma i solidesa de la terra » dans une suite de personnalisations spectaculaires. Le je poétique apparaît dans

<sup>20</sup> Dans l'ode « El bosc », tout particulièrement, on voit à quel point l'univers visuel brossien est tout proche de celui d'*EPS* : « Aneu furgant, arrels prometedores, / Que per tots els indrets s'escampin branques! / Ressurtin les arrels, després es perdin / Rosses de créixer. [...] Al dur rocam la cabellera verda, / El cor als fruits, el bust reblert de saba, / Als nostres cossos, fills de troncs nuosos, / Brotin ramatges. » (Brossa, 1990 : 79).

<sup>21</sup> Brossa a été très tôt passionné de civilisation égyptienne, et l'ode suivante, « Unitat lluminosa », associe l'image du lion au soleil et au solstice d'été.

le tétrasyllabe « Toco arrels d'arbre » répété à l'avant-dernière strophe, seule voix à résonner dans le paysage primitif. Au sein d'un paysage grandiose le geste du toucher des racines est modeste, banal même, qui rappelle néanmoins toutes les significations que ces racines prennent dans *EPS*. Il affirme surtout, et en-deçà de la profusion visuelle d'un récit quasi cosmogonique, l'ancrage du poète dans l'immédiat, dans ce qui est à portée de main, que l'on peut toucher. Le motif est redoublé par le titre, et à la répétition de « mà » répond celle de « Toco ». D'emblée ce geste semble s'opposer à celui de « don[ar] figura ». Et en effet la nature et les éléments ne sont figurés autrement qu'en les énonçant, plusieurs fois s'il le faut, comme si en les indiquant on y touchait. Ainsi le je poétique affirme le pouvoir de dénuder la réalité, et de distinguer son observation de toute visée cosmologique, qui ordonnerait la nature et motiverait le récit figuré dans la première strophe. « Terra », « Cel i mar », nommés simplement, sont dans « Mà a mà » le piédestal sur lequel tient la voix poétique, qui renvoie (« Vés-te'n a casa ») l'image d'un monde signifiant et univoque, monumental, conté par l'apologue, naturalisé par la religion ou figuré par la pensée de l'éternité :

Ni temples ni piràmides eternes  
Cap dogma cap misteri ordit amb faules  
No existeix fora del cervell que el pensa  
Toco arrels d'arbre

Cel i mar Una espiga aquí i una altra  
Espiga allà Cent mil Vés-te'n a casa  
Jo descobreixo obsessionat terra  
Res més que terra

Étrange lyrisme que celui d'une voix qui revendique, « obsessionat » jusqu'à l'anaphore, la littéralité radicale du mot et de la chose, « terra / Res més que terra ». Étrange surtout car il s'adresse au lecteur avec un langage si empreint d'images, coulé dans des moules poétiques (le vers, la rime, le sonnet, la strophe saphique) parfaitement maîtrisés. C'est sans doute que pour Brossa, qui les pratique en 1955 depuis une quinzaine d'années, ces moules ne sont aucunement des « temples » ni des « pyramides éternelles » grâce auxquelles le poète se mesure au temps. Ils sont devenus les instruments d'une voix qui ne cesse d'affirmer la singularité d'une expérience du réel. Si je parle de lyrisme, alors cela ne tient qu'au pronom fort en catalan « Jo » en début de l'avant-dernier vers, forçant les verbes conjugués à cette même personne, et au lien direct que ce pronom établit en poésie avec la réalité à la fois la plus quotidienne et la plus symbolique, la terre.

Manuel Sacristán, dans son introduction à *Poesia rasa* (Brossa, 1990 : 11sq), aborde la question de la première personne dans la poésie de Brossa précisément après avoir écarté, dans leurs formes les plus connues voire caricaturées, l'automatisme surréaliste et la pratique de l'image chez Dalí. J'ai essayé pour ma part de montrer que sans faire de Brossa un faiseur surréaliste, ses pratiques de l'image et du son en poésie sont en habitées par les explorations surréalistes. Mais en effet, le je poétique brossien infléchit la question, particulièrement dans *EPS*, par « l'imperiós domini de qualssevol necessitats de la paraula » (Brossa, 1990 : 15). Le lecteur est saisi par le ton en effet impérieux des poèmes. Un sondage rapide permet de constater l'usage du présent de l'indicatif dans les 36 poèmes (pour 19 poèmes, plus de la moitié, c'est le seul temps verbal et le plus souvent à la première personne), la fréquence du mode impératif (dans 11 poèmes), 6 poèmes contenant un temps du passé, et aucun poème n'étant composé seulement au passé. 2 odes sur 27 seulement contiennent un verbe au passé, et 18,

exactement les deux tiers, sont conjugués entièrement au présent de l'indicatif. Il est possible alors de parler d'une poésie du présent, volontiers impérative, dénuée de futur (hormis quelques verbes formulant des souhaits au subjonctif, en particulier dans « Problemes del pou », Brossa, 2013 : 57). Mais quelle trace garde-t-elle de son contexte immédiat ? Le lecteur d'*EFJB* ne trouve pas ici l'empreinte directe du réel, propre à la poésie quotidienne ou anti-poésie dont je parlais plus haut. Le ton n'est pas au constat, au témoignage ou à l'enregistrement à vif de la réalité. Brossa n'y transcrit pas d'autres voix, comme celles de « Entre fusters » (Brossa, 2013 : 48). D'ailleurs, l'ode peut aller jusqu'au psaume laudatif : « Salm en lloança de l'home » (Brossa, 2013 : 108) est l'avant-dernier poème du livre, et l'un de ceux où l'on perçoit le mieux la combinaison du présent et de l'impératif, des tons exclamatif et interrogatif, en réponse à une première strophe qui articule, derechef, des éléments montrés plus haut :

Oh la llengua amb el pebre de la parla!  
Al petit gall que duc a la mirada  
Als signes de les celles i del rostre  
Quin cant de terra?

La lluna entra a la mar i se n'emplena  
Per mi i en mi els quatre elements s'abracen  
Sota el turbant del cel espesses celles  
Tenen els boscos

La voix de stentor du poète tonne, entourée des « quatre elements », au milieu de la « fosca que ens acull » (Brossa, 2013 : 56) dont le regard du poète, « petit gall » matinal, annonce la fin. Et l'impératif somme parfois la voix de s'affirmer, de s'imposer, comme dans « Hora 0 » afin de rassembler toutes les voix du « país / Natal » : « Ordena't, munió de veus confusa » (Brossa, 2013 : 84). Il y a donc bien des références à ce qui entoure cette voix, au présent dans lequel Brossa écrit. À ce titre, « L'escalfor de l'esperit del poble / Del meu país » (Brossa, 2013 : 82) est l'un des interlocuteurs du je poétique, à qui Brossa s'adresse, mais le plus souvent il n'apparaît que par la deuxième personne que suppose l'impératif. Toujours dans « A la poesia » et fustigeant les « Poetes de la mel i la melassa », complaisants et faisant les délices des partisans de ceux qui « et fan fosca », la poésie que Brossa interpelle est véhémence, fertile, visionnaire et parfois presque augurale, tant qu'augures et visions restent des injonctions, donc au présent : « Jo cavo pous i dono noms a coses » (Brossa, 2013 : 110), dit Brossa, tout comme il prescrit au verbe la possibilité de dire, toujours au présent, « La molta empenta d'aquest sol concepte / La Llibertat. »

L'impératif énonce des oppositions tranchées, comme celle récurrente de la lumière et de l'ombre que l'on a trouvé déjà dans cet itinéraire, mais dont la valeur référentielle est relativement peu explicite : les sonnets « Hora 0 » ou « Castell creixent » (Brossa, 2013 : 56) les opposent, et dans ce dernier le poète appelle le jour comme l'outil du poète :

Daurant taronges a la primavera  
Cauen igual les gotes i jo vull  
Perfecta i rocallosa la frontera  
Enmig d'aquesta fosca que ens acull

De troncs i brancs escullo la figura  
I veig el món i ell em veu florir

En général la première personne interpelle, mais en tissant les réseaux lexicaux que j'ai analysé, et qui n'apportent que peu de détails de contexte. Mais même si l'on aurait tort, je crois, d'accoler toujours l'épithète « catalana » aux substantifs, « terra », « mar », « cel », « arrels », « muntanyes », etc., Brossa ne se refuse pas à mentionner son pays. Le lyrisme brossien tient là l'un des thèmes principaux de nombreux livres de *Poesia rasa*, parmi lesquels ceux contenant des odes saphiques<sup>22</sup>. Le ton n'est pas à la poésie patriotique, tout comme il n'est certainement pas à la poésie sociale, mais les quelques mentions, insérées dans telle ou telle ode, entre nécessairement en résonance avec tout le livre. « Set d'acció » (Brossa, 2013 : 69), l'une des odes les plus hétérogènes quant aux temps verbaux, est un appel au soulèvement populaire, dans lequel Brossa glisse le tétrasyllabe « Ara em passejo / Per Barcelona », qui constitue la référence la plus directe au contexte de vie du poète, plus explicite encore que dans les poèmes de *EFJB*. L'effet est déterminant dans la lecture du poème qui énonce le seul « nostres » collectif du livre, et tout à coup la « munió de veus confusa » éclate dans les deux dernières strophes triomphantes :

Tot ho retrobo al fons de l'organisme  
Em sembla que el meu ésser és ple d'astres  
Al centre on neix la veu creix una selva  
Que fructifica

Despenjo les estrelles amb mà brava  
Abrasa el foc sagrat petites perles  
Disparo llamps i afino consciències  
Mar sense platges.

Diffractionnée une fois de plus par les quatre éléments, la voix poétique talonnée par « els lladrucs que són la veu del poble » enchaîne l'ode suivante, qui n'est autre que « Catalunya » (Brossa, 2013 : 71). Brossa procède par échos d'un poème à l'autre, mais ici l'effet est incomparablement plus fort que dans les premiers sonnets. Le passage d'un poème à l'autre est le véritable acmé du livre. « Catalunya » poursuit le ton exclamatif, les anaphores, les accumulations, et ce n'est qu'au huitième vers qu'il y a le premier verbe principal : « Et canto estàtua / Oh Catalunya estén-te enravenada ». La force qui retombe sur le nom propre, préparée par l'ode précédente, est beaucoup plus puissante que l'italique sur « *pàtria* » dans « A la poesia », là encore préparé par une mention dans l'ode précédente, « Foc al fons » (Brossa, 2013 : 80). Clef de voûte du livre et tournant, suivent ensuite les hommages à des figures tutélaires, réelles et fictives, catalanes.

Tour de force formel, laboratoire sur l'image en poésie littéraire, le lecteur de *EPS* ne peut qu'être pris par ce que Manuel Sacristán appelait la « vocació felicitària i generosa » (Brossa, 1990 : 24) de la poésie brossienne. L'ensemble du livre apparaît comme une vaste construction visuelle et sonore, motivée par des pratiques de l'observation dont on décèle les traces dans le détail de chacun des poèmes, dans leur contenu sémantique, comme dans la structure générale du livre. Entre une forme de pureté de l'image reçue par la rêverie et l'amplification de sens et de sons latents, transmis par d'innombrables techniques de la répétition et de la variation, *EPS* est le lieu d'affirmation d'une voix poétique singulière et omniprésente. Comme si la force même de la voix du poète devait, nécessairement, dire le réel qui l'entoure, la nature comme les hommes, les réveiller, les faire vivre, chacune des odes et des sonnets

<sup>22</sup> Pour une analyse complète de la catalanité dans la poésie littéraire de Joan Brossa (Bordons, 2010).



apporte une vibration, redouble un écho, colore une signification sur un ton péremptoire, par moments proprement spectaculaire, qui font naître dans le lecteur l'envie quasi irrépressible de s'approprier cette voix en les lisant à voix haute.

## BIBLIOGRAPHIE

- Brossa, Joan (2013). *Em va fer Joan Brossa. El pedestal són les sabates*. Barcelone : Edicions 62. (Col. Poetes del XX, nº21).
- Brossa, Joan (2010). *Carrer de Joan Ponç*. Glòria Bordons (éd.). Barcelone : Edicions Poncianes.
- Brossa, Joan (2001). *A partir del silenci. Antologia polimòrfica*. Bordons, Glòria [ant.]. Barcelone : Galàxia Gutenberg.
- Brossa, Joan (1990). *Poesia rasa I (1950-1955)*. Barcelone : Edicions 62. (Col. Poesia Sèrie Gran, nº3, [1970]).
- Brossa, Joan (1990a). « Nocturlàndia: Joan Brossa i el cinema, una conversa » [par] Manuel Guerrero. *Lletra de canvi* 29, juin, 28-32.
- Brossa, Joan (1990b). « Entrevista a Joan Brossa: el poeta en estat d'aventura »; [par] Ramon Lladó, [photographies de] Domènec Umbert. Valence : *El Temps*. 11 juin, 76-79.
- Brossa, Joan (s.d.). « Entrevista: Plomes catalanes. Joan Brossa, espectador contemplatiu de les coses », [par] Lluís Busquets i Grabulosa.
- Audí, Marc (2014). « Ecos de la 'segona naixença' de Joan Brossa: guerra i creació poètica ». Dans Maria Graciete Besse et Mònica Güell (dirs.), « Avatars littéraires de la catastrophe ». *Catalonia*, 15. Paris : Université Paris-Sorbonne.
- Audí, Marc (2011). « Joan Brossa 1960 : poésie et quotidienneté ». Dans Mònica Güell (dir.), « L'année 1960 en poésie / L'any 1960 en poesia ». *Catalonia*, 9. Paris : Université Paris-Sorbonne.
- Bordons, Glòria (2010). « Marques de cultura catalana a l'obra literària de Joan Brossa ». Dans Denise Boyer (dir.), « Representacions de la identitat catalana en el món de les avantguardes ». *Catalonia*, 3. Paris : Université Paris-Sorbonne.
- Bordons, Glòria (2005). « Un poema de Joan Brossa ». *Revista Chilena de Literatura*, 66, abril 2005, 97-105. Santiago du Chili.
- Bordons, Glòria (2001). « Poesia rasa i la recepció de l'obra de Joan Brossa ». *Joan Brossa i la revolta poètica*. Barcelone : KRTU-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa et Fundació Joan Miró, pp. 358-363.  
<<http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxiu/PoesiaRasailasevarecepcio.pdf>>  
[Consulté le 08/03/2016].
- Bordons, Glòria (2001a). « Joan Brossa i el surrealisme ». Dans Jaume Pont (éd.), *Surrealismo y literatura en España*. Lleida : Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 301-322.
- Breton, André (2008). *Écrits sur l'art. Œuvres complètes 4*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Buffery, Helena et Caulfield, Carlota (eds.) (2012). *Barcelona: Visual Culture, Space and Power*. Cardiff: University of Wales Press.
- Cirlot, Lourdes (1985). « El método paranoico-crítico de Dalí y su aplicación a la lectura del "Ángelus" de Millet ». *D'art*, 11, 301-312.
- Costa i Llobera, Miquel (1982). *Horacianes i altres poemes*. Barcelone : Edicions 62. (Col. MOLC, 87).
- Coca, Jordi (1971). *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelone : Pòrtic.
- Dalí, Salvador (1978). *El Mito trágico del Ángelus de Millet*. Barcelone : Tusquets.

- Foix, J. V. (1985). *Sol i de dol*. Barcelone : Quaderns Crema, Obra poètica minor 3, [1947].
- London, John (2010). *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*. Barcelone : Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Louÿs, Pierre (1990). *Les Chansons de Bilitis*. Paris : Gallimard. (Col. Poésie / Gallimard, [1895]).
- Mallarmé, Stéphane (1988). « L'Après-midi d'un Faune ». Paris : Le Nouveau Commerce, non paginé, [1876]. < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27362f/> > [Consulté le 10/01/2016].
- Marrugat, Jordi (2009). « *El saltamartí* » de Joan Brossa: *Les mil cares del poeta*. Tarragone : Arola Editors.
- Oliva, Salvador (2008). *Nova introducció a la mètrica*. Barcelone : Quaderns Crema, Assaig minor 17.
- Ovide. *Metamorphoses*. Texte latin intégral dans *The Latin Library*.  
< <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met1.shtml> > [Consulté le 8/03/2016].
- Permanyer, Lluís (1999). *Brossa x Brossa: records*. Barcelone : La Campana.
- Shusterman, Richard (2009). *L'objet de la critique littéraire*. Paris : Questions théoriques. (Col. Saggio Casino [1984]).
- Tàpies, Antoni (1977). *Memòria personal*. Barcelone : Ed. Crítica.
- Vallès i Rovira, Isidre (1996). *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelone : Alta Fulla.

MÉTRIQUE : LES SONNETS ET LES ODES DE  
*EL PEDESTAL SÓN LES SABATES*

RÉSUMÉ

Nous proposons ici une description formelle des sonnets et des odes dans *El pedestal són les sabates* de Joan Brossa, destinée à aider les étudiants préparant l'Agrégation d'espagnol, option catalan.

Mots-clés : Joan Brossa, poésie catalane contemporaine, sonnets, odes, métrique.

ABSTRACT

We propose a formal description of the sonnets and odes of Joan Brossa's *El pedestal són les sabates*, in order to help those students who prepare the Spanish Agrégation, Catalan option.

Keywords: Joan Brossa, Catalan contemporary poetry, sonnets, odes, metrics.

L'œuvre poétique de Joan Brossa s'inscrit dans un double héritage formel : d'une part, celui des formes dites populaires ou traditionnelles qu'il renouvelle et revivifie, telles que le *romanç*, la *corranda*, de l'autre les formes savantes, d'origine italienne, provençale ou latine, comme le sonnet, la sextine ou l'ode. Sur les trente-six poèmes du recueil *El pedestal són les sabates* (1955) neuf sont des sonnets, une forme que Brossa a déjà cultivée et qu'il ne cessa de cultiver, suivant les conseils du maître, J.V. Foix. En 1947, Foix, le poète-confiseur de Sarrià, avait publié *Sol, i de dol*, un livre de sonnets dont la particularité est qu'aucun n'a la même formule de rimes. Foix jouait avec la potentialité combinatoire de la forme, magistralement exploitée. L'héritage poétique de Foix est immense pour les générations futures, et Brossa et Maria Mercè Marçal, pour ne citer que deux noms, lui emboîtent le pas. On peut dire, pour reprendre la formulation de Perec, que Foix est au sonnet ce que le pois chiche est au couscous. Outre neuf sonnets, on trouve vingt-sept odes dans *El pedestal són les sabates* : c'est donc la forme préférée par Brossa dans ce recueil.

Nous proposons ici une description formelle de *El pedestal són les sabates* en nous arrêtant sur les points suivants : une brève présentation générale du sonnet brossien, puis une description détaillée des sonnets et des odes. Le protocole descriptif suit celui qu'a mis en place Jacques Roubaud dans *La forme du sonnet français de Marot à Malherbe* (Roubaud, 1990).

1. BRÈVE PRÉSENTATION DU SONNET BROSSIEN

On a beaucoup écrit sur la forme sonnet. Forme fixe ancrée dans la tradition, elle est mobile, et offre de nombreuses possibilités combinatoires diversement exploitées selon les époques et les aires linguistiques : sonnet à rallonge, sonnet de 13 vers, des formules de rimes extrêmement variées. Le poète français Jacques Roubaud les a cultivés avec passion, inventant ou réinventant de nouveaux avatars du sonnet, comme le sonnet élastique par exemple. *La forme d'une ville change plus vite, hélas,*

que le cœur des humains et Churchill 40 offrent de beaux exemples des multiples avatars du sonnet roubaldien<sup>1</sup>.

Brossa, lui, en a écrit tout au long de sa vie, et ils figurent dans des premiers recueils tels que *La bola i l'escarabat* (écrit entre 1941 et 1943, publié plus tard dans *Ball de sang* en 1982) et *Fogall de sonets* (composé entre 1943 et 1948, publié dans *Poesia Rasa* en 1970). Les mètres employés sont le décasyllabe ou l'alexandrin et la structure est classique, avec deux quatrains et deux tercets. Deux livres immédiatement postérieurs sont *Sortija* (1948), qui contient aussi des odes, et *Sonets de Caruixa* (1949). On y trouve quelques-uns des premiers poèmes à thématique sociale ou civique, des allitérations et de nombreux jeux linguistiques. *Mercurial* (1952) et *Viltinença* (1952), publiés en 1972, sont des recueils expérimentaux. *Catalunya i selva* (1953), publié en 1970 dans *Poesia Rasa*, a été mutilé par la censure franquiste. La thématique y est civile et la forme du sonnet est traditionnelle, tout comme dans *La porta* (1954). *Cant* (1954) et *Festa* (1955) contiennent des sonnets à thématique amoureuse. Dans *Malviatge* (1954), Brossa joue avec les mètres : on y trouve des sonnets heptasyllabiques, tétrasyllabiques, trisyllabiques, bisyllabiques et monosyllabiques<sup>2</sup>, et selon les cas, sans ponctuation, verbes et adjectifs y sont élidés. En 1955 paraissent *Coresforç* et *El pedestal són les sabates*, qui allie sonnets et odes.

Plus tard, Brossa écrira un livre de sonnets avec des mots-rime, en s'inspirant des mots-rimes de la sextine : *Qui diu foc, diu flama* (publié en 1985). Enfin, les sonnets de *Furgó de cua* (1989) suivent ce modèle. Il s'agit là d'un apport nouveau quant à la forme du sonnet catalan contemporain<sup>3</sup>.

## 2. DESCRIPTION FORMELLE DES SONNETS DE *EL PEDESTAL SÓN LES SABATES*

Suivant le protocole descriptif élaboré par Roubaud, nous examinons les aspects constitutifs suivants :

- 1) La disposition dans la page
- 2) Les tensions
- 3) Le champ des rimes
- 4) Les mètres
- 5) La ponctuation

### 1. La disposition dans la page

Ce critère formel et visuel permet à l'œil une première appréhension du poème selon des représentations ancrées dans certaines traditions ou renouvelées par des variations<sup>4</sup> ; elles peuvent entrer en tension avec d'autres traits constitutifs de la forme. La disposition classique romane alliant deux quatrains et deux tercets est la disposition suivie dans ce recueil. Toutefois, elle peut être concurrencée par la disposition anglaise,

<sup>1</sup> Pour une analyse détaillée, voir nos travaux : Mònica Güell (2001) et (2011).

<sup>2</sup> Un exemple de sonnet monosyllabique : « Jou ». « Jou / Cuc/ Pou/ Duc/ Fou/ Suc/Sou/Truc/Do/Fiu/Jo/ Riu/Tro/Viu. ». Consultable en ligne :

< <http://magpoesia.mallorcaweb.com/brossa/5055.html#malviatge%20%281954%29> >

<sup>3</sup> On visitera et lira avec profit le blog de Josep Bargalló sur les sonnets brossiens :

< <https://josepbargallo.wordpress.com/2014/01/10/joan-brossa-i-el-sonet-1-el-genere-en-el-seu-corpus-literari/> >

<sup>4</sup> On consultera, outre la thèse de Roubaud sur le sonnet français, diverses études de François Jost (1988) et (1989) ; M. Güell et É. Beaumatin (1998).

sur trois quatrains et un distique final, mais Brossa ne l'emploie pas ici<sup>5</sup>. Le texte affiche une séparation strophique par des blancs entre les strophes. Ces blancs interstrophiques soulignent visuellement une composition en quatre blocs autonomes tendant à une certaine autonomie de chaque strophe. C'est le cas de chaque strophe de « Fascinació » (Brossa, 2013 : 53) ou de « La incendiària » (Brossa, 2013 : 59).

## 2. Tensions et torsions

La disposition strophique peut présenter une tension ou torsion avec la syntaxe. En effet, certains sonnets offrent un enjambement précisément à la jonction des strophes, enfreignant ainsi les limites strophiques. Ainsi, c'est la limite entre les deux quatrains qui est enfreinte dans « Babilònia » (Brossa, 2013 : 60) : « Pels caires del serrat? El peu s'ensorra/ Damunt crostons i roques. ¿No hi ha alguna » (v. 4-5). Dans « Nocturn » (Brossa, 2013 : 58), on peut considérer que les vers 4 et 5 sont enjambés, entre les deux quatrains : « És el que fa la pau més oportuna / quan el vent horrorós bufà la canya », mais l'enjambement est systématique dans ce poème, car tous les vers sont enjambés. Ailleurs, ce sont les frontières entre les tercets qui sont violées. C'est le cas de « Evocable » (Brossa, 2013 : 54) : « Ni umbracles a l'oracle de l'arrel / que prosseguir la ruta per l'obaga » (v. 11-12). Dans « Hora 0 » (Brossa, 2013 : 84), les frontières entre les deux quatrains et les deux tercets sont enjambées : « Apunyala el front curt, que no és bo / d'embridar fortes boques. ¿I qui usa » (v. 4-5) ; « Natal. De cims avall tothom deplora/ el seu bosc sense rels. Tot és postís, » (v. 11-12), mais pas la frontière entre les quatrains et les tercets. La structure syntaxique suit la structure strophique.

## 3. Le champ des rimes

Ce champ est particulièrement fertile, depuis l'invention de la forme. On rappellera ici la créativité combinatoire sur le plan rimique des poètes de la Renaissance tels que Pétrarque qui, sur les trois cent dix-sept sonnets de son *Canzoniere*, a pu user de sept schémas différents pour les tercets (avec une nette préférence pour CDE CDE), tels que Bembo, qui usa de sept schémas sur cent cinquante sonnets, ou Arioste, avec neuf schémas différents pour quarante-et-un sonnets.

Dans *El pedestal són les sabates*, Brossa emploie majoritairement (sept cas sur neuf) la formule suivante : ABAB ABAB CDC DCD (« Fascinació », « Evocable », « Problemes del pou », « Nocturn », « La incendiària », « Babilònia », « Hora 0 »). Les quatrains ont des rimes croisées, sur deux rimes, et deux tercets asymétriques. CDC DCD est la deuxième formule préférée des tercets italiens. De fait la formule présente une suite de rimes croisées, aussi bien dans les quatrains que dans les tercets AB AB AB AB CD CD CD. Brossa joue sur la facture classique avec une formule linéaire – une suite de rimes croisées – en tension avec la quadripartition quatrains/tercets et le texte.

« Capvespre » et « Castell creixent » adoptent deux autres formules : ABBA ABBA CCD EDE (« Capvespre ») ; ABAB ACAC DED EDE (« Castell creixent »).

Pour les neuf sonnets, on constate donc trois formules de quatrains distinctes :

- les quatrains sont identiques et ont des rimes embrassées (ABBA ABBA), sur deux rimes ;

<sup>5</sup> Cette disposition adoptée par Shakespeare a été suivie par de nombreux poètes comme Baudelaire ou Mallarmé – pour ne citer que deux noms – et en Catalogne par Joan Brossa, Maria Mercè Marçal ou Enric Casasses.

- les quatrains sont identiques et ont des rimes croisées (ABAB ABAB), sur deux rimes ;
- les quatrains sont distincts et ont des rimes croisées (ABAB ACAC), sur trois rimes ;

Les trois formules de tercets sont les suivantes :

- CDC DCD : cette disposition majoritaire fait qu'on lise les vers comme une suite linéaire de rimes croisées : CD CD CD.
- DED EDE : c'est la même disposition linéaire et croisée que la précédente : DE DE DE.
- CCD EDE : la formule allie des rimes plates et des rimes croisées.

### 3.1. *Les rimèmes*

Les sonnets présentent une grande variété de rimèmes<sup>6</sup>, trente-et-un en tout. Peu sont répétés. En voici la liste, avec entre parenthèses, le nombre d'occurrences :

- a
- ada
- aga
- ala (2)
- ames
- ans
- ant
- anya
- ar
- at
- el (2)
- ell (2)
- elles
- ensa
- er
- era (4)
- i (2)
- ís
- o
- ora
- orre
- orta
- oses
- ova
- ues
- ull
- um
- una (2)
- unes
- ura
- usa

---

<sup>6</sup> Pour le terme « rimèmes », voir notre livre *La rima en Garcilaso y Góngora* (2009).

Dix-huit rimèmes sont paroxytons (féminins), 13 sont oxytons (masculins) : *a* ; *ans* ; *ant* ; *ar* ; *at* ; *el* (2) ; *ell* (2) ; *er* ; *i* (3) ; *is* ; *o* ; *ull* ; *um*.

Regardons le rimème *i*: *florir-camí- mi* (« Castell creixent ») ; *camí-jardi- mi* (« La incendiària »). Les mêmes mots à la rime figurent dans les tercets de ces deux sonnets. *Camí* est un mot – et une image – très présent dans la poésie de Brossa, et quant à *jardi* et *florir*, ils sont d'une même isotopie végétale. Le mot-rime *mi* signe doublement la place du poète dans ces sonnets, sous la forme d'un pronom personnel objet, premièrement dans une position remarquable du vers, à la fin du vers et au deuxième tercet, là où culmine le sens du sonnet. Aussi, « Castell creixent » s'achève-il sur ce pronom : « Que la rodona amor no torni en mi. » (Brossa, 2013 : 56) ; « La incendiària » : « I jugo lent a l'altre cap de mí/Amb el fullam que penja de les rames ». (Brossa, 2013 : 59).

Quant au rimème *o*, avec *jo- bo- so- tro* (« Hora 0 »), le pronom personnel sujet *jo* apparaît dans les quatrains de « Hora 0 », à une place inattendue. On l'attendrait, syntaxiquement, au début du vers. Ses compagnons de rime, « les rhyme fellows », mettent en lumière des éléments clés de la poésie brossienne, et offrent aussi des clés de lecture métatextuelle, sur la poésie révoltée de Brossa : « Espanta el precipici amb bram de tro » (Brossa, 2013 : 84).

Ordena't munió de veus confusa,  
Ronca, canal, dessota el fanal: jo  
Desfaig la tempestat. Obre't la brusa,  
Apunyala el front curt, que no és bo

D'embridar fortes boques. ¿I qui usa  
L'arada acondüida ? Trenca el so,  
Postís capvespre, en la pesant enclusa;  
Espanta el precipici amb bram de tro.

On remarque une alternance de rimèmes masculins et féminins : « Fascinació », « Evocable », « Capvespre », « Castell creixent », « Problemes del pou », « La incendiària », « Hora 0 », alors que « Nocturn » et « Babilònia » sont intégralement composés de rimèmes féminins.

Quant aux mot-rimes préférés, ce sont les suivants : *Fumera* (3), *Frontera* (3), *Ala* (2), *Escala* (2), *Lluna* (2), *Camí* (2). Autant de mots et d'images qui configurent une poétique brossienne à l'écoute des éléments naturels et cosmiques.

#### 4. Les metres

Le mètre unique est ici le décasyllabe. Salvador Oliva (2008) apporte des précisions qu'il convient de rappeler sur la nature de ce vers d'art majeur. L'on a souvent dit que le décasyllabe d'Ausiàs March était un décasyllabe césuré après la quatrième position métrique. Or d'après Oliva, ce n'est pas un mètre césuré, car les décasyllabes d'Ausiàs March sont toujours des *a minore*, c'est-à-dire un mètre constitué de dix syllabes métriques en deux segments : un segment de quatre positions métriques suivi d'un segment de six positions. Oliva appelle coupure, « tall », la frontière entre les deux segments appelés « còlons » (Oliva, 2008 : 109-110). L'ictus en quatrième ou en sixième position métrique détermine le type de décasyllabe, comme l'*endecasillabo* italien ou l'*endecasílabo* espagnol. On ne parlera pas de « décasyllabe césuré » mais de décasyllabe *a minore*. Les poètes catalans et français – deux langues où les mots

oxytons abondent – ont eu tendance à composer un premier segment masculin (avec une position métrique marquée sur un mot oxyton).

Voyons quelques exemples :

No hi ha serrell ni serra ni camí  
Ní cel ni mar ni rem a la natura (« Castell ixent », vv. 12-13)

Escric dos noms en un tauler de dames  
I jugo lent a l'altre cap de mi  
Amb el fullam que penja de les rames. (« La incendiària », vv11-14)

On voudra bien noter cependant qu'aucun des sonnets de *El pedestal* n'est exclusivement composé d'*a minore* de bout en bout, alors que c'est le cas du premier sonnet de *Sol, i de dol*, de J.V. Foix (Oliva, 2008 : 110). Brossa joue avec les deux types de décasyllabes, l'*a minore* et l'*a maiore* (un segment de six positions métriques suivi d'un segment de quatre positions).

Examinons le jeu des décasyllabes dans « Fascinació » (Brossa, 2013 : 53) :

Oh joc d'eclipsis en castell minvant  
Barana de muntanyes! Una porta  
De trèvol es cobreix de bosc colgant  
El llamp del temporal que se m'emporta

- v1 : *a minore*, avec un premier segment métrique féminin (eclipsis)
- v2 : *a maiore*, avec un premier segment métrique féminin (muntanyes)
- v3 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (cobreix)
- v4 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (temporal).

Dans le premier quatrain l'*a maiore* prédomine, avec une alternance féminin/masculin des mots à l'ictus.

Oh afany de goigs per dins un tou davant  
Cobreix-me el cap i abraça amb volta forta  
La farigola dels timons en tant  
Que usi el capvespre aquesta porpra morta

Dans le deuxième quatrain, le rythme change, car tous les décasyllabes sont *a minore*, avec un premier segment féminin, sauf au vers 5 comme suit :

- v5 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (goigs)
- v6 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (cap)
- v7 : *a minore*, avec un premier segment métrique féminin (farigola)
- v8 : *a minore*, avec un premier segment métrique féminin (capvespre)

Sóc dragoner gegant la meva mà  
Somia un altre braç i meravelles  
Que altres mans s'entretinguin a agrupar

- v9 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (gegant)
- v10 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (braç)
- v11 : *a maiore*, avec un premier segment métrique féminin (entretinguin)



Le premier tercet est uniformément composé *d'a maiore*, alors que le deuxième tercet est inversement composé *d'a minore*.

Tous d'or esborren les taronges velles  
Lluito en la lluita i part damunt del pla  
La nit fa un mur amb milions d'estrelles

v12 : *a minore*, avec un premier segment métrique féminin (esborren)

v13 : *a minore*, avec un premier segment métrique féminin (lluita)

v14 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (mur)

Dans ce sonnet les décasyllabes *a minore* prédominent (8), avec un premier segment métrique masculin, qui coïncide avec un mot oxyton, ou féminin. Seuls les vers 5, 6, 14 sont des décasyllabes classiques « de type ausiasmarquien », *a minore* avec un premier segment masculin. Ils se situent aux vers-frontières : ainsi le début du deuxième quatrain et le suivant : *Oh afany de goigs/ per dins un tou davant* (v5), *Cobreix-me el cap/ i abraça amb volta forta* (v6) ; et au dernier vers, où le discours s'achève, mettant en évidence la fascination du je poétique pour les astres, *La nit fa un mur amb milions d'estrelles*.

Deuxième exemple, « La incendiària » :

La llàgrima tenia assenyalat  
El seu paper Oh falç sagnosa immensa  
Llençada un dia enmig d'un camp de blat!  
La lluna és a la mà de qui la llença

Veig que la incendiària al combat  
No pot perquè no creu poder i malpensa  
I el pas del braç al coll ha rebutjat  
neuròtica amb neurosi de defensa

Brilla la pedra al tombant del camí  
I estic estès damunt un llit de flames  
Matisen el seu or bosc i jardí

Escric dos noms en un tauler de dames  
I jugo lent a l'autre cap de mi  
Amb el fullam que penja de les rames.

v1 : *a maiore*, avec un premier segment métrique féminin (tenia)

v2 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (paper)

v3 : *a minore*, avec un premier segment métrique féminin (dia)

v4 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (mà)

Dans le premier quatrain l'*a maiore* se situe aux frontières du quatrain (vers 1 et 4) l'*a minore* à l'intérieur ; quant au deuxième quatrain, il est uniformément composé d'*a maiore*. On peut toutefois s'interroger sur la nature du vers 6, que l'on peut lire aussi comme un *a minore* avec un ictus sur *perquè*, et non sur *creu*.

- v5 : *a maiore*, avec un premier segment métrique féminin (incendiària)  
 v6 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (creu)  
 v7 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (coll)  
 v8 : *a maiore*, avec un premier segment métrique féminin (neurosi)

Quant aux tercets, sauf le vers 11, ils sont tous des *a minore*.

- v9 : *a minore*, avec un premier segment métrique féminin (pedra)  
 v10 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (estès)  
 v11 : *a maiore*, avec un premier segment métrique masculin (or)  
 v12 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (noms)  
 v13 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (lent)  
 v14 : *a minore*, avec un premier segment métrique masculin (fullam)

On remarque une répartition équilibrée, à parts égales, entre les décasyllabes *a maiore* et *a minore*. Quelques vers sont ambigus, et peuvent se lire comme relevant de l'une ou l'autre variété. Dans le premier quatrain, les vers-frontières – le premier et le quatrième – sont des *a maiore* entourant des *a minore*. Certains mots à l'ictus riment entre eux par des rimes consonantes *tenia-dia*, ou assonantes *falç- mà*. Les mots-rimes ne sont pas choisis au hasard et ils forment un réseau thématique signifiant : *assenyalat*, *falç*, *blat*, *mà*.

Voyons à présent le dernier point formel remarquable, et non des moindres, la ponctuation.

## 5. Ponctuation

Six sonnets sur neuf sont non ponctués, et le seul vestige de la ponctuation est le point final (« Fascinació », « Evocable », « Problemes del pou », « Nocturn », « La incendiària », « Castell creixent »). Trois sont faiblement ponctués : « Capvespre » (tous les vers de chaque quatrain s'achèvent par un point d'interrogation et le sonnet se conclut par un point) ; « Babilònia » présente des interrogations à l'intérieur du vers, dans les quatrains, en une ponctuation « mimétique » du désordre de Babylone ; « Hora 0 » comprend tous les signes de ponctuation, il est donc remarquable dans une série où la ponctuation est inexistante ou très discrète. Ce sonnet est d'autant plus formellement remarquable qu'il est situé au milieu des odes, disjoint de l'ensemble des sonnets. Quelle est donc l'heure 0 ? Assurément celle « rude et basse » de la dictature, du « précipice » dans lequel est plongé le pays, du règne du postiche (« Tot és postís »), mais aussi l'heure où une lueur d'espoir est possible grâce à un peu de lumière parmi les décombres :

El seu bosc sense rels. Tot és postís,  
 Però tinc fam de viure endins i enfora  
 I un llum entre la runa em fa feliç.

Les mots rimes *país-postís-feliç* sont particulièrement signifiants car on y lit l'équivalence « el país és postís », et quant à *feliç*, le poids sémantique de l'épithète sur laquelle s'achève le sonnet est lourd de sens : il dit toute la volonté de la voix poétique et son attachement charnel à son pays. Comme le dit Glòria Bordons (Bordons, 2010 : 1) « Joan Brossa és un escriptor “català” fins al moll de l'os. És difícil trobar un autor

més “radical” pel que fa a les formes, més “heterodox” pel que fa a les idees i, en canvi, més lligat a la catalanitat i a la tradició ».

### 3. L’ODE DANS *EL PEDESTAL SÓN LES SABATES*

Voyons à présent la longueur, les mètres et la ponctuation des vingt-sept odes.

#### 1. *La longueur des odes*

La longueur de l’ode est un variant, dans *El pedestal són les sabates* elle est comprise entre cinq et treize strophes. La longueur la plus fréquente du recueil est la mesure de huit strophes.

- cinq strophes : « Mar matinal », « La mort del guant », « A muntanya », « Unitat lluminosa » (4 cas). Ce sont des odes courtes, dont la concision est proche de celle du sonnet. « A muntanya », à la clôture du recueil, fait écho au sonnet liminaire « Fascinació ».

- six strophes : « El calvell a la mà », « Mà a mà » (2 cas)

- sept strophes : « Feix de llum », « Pierrot », « El gep incendiari » (3 cas)

- huit strophes : « El carter del foc », « Catalunya », « El teatre », « El faune », « Nocturn del gos lladrant a la lluna », « Cel fidel » (6 cas)

- neuf strophes : « Matinal », « El primer llamp », « La nit » (3 cas)

- dix strophes : « Foc al fons », « Escola dels fanals », « La tanca del bosc », « Salm en lloança de l’home » (4 cas)

- onze strophes : « Ferma penyora », « Dibuijat país » (2 cas)

- douze strophes : « Set d’acció » (1 cas)

- treize strophes : « El Comte Arnau » (1 cas). Cette ode sur une figure légendaire catalane, « El Comte Arnau », est contemporaine d’une poésie scénique de Brossa sur le même matériau légendaire.

#### 2. *Les metres*

Brossa a composé des odes saphiques dans *Odes rurals* et *Cant de topada i victòria* (1951). Il s’agit d’une adaptation des *Odes* d’Horace (donc de la métrique latine), initiée par Miquel Costa i Llobera, le poète de *l’escola majorquina*, dans *Horacianes*. *Stricto sensu* l’ode saphique se compose de strophes saphiques, alliant trois décasyllabes saphiques à un tétrasyllabe adonique, tous féminins et blancs :

TAATAAATATA 1-4-8-10 féminins (terminaison paroxytone),

TAATA 1-4 féminin.

La première strophe de « Nocturn del gos lladrant a la lluna » (p. 93) est composée d’après ce modèle rythmique quoique le tétrasyllabe ne comprenne qu’un seul ictus, à la quatrième position.

Tot és de llum El vidre es manté immòbil  
 Palles d’argent escampen els reflexos  
 Venç la muralla la salvatgeria  
 De Colombina

- Le quatrième vers de la strophe saphique est un vers adonique, un tétrasyllabe féminin marqué sur les positions 1- 4 : « Clava les urpes » (« Unitat lluminosa » Brossa, 2013 : 102), « Reben la pluja » (« La mort del guant » Brossa, 2013 : 103), « Arca africana » (« El clavell a la mà » Brossa, 2013 : 100).

Mais l'ode de Brossa comprend des variations sur le quatrième vers dans les cas suivants :

- la strophe est achevée par un tétrasyllabe masculin : c'est le cas de « A la poesia » (Brossa, 2013 : 82), « El faune » (Brossa, 2013 : 91). Dans « A la poesia », les tétrasyllabes des trois premières strophes forment une phrase : « Dels brots del cant del meu país forja el record ». Les mots à l'ictus du tétrasyllabe sont tous dotés d'un poids sémantique fort : *cant, país, record, bords, fons, flor, tro, llibertat*, qui forment une sorte de squelette conceptuel du poème, et de la poésie brossienne. Celle-ci n'est-elle pas toujours un hymne à la liberté ? De même peut-on lire ces phrases dans « El faune », composée à partir des quatrièmes vers : « Em submergeix al cel del bosc la voluntat », ou peut-être « Miro a l'entorn és veritat com en el cel perdut pel bosc ». Il n'y a pas de variation par rapport à l'ode saphique dans « Matinal » (Brossa, 2013 : 61) puisque le tétrasyllabe est féminin, mais on observe aussi que les tétrasyllabes des cinq premières strophes forment une phrase : « Es un nou dia la meva força i els blats onegen No ho puc escriure! ».

- La strophe est achevée par un hexasyllabe féminin : « La nit » (p. 85), « Foc al fons » (p. 80) dont nous citons la première strophe.

La nit navega en un gran riu de roca  
Allarga el seu fibló damunt la fronda  
Un rèptil es retorça i gira i mira  
Llargos camps i valls florides

« La nit » se distingue des autres odes par le fait qu'elle est en alexandrins. Quant aux décasyllabes, Brossa emploie toutes les variétés, y compris la moins fréquente 5 + 5 : « Ara ja no **vull** altre pedestal/ que les sabates » (« El gep incendiari », Brossa, 2013 : 89). Toutefois, le jeu des ictus et des assonances permet une lecture classique, celle d'un *a maiore* avec l'ictus sur la sixième position : « **Ara** ja no vull **altre** pedestal/ que les sabates » où le décasyllabe est marqué sur les positions 1-6-10, et, on l'aura remarqué, par des assonances en **a**, la voyelle la plus ouverte du système vocalique catalan : *ara, altre, pedestal, sabates*. L'emphasis produite par cette voyelle et la première position métrique marquée soulignent, de façon métatextuelle, la matière poétique du recueil. On remarquera aussi que le titre du recueil *El pedestal són les sabates* est un octosyllabe. Ce titre mesuré offre une clé esthétique unissant vers mesurés et substance humaine (l'homme) et humble, les chaussures.

### 3. La ponctuation

Tout comme pour les sonnets, cet aspect formel est remarquable. Voici les différents cas de figure.

- Aucune ponctuation (excepté le point final ou la ponctuation finale). Douze items : « El primer llamp » (Brossa, 2013 : 63), « Feix de llum » (Brossa, 2013 : 65), « Set d'acció » (Brossa, 2013 : 69) ; « Catalunya » (Brossa, 2013 : 71), « El teatre » (Brossa, 2013 : 76), « Escola dels fanals » (Brossa, 2013 : 89), « El gep incendiari » (Brossa, 2013 : 89), « El faune » (Brossa, 2013 : 91), « El clavell a la mà » (Brossa,

2013 : 100), « La mort del guant » (Brossa, 2013 : 103), « Dibuijat país » (Brossa, 2013 : 104), « La tanca del bosc » (Brossa, 2013 : 106).

- Ponctuation minimaliste, avec quelques exclamations et /ou interrogations éparses. Onze items : « Matinal » (Brossa, 2013 : 61), « El carter del foc » (Brossa, 2013 : 67) ; Pierrot (Brossa, 2013 : 78), « Foc al fons » (Brossa, 2013 : 80), « La nit » (Brossa, 2013 : 85), « Nocturn del gos lladrant a la lluna » (Brossa, 2013 : 93), « Mar matinal » (Brossa, 2013 : 99), « Mà a mà » (Brossa, 2013 : 101) ; « Unitat lluminosa » (Brossa, 2013 : 102), « Salm en lloança de l'home » (Brossa, 2013 : 108), « A muntanya » (Brossa, 2013 : 110).

- Ponctuéés, quatre items : « El Comte Arnau » (Brossa, 2013 : 73) ; « A la Poesia » (Brossa, 2013 : 82), « Ferma penyora » (Brossa, 2013 : 95), « Cel fidel » (Brossa, 2013 : 97).

Ce parcours descriptif n'a d'autre ambition que de signaler la richesse formelle des sonnets et des odes d'*El pedestal són les sabates*, la parfaite maîtrise de la *technè* poétique au service d'un discours sur l'homme (« Salm en lloança de l'home »), sur la Poésie (« A la Poesia »), sur un pays (« A Catalunya »). Donnons le dernier mot au poète lors d'un entretien avec Jordi Coca (Coca, 1971 : 62) :

C. –¿Què és, doncs, Joan Brossa, un dramaturg que poetitza el teatre o un poeta que dramatitza els poemes?

B. –Brossa és sempre un poeta.

C. –Un poeta?

B. –Sempre.

C. –Aleshores, el teatre...

B. –És el teatre d'un poeta. Mai no abandono la sensibilitat i la imaginació, ni tampoc, quan convé, la realitat del testimoni.

C. –I les proses...

B. –Són les proses d'un poeta més creador que destructor.

Et encore<sup>7</sup>:

Cada hora modifica't, Poesia;  
Fes campejar severa fantasia  
Amb l'escalfor de l'esperit del poble  
Del meu país.

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Bargalló, Josep (2007). *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Barcelone : Empúries.

Bargalló, Josep. Joan Brossa i el sonet (1). El gènere en el seu corpus literari.

< <https://josepbargallo.wordpress.com/2014/01/10/joan-brossa-i-el-sonet-1-el-genere-en-el-seu-corpus-literari/> > [Consulté le 10/01/2016].

<sup>7</sup> « A la poesia », p. 82. On retrouve l'attachement au peuple catalan (« l'escalfor de l'esperit del poble ») dans un poème-lettre intitulé « Antoni Tàpies », de 1951 : « perquè, com ja saps, el temps ens dona la raó/a nosaltres, que tenim el millor vi bullint/ prop del caliu. » (voir Güell, 2014).

- Bordons, Glòria (2010). « Marques de cultura catalana a l'obra literària de Joan Brossa ». Dans Denise Boyer (dir.), « Representacions de la identitat catalana en el món de les avantguardes ». *Catalonia*, 3, 1. Université Paris-Sorbonne. < <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-3.html> > [Consulté le 10/01/2016].
- Bordons, Glòria (2015). « Joan Brossa, l'experimentació constant de l'escriptura ». Dans Mònica Güell (dir.), « Les conférences du SEC ». *Catalonia*, 17, Université Paris-Sorbonne. < <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/catalonia-17/> > [Consulté le 10/01/2016].
- Brossa, Joan (1970). *Poesia rasa*. Barcelone : Ariel.
- Brossa, Joan (1975). *Poesia escènica*, vol. II. Barcelone : Edicions 62.
- Brossa, Joan (2013). *Em va fer Joan Brossa / El pedestal són les sabates*. Barcelone : Edicions 62. (Poetes del segle XX).
- Coca, Jordi (1971). *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelone : Pòrtic.
- Güell, Mònica et Beaumatin, Éric (1998). « Introduction à l'étude formelle de la poésie de Garcilaso de la Vega ». *Les Langues néo-latines*, 307, 89-120.
- Güell, Mònica (2001). « Les sonnets dans *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur des humains* : état des lieux ». Dans Mezura 49, *Forme & Mesure*. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud/Mélanges. Paris : Inalco, pp. 195-207.
- Güell, Mónica (2009). *La rima en Garcilaso y Góngora*. Cordoue : Diputación de Córdoba. (Colección de Estudios Gongorinos, 10).
- Güell, Mónica (2011). « Churchill 40 : voyages à travers le sonnet roubaldien ». Dans Agnès Disson et Véronique Montémont (dir.), *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*. Nancy : Absalon, pp. 265-278.
- Güell, Mónica (2014). « Le peintre et les deux poètes (Brossa, Gimferrer) : matière picturale et matière poétique ». Dans Jacques Terrasa (éd.), *Tàpies & Paris*. Paris : Éditions hispaniques, pp. 93-110.
- Jost, François (1989). *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire : modes et modulations*. Berne : Peter Lang.
- Jost, François (1988). « Le sonnet : sens d'une structure ». Dans Yvonne Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Aux Amateurs de Livres.
- Oliva, Salvador (2008). *Nova introducció a la mètrica*. Barcelone : Quaderns Crema.
- Roubaud, Jacques (1990). *La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde rhétorique, Cahiers de Poétique comparée*, 17-18-19, 2 vol.

## MÉMOIRE ET RÉÉCRITURE DE LA VOIX DANS L'ŒUVRE DE JESÚS MONCADA

Par delà les variations formelles et la diversité des stratégies textuelles, l'univers fictionnel de Jesús Moncada (Mequinensa, 1941 – Barcelone, 2005)<sup>1</sup> se caractérise par la cohérence d'un projet esthétique et narratif et se construit comme un « miroir mémoriel » (Pelen, 1988 : 96) : sa spécificité correspond à la tentative de récupération littéraire d'une identité personnelle et collective à la fois. C'est en ce sens que l'œuvre moncadienne peut se lire comme une écriture de la mémoire, puisque tout en mettant en récit la mémoire collective, l'écrivain édifie une nouvelle identité mémorielle pour la communauté de Mequinensa<sup>2</sup>, et ce, à travers la fiction qui en fixe les limites.

L'analyse des liens entre mémoire et mise en récit peut être abordée selon diverses perspectives, et peut conduire notamment à une réflexion sur l'organisation temporelle de la fiction, étant donné que chez Moncada la structure narrative est, pour l'essentiel, déterminée par les processus de l'activité mémorielle que l'écriture mime. Toutefois, plutôt que d'étudier le fonctionnement anachronique des récits, il m'a semblé plus intéressant de montrer dans cet article l'originalité de cette œuvre en envisageant les relations entre mémoire et mise en récit du point de vue du discours de la mémoire collective, dont la voix fait l'objet d'une fictionalisation.

En effet, les livres de Moncada possèdent une filiation orale et mettent en intrigue l'oralité dans laquelle ils puisent.

### 1. FICTION ET MÉMOIRE COLLECTIVE

Comme l'ont signalé certains critiques, l'œuvre fictionnelle de Moncada peut être considérée comme une reconstruction de la mémoire collective de l'ancienne Mequinensa, dans laquelle l'auteur puise son inspiration :

Las muchas horas que Moncada pasó en la tienda de sus padres, en los numerosos cafés que salpicaban la geografía urbana de Mequinenza o, simplemente, en sus calles y plazas durante su infancia y adolescencia escuchando en boca de campesinos, mineros y, sobre todo, navegantes mequinenzanos del Ebro las historias y aventuras –reales o imaginadas– protagonizadas a menudo por esos mismos navegantes o mineros, serán la semilla que junto a su innegable habilidad narrativa, su gran capacidad lectora y una imaginación innata –pero controlada– le permitirá la creación

---

<sup>1</sup> Jesús Moncada est l'auteur de six livres de fiction : trois recueils de contes – *Històries de la mà esquerra* (1981), *El Cafè de la Granota* (1985) et *Calaveres atònites* (1999) –, et trois romans – *Camí de sirga* (1988), *La galeria de les estàtues* (1992) et *Estremida memòria* (1997) –. Afin de ne pas alourdir le texte de cet article, ces œuvres y seront respectivement désignées par les abréviations suivantes : *HME*, *CDG*, *CA*, *CDS*, *GDE*, et *EM*.

<sup>2</sup> L'ancienne Mequinensa, située dans « la Franja de Ponent », à la limite entre la Catalogne et l'Aragon, et à la confluence de l'Èbre et du Sègre, était une ville dynamique de plus de cinq mille habitants, où la vie économique s'organisait presque totalement autour des nombreuses mines de lignite à ciel ouvert et du transport fluvial. Elle fut démolie à partir de 1970 avant la mise en service du barrage de Riba-Roja (en 1971) édifié sur l'Èbre, et engloutie sous les eaux du fleuve. La nouvelle cité construite non loin de l'ancienne garda le même nom.

de un pequeño universo –un microcosmo– literario, rico y matizado, en donde la memoria colectiva de Mequinensa tendrá el protagonismo principal (...).

H. Moret (2003 : 127-128)

L'auteur a lui-même insisté sur l'importance du rôle joué par les cafés dans la transmission des histoires de la ville liées notamment à la navigation, récits oraux qui subissaient des transformations :

El riu era una gran font de personatges i d'històries. Estic parlant d'un riu navegable amb una llarga història de navegants. També s'explica la història d'un naufragi que va quedar a la memòria de la gent de Mequinensa. Van desaparèixer el llaüt i la tripulació sencera. Allà hi passava de tot i al cafè aquestes situacions les recordaven, les transformaven...

X. Moret (2002 : 9)

Dans son anthologie d'auteurs aragonais catalanophones, Mario Sasot évoque l'univers de Mequinensa dans lequel l'écrivain a grandi : c'était un monde rythmé par la navigation fluviale, laquelle se trouvait être à l'origine de nombreuses histoires orales que racontaient les navigateurs dans les cafés de la ville fréquentés par Jesús Moncada dès son enfance :

(...) era una aventura i un espectacle que propiciava un munt d'històries, reals o inventades, que eren recreades pels navegants als nombrosos cafès de tota mena que hi havia a Mequinensa. Jesús Moncada, (...) des de petit passava moltes hores en aquests cafès guaitant com els vells llaüters jugaven a les cartes mentre contaven fantàstiques històries del riu que el petit Jesús retenia amb la seua prodigiosa «memòria de elefant blanc» com ell mateix, irònicament, diu.

Aquests records d'infantesa, junt amb la necessitat de recrear i rescatar un món, real però amb connotacions èpiques, quasi màgiques, que va desaparèixer de cop i volta amb la construcció de la presa hidràulica més gran d'Aragó, van ser els principals mòbils que van impulsar a Jesús Moncada a escriure, i ha estat la matèria primera que l'autor ha fet servir per construir la seua obra narrativa.

Sasot (1993 : 105-106)

La masse de souvenirs accumulés pendant sa jeunesse constitue, selon M. Sasot, une des principales raisons qui ont poussé Moncada à écrire ; c'est à partir de cette matière première que le romancier a édifié son œuvre narrative. Il a souvent revendiqué cela, notamment à propos de son second livre, *El Café de la Granota* :

Y es un volumen más unitario que el anterior: recoge la historia de los cafés y las tertulias de la vieja Mequinensa. Mi infancia en el pueblo transcurría viendo jugar a las cartas en los cafés o escuchando los relatos de los viejos navegantes. El café era como el ágora y en Mequinensa había muchas tabernas. Entonces no existía la televisión y yo tenía la sensación de que Mequinensa vivía en la calle. Las tertulias eran las manifestaciones cotidianas de vitalidad antes de que la villa fuese sepultada por el pantano. Ese libro ya significa claramente la recuperación de la memoria histórica a través de la ficción y la crítica dijo que se habría podido convertir perfectamente en una novela.

Castro (1989 : 13)



L'auteur a donc défini clairement son intentionnalité narrative comme la récupération de la mémoire historique à travers la fiction. Le premier roman *Camí de sirga* obéira aussi à cette recherche, ainsi qu'il l'a lui-même précisé :

Aquesta pols va formar part de l'atmosfera del poble, perquè les obres d'enderrocament van trigar molt. L'any 1957 va decidir-se'n la construcció. Les obres pròpiament dites van encetar-se l'any 1967 i van durar fins al 1970. Primer, van ser 10 anys d'incertesa, després, va arribar la destrucció física del poble. Avui queia una casa, demà una altra..., i sempre aquella polseguera. Quan es destrueix una vila, es destrueix una memòria. No he fet una investigació acadèmica, la novel·la surt com a resultat de la decantació d'un procés, d'entrevistar molta gent. No era suficient explicar el problema d'un poble submergit per un pantà, m'hagués sortit una obra morta i freda. No era qüestió de fer un tractat sociològic, calia explicar la repercussió que tot això va tenir en la gent, i això sí que era una novel·la...

Delclos (1988 : 2)

D'ailleurs, l'idée du livre avait germé en lui depuis longtemps déjà, lorsqu'il commença à y travailler dès 1985. En effet, il avait récupéré du matériel, accumulé des souvenirs, transcrit des données diverses qu'il avait glanées ça et là au contact de la population de Mequinensa : « La idea básica del libro era muy antigua en mi cabeza: llevaba mucho tiempo recopilando material, acumulando recuerdos, hablando con la gente de Mequinensa, transcribiendo y rememorando datos » (Castro, 1989 : 13).

Dans un premier temps, il eut des conversations avec des bateliers et des charpentiers de marine, sans penser à l'écriture d'un roman, mais simplement parce que le monde du fleuve le fascinait. Toutefois, il a reconnu que, lorsqu'il se mit à écrire son livre, cela fut fondamental pour créer des personnages liés au fleuve, tels que Nelson ou Arquimedes Quintana :

(...) el món del riu em fascinava. A més era evident que allò s'acabava. Potser el meu subconscient ja treballava pel seu compte. De fet, les llargues converses amb el vell Raïet, un dels constructors de llaüts més fins de l'Ebre, i amb els dos patrons més grans que vaig conèixer –Canero i Sanjuan (el segon més conegut com «l'Almirant»), diferents com la nit i el dia i, com s'escau, rivals eterns– i amb d'altres navegants, van ser fonamentals a l'hora de crear l'Arquimedes Quintana o «Nelson» de *Camí de sirga* i els llaüters dels contes.

Biosca et Cornadó (1992b : 49)

Lors de la remise de son dernier prix littéraire, il a expliqué aux journalistes présents qu'il avait eu la chance d'être un écrivain né dans un lieu riche en histoires ; où il trouvait le matériau qu'il transformait en contes et romans. Il a alors déclaré : « Mequinensa es tan autora como yo de mis obras »<sup>3</sup>. Lorsque l'écrivain qualifie sa ville natale de co-auteur de ses œuvres, c'est évidemment à la voix de la mémoire collective qu'il se réfère.

Il me paraît ici nécessaire de rappeler l'origine et le sens de l'expression « mémoire collective » que l'on doit à Maurice Halbwachs dont la pensée, exprimée dans son ouvrage de 1950 intitulé *La Mémoire collective*, a eu un très grand retentissement : il attribue la mémoire directement à une entité collective qu'il appelle groupe ou société. Il avait au préalable forgé dès 1925 le concept de « cadres sociaux de la mémoire »

<sup>3</sup> Cf. « Fallece el escritor Jesús Moncada ». *Diario del Alto Aragón* [en ligne], 2005, n° du 14 juin [réf. du 16/06/2005]. < <http://diariodelaltoaragon.com/phpprint.php> >.

(Halbwachs, 1925) où il montre que le social est inscrit dans la mémoire individuelle et que, parallèlement, la mémoire s'inscrit au cœur de la société. La notion de mémoire collective permet ainsi à la sociologie d'analyser la manière dont un groupe social interprète et reconstruit le passé en fonction de ses intérêts et besoins présents. Voici la définition énoncée par Jean-Claude Bouvier : « la mémoire collective d'un peuple ou d'un groupe restreint, socioprofessionnel par exemple, n'est pas à proprement parler la somme mais la résultante de mémoires exprimées individuellement sur des contenus qui concernent le destin du groupe ou du peuple tout entier » (Bouvier, 1988 : 11).

Un des principaux supports de la mémoire populaire est la tradition orale. D'après Jean-Claude Bouvier, « ce qui unit le plus sûrement les productions de la mémoire orale », c'est « la façon dont elle saisit et organise le passé » (Bouvier, 1988 : 16). L'observation du fonctionnement de celle-ci, tel que le décrit ce chercheur, m'a amenée à appréhender le texte moncadien dans sa dimension de discours oral, car il emprunte certaines de ses caractéristiques formelles à cette forme de mémoire.

Ainsi, les textes fictionnels d'expression écrite (romans et contes) prennent, dans une certaine mesure, la forme du discours de la mémoire orale. En effet, ils ne respectent pas l'ordre temporel, de la même façon que la mémoire populaire bouscule la chronologie. L'œuvre de Moncada est largement structurée par une écriture rétrospective, fondée sur de fréquentes analepses qui correspondent au discours sur le passé formulé par les personnages, grâce à la remémoration ; ce mouvement non linéaire, circulaire, est propre au jeu de la mémoire.

Une autre caractéristique essentielle commune à la fiction moncadienne et à la mémoire orale est l'hétérogénéité de leur discours respectif, en particulier en raison du fait que s'y mêlent des éléments rationnels et irrationnels, réels et imaginaires, mais aussi des variétés et registres linguistiques différents.

Par ailleurs, la mémoire orale structure le déroulement du passé sur le mode mythique, et non historique, en prenant pourtant en compte l'histoire de la communauté ; elle est ainsi susceptible de produire un véritable discours d'identité, ainsi que l'a expliqué J.-C. Bouvier :

En remplaçant le temps chronologique par la durée communautaire, la mémoire orale ne renonce pas, bien au contraire, à organiser, à structurer le déroulement du passé qu'elle évoque. Mais elle le fait généralement sur le mode mythique et non historique : elle est particulièrement sensible aux articulations de l'histoire qui expriment des mutations décisives, ou paraissant comme telles, dans la vie communautaire. Elle se nourrit ainsi sans cesse de l'affirmation des achèvements et donc du même coup de la célébration des origines (...). Et c'est de cette façon-là que la mémoire orale prend le mieux en compte l'histoire de la communauté et donc est susceptible de produire un véritable discours d'identité.

Bouvier (1988 : 16)

L'œuvre littéraire de Moncada tient aussi un discours d'identité qui se fonde sur la mémoire collective et une interprétation mythique du passé, comme il l'a laissé entendre lui-même : « *Aspiro a la novela total y lo que intentaba era recuperar ese mundo perdido y recuperarlo en un modelo literario, en un universo literario coherente. (...) estoy intentando explicar todo un mundo conformado en torno al río, con fábulas y leyendas* » (Castro, 1989 : 13).

Toute l'œuvre moncadienne peut se lire comme une mise en texte du discours d'une mémoire orale, dont elle conserve les caractéristiques essentielles (variations,

*flash-back*, etc.). L'écrivain est même allé jusqu'à déclarer que son roman *CDS* pouvait se lire comme une histoire orale :

El libro está enraizado en la historia pero no es un libro histórico. El relato está reflejando como lo vivieron las personas, no como fue la historia oficial, y qué significación tuvo en el momento que se produjo la inundación de la ciudad vieja, qué impresiones quedaron, qué imágenes retuvo la memoria colectiva. De ahí que *Camino de sirga* pueda leerse como una historia oral, pero en modo alguno he intentado reproducir personajes concretos y reconocibles. Mis personajes son representativos de aquella tragedia, no simbólicos o arquetípicos. He deseado que fuesen personajes «vivos».

Castro (1989 : 13)

Il est vrai que l'on peut comparer l'œuvre de Moncada avec une production de la littérature orale, étant donné qu'il s'agit à la fois d'une création et d'une reproduction d'un discours collectif préexistant. En effet, comme l'a écrit J.-N. Pelen : « la littérature orale est par définition processus de restitution, plus ou moins difficile, plus ou moins fidèle au modèle référentiel préexistant, à partir duquel il faut *reproduire*, mais aussi *produire*. Chaque version est à la fois reproduction et création » (Pelen, 1988 : 96).

Non seulement Moncada a puisé dans la tradition orale pour écrire, mais, en outre, il a narrativisé la voix populaire. Tout en construisant un discours écrit, littéraire, il a reproduit dans ses textes certaines caractéristiques de la mémoire orale. C'est pourquoi je m'interrogerai dans cet article sur la façon dont cette voix devient la matière fondamentale de la fiction, c'est-à-dire sur les procédés de narrativisation de cette oralité.

## 2. NARRATIVISATION DE LA VOIX POPULAIRE

L'écrivain de la Franja, amoureux de la langue catalane, comme en témoignent la grande richesse lexicale et la précision de son expression, réussit à lui redonner vie en explorant le recours à l'oralité qui, à l'origine, est extérieure au langage littéraire. L'enjeu de son écriture est de se réapproprier « la parole vive » (Zumthor, 1981 : 29) dont parle Paul Zumthor en reproduisant le modèle oral propre au langage populaire – registre familier, stéréotypes de la langue orale, lexique de la navigation fluviale propre à Mequinensa, etc. –, mais aussi en introduisant des genres discursifs qui composent la littérature orale.

### *Écriture et oralité*

La mise en récit du discours oral propre à la mémoire populaire pose évidemment la question des liens entre écriture et oralité, c'est-à-dire des modalités d'insertion de la voix dans les textes littéraires écrits.

La fiction moncadienne est émaillée de nombreux indices d'oralité qui trouvent leur place dans l'écriture d'une façon naturelle lorsque cette dernière transpose une communication de type oral dans le dialogue ou le monologue. Mais c'est aussi parfois la narration qui se trouve contaminée par des traits caractéristiques du discours oral.

## DIALOGUES ET MONOLOGUES

Comme dans toute œuvre réaliste, le dialogue occupe une place importante et permet d'y introduire l'illusion de l'oralité ; les prises de parole sont nombreuses tant dans les contes que dans les romans, et prennent soit la forme du dialogue à proprement parler, soit celle du monologue. Ainsi, émerge la voix de personnages qui se dégagent de la médiation de l'instance narrative pour se présenter eux-mêmes directement, tantôt dans des fragments dialogués s'insérant dans le récit, tantôt dans des monologues. Ce glissement de l'écrit vers l'oral est un moyen de valoriser la parole vive.

Dans cette stratégie narrative, le livre *Calaveres atònites* représente un cas quelque peu à part, car, contrairement aux recueils de contes qui l'ont précédé, il se construit sans aucun vrai dialogue : chacun des contes est un soliloque et se fixe sur un protagoniste particulier à qui la parole est donnée. Il n'y a donc pas de narrateur omniscient, ni de chroniqueur prenant en charge le récit de l'histoire comme dans les premiers livres, mais un narrateur-personnage. À l'exception de quatre d'entre elles qui adoptent la forme épistolaire, les nouvelles du recueil sont des textes oraux : les protagonistes sont essentiellement des habitants de Mequinensa qui exposent leurs problèmes de vive voix, soit au juge de paix Crònides, soit à sa tante Penèlope, soit à Mallol Fontcalda, jeune avocat barcelonais exerçant la fonction de secrétaire du juge. Les récits sont plus exactement de faux monologues, puisqu'ils sont destinés à être entendus – ou lus dans le cas des lettres – par l'un de ces personnages. Monologues ou lettres, tous ces contes sont de toute façon une transcription du langage oral, comme le sont les dialogues que l'on rencontre dans le reste de l'œuvre.

Parmi les trois types de récits de paroles que distingue G. Genette, le « discours immédiat » auquel appartiennent le dialogue et le monologue, est la forme la plus mimétique « où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage » (Genette, 1972 : 192) ; l'instance narrative s'efface pour laisser place au discours des personnages. Les dialogues, qui contribuent à créer l'illusion référentielle en mimant le langage oral, marquent, par l'usage d'idiolectes ou sociolectes, une différence nette entre le discours de narrateur et celui de personnages, renforçant ainsi l'effet mimétique.

Le discours direct peut être signifié chez Moncada de diverses façons. Celle qui établit le plus de distance entre le discours citant et le discours cité est l'usage traditionnel du retour à la ligne avec emploi du tiret et de verbes *dicendi* en proportion plus ou moins importante. C'est cette forme qui caractérise principalement l'insertion des dialogues dans les deux premiers recueils de contes, ainsi que dans le roman *CDS*. Nous en citons deux exemples parmi tant d'autres :

—Rafell! —havia cridat l'oncle Tapioles. La gent va retrocedir encara més a banda i banda del camí mentre mirava la caixa amb terror. Fins que el vell no el va cridar per segona vegada, el fill, tot tremolós, no va acostar-s'hi.

—Ets viu, pare?

—Viu? —havia replicat el vell amb veu empenyada—. Sóc ben mort, fill malaguanyat, que si no ho fos i encara tingués força, sortiria d'aquí dins i us ablaniria el costellam! ¿Es pot saber per què em traieu del poble igual que un empestat? És que teniu por? O potser us fa vergonya? (*HME*, p. 60)

Van treure la santada de l'aigua, l'aplegaren en el punt més alt de la mitjana entre uns gatells.

–Pareixen morts, oi, Nelson? –remugà el Joanet, un pèl esbalaït davant l'estesa d'imatges.

–Si més no, diries que han volgut matar-los. Anem al llaüt, de pressa.

Una carpa tallà la pell de l'aigua (...) (CDS, p.168)

Dans le premier passage cité, les répliques ne se distinguent pas toujours nettement de la narration, et ce, parce que le narrateur intervient pour donner des indications sur les effets produits par les paroles d'un locuteur sur ses interlocuteurs ; cependant, dans ces parties dialoguées, l'instance narratrice reste neutre et ne propose pas d'interprétation de contenu.

Dans la manière de signifier le discours direct, j'ai observé une évolution dans le second roman, *La galeria de les estàtues*, où les guillemets se substituent souvent aux tirets et où le verbe *dicendi* disparaît parfois, remplacé, ou non, par la ponctuation marquée par les deux points. Je ne citerai ici qu'une seule page pour illustrer ces différentes alternatives :

Ella es va refer ràpidament.

«Bernat... No t'havia reconegut. Han passat tants anys... ¿Què hi fas, a Torrelloba?»

«He vingut a portar a un internat un nebot meu, el Dalmau, el fill de l'Alexandre.»

Les fesomies de la dona es van il·luminar sentint els noms. Dalmau, Alexandre... ¿Què feien? El Dalmau ja devia ser un homenet. ¿I l'Alexandre? La lluentor apareguda de sobte als ulls de la Laura s'esvaní quan ell li digué que no en tenien notícies des del 1938.

«També ell...», xiuxiuejà.

Pagà a la venedora xafardera, ficà la verdura dins el cistell, van eixir del mercat. La va dur a un cafè. Asseguts en un racó, ella va amollar la seva història: el combat a l'estació on els havia enganxat l'alçament; la separació del marit, l'arribada a la vila. També la baralla amb l'Agnès: «No t'ho vull amagar; d'altra banda, suposo que ja ho sabies». A pesar dels anys encara li coïa; li pregà que digués a la germana que s'havia equivocat de mig a mig. (GDE, p. 269)

À côté de la juxtaposition des paroles des personnages au récit du narrateur, apparaît dans ce passage l'intrusion dans le dialogue du « discours transposé » (Genette, 1972 : 191), c'est-à-dire du style indirect avec intervention du narrateur marquée par le verbe déclaratif (« ell li digué que ... »).

Les passages de dialogues que l'on pourrait qualifier de « classiques » deviennent très rares dans le dernier roman *Estremida memòria*, où la tendance à cette juxtaposition des voix se généralise d'une façon extrême, aboutissant à l'absence de toute marque introduisant la parole – verbe *dicendi*, deux points ou les guillemets –. Cette subversion des codes traditionnels qui signalent habituellement le discours direct a pour effet la réduction de la distance entre la voix du narrateur et celle des personnages, autrement dit, entre discours citant et cité. Observons une page du livre où l'on parvient à une confusion des voix narratives : les mots de don Hermenegild, « el coronel », et Eliseu, « l'enginyer », qui dialoguent entre eux, viennent d'abord couper nettement une phrase

du narrateur, puis, peu à peu, la partie dialoguée s'insère dans les phrases du récit, mêlant ainsi discours écrit et parole vive :

Venia a veure l'enginyer. Quan el senyor Eliseu va baixar de l'habitació i després d'uns compliments de molta prosopopeia, «¿Potser acabo d'espatllar-li la migdiada, amic Eliseu?», «De cap manera, benvolgut Hermenegild», «M'hauria sabut molt greu», «No s'hi amoïni», enginyer i militar s'havien instal·lat sota la parra del pati. La senyora Carolina els hi va servir un refresc. Ella estenia roba, sense voler sentia la conversa. El coronel, «Si m'ho permet, em descordaré la guerrera», després de congratular-se que l'accident del dia abans a la mina no hagués tingut conseqüències fatals, parlava de la pau al país, que semblava definitiva un any i mig després de la fugida a França del pretendent carlí. Al castell, ja desmuntades les bateries artilleres, reduïen la guarnició. Calia estalviar, suprimir despeses supèrflues. Don Hermenegild, «Cregui'm, amic Eliseu», era el primer d'aprovar la decisió, lloable idea. Encara que potser la jerarquia, «Amb el degut respecte, no voldria passar per un crític», en feia un gra massa. «¿Ha vist en quin estat es troba la bandera, amic meu?» Davant el moviment de cap de l'enginyer que donava a entendre que sí, que l'havia vist, don Hermenegild va esplaiar-se. ¿Podien dir-ne bandera, d'aquell pendatxo? L'havien apedaçat un sac de vegades, però ja no hi havia manera d'arreglar el parrac descolorit. I quan deia parrac –precisava, per si de cas, el militar, de sobte emfàtic, bombant pitera i sobretot panxa– no es referia evidentment al que simbolitzava, «Amb la pàtria, Eliseu, mai no hi faig conya», sinó la tela; ja clarejava com un tel de ceba. (...) (EM, p. 117-118)

Dans cet extrait, comme dans tout le roman, peuvent se mêler dans une même phrase le style direct et le style indirect libre, une des formes du « discours transposé » d'après Genette, sans aucune marque introductive, ce qui génère une confusion des voix, et des discours, encore plus marquée que par le seul usage du style indirect libre. Selon Genette, « l'absence de verbe déclaratif (...) peut entraîner une double confusion », d'une part, « entre discours prononcé et discours intérieur » – c'est-à-dire les pensées du personnage –, et, d'autre part, « entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur » (Genette, 1972 : 192). Cela permet au narrateur de « faire parler à son propre discours » le langage de l'autre, sans toutefois « le compromettre ni tout à fait l'innocenter » (Genette, 1972 : 192). Dans les livres précédents de Moncada, le style indirect libre abonde déjà, mais ne côtoie jamais d'aussi près la parole des personnages. Cette proximité entre la voix de ceux-ci et celle du narrateur renforce d'autant plus l'ambiguïté. Le lecteur ne peut donc pas percevoir d'interprétation univoque. Il doit jouer un rôle actif afin de reconstituer non seulement les dialogues, qui ne lui apparaissent plus avec l'immédiateté des procédés habituels, mais aussi les différents discours, à savoir celui qui appartient au narrateur, autrement dit, à l'écrit, et celui qui relève de l'oralité.

Les passages dialogués chez Jesús Moncada évoluent donc dans leur forme, passant d'une *mimésis* de la communication orale à une forme complexe mêlant immédiateté et transposition. Dans tous les cas, le dialogue s'inscrit dans une stratégie de l'ambiguïté fondée sur la polyphonie.

Par ailleurs, dans un souci de mimétisme, le dialogue moncadien, dans toutes ses configurations, reproduit de nombreuses tournures linguistiques empruntées au langage de l'oralité. Ainsi, il en reflète les traits caractéristiques, comme les phrases inachevées, ou les changements soudains de thèmes, l'abondance d'exclamations pour exprimer la surprise, la contrariété, l'impatience («Vinga!») et autres sentiments («Déu n'hi do!»), la présence d'onomatopées («patapaf!»), les chevilles de langage («Redeu!», «qué

cony...») ; ce sont autant de marques qui expriment la spontanéité d'une parole qui peut parfois être grossière («Hòstia, noi!»), et user de jurons («Dimoni!», «Que diguin missa!») ou d'invectives («Guaita que arribes a ser cap de soca!»<sup>4</sup>, «Porca»<sup>5</sup>).

La parole vive est aussi reproduite dans l'utilisation du registre familial, voire argotique<sup>6</sup>. Le registre de langue choisi est toujours en adéquation avec le personnage qui s'exprime, ce qui contribue évidemment à la vraisemblance. Ainsi, peuvent être relevées les formules :

–La ballarem –sembla que remugà Joanot de Monegre, lacònic, eixut i depressiu com sempre. (CDG, p. 51)

–Et farem empassar el xiulet! –rugia la tripulació del llaüt soledat. (CDG, p. 33)

–No has vist en ta vida cosa pareguda! (CDS, p. 166)

–Pobre caloi! (CDS, p. 167)

–Guaita la setciències –punxà la Sofia– (...) (CDS, p. 111)

«que en pau descansi» (CDS, p. 111)

«Un inspector amb uns collons com un toro», proclamà un fabricant de pastes per a sopa (...). (GDE, p. 246)

«Un pasma de puta mare», esquellejà un antic pistoler falangista (...). (GDE, p. 246)

Ces exemples constituent un aperçu qui suffit à montrer que les dialogues moncadiens miment sans frein le langage oral, dans tous ses registres dont les personnages usent selon leurs origines ou le contexte dans lequel ils évoluent.

C'est aussi la stylistique propre au langage populaire qu'imitent les passages dialogués. L'ordre de la phrase tend parfois à placer ce dont on parle (ou support) avant ce qui en est dit (ou apport) ; les personnages pratiquent l'ellipse qui peut affecter le substantif, le verbe, ou toute une partie de phrase peut aussi être sous-entendue («Ès que ...»<sup>7</sup>) ; l'hyperbole ou l'euphémisme («(...) com que no saps mai què pot passar en un país tan perfecte com aquest (...)»<sup>8</sup>) sont autant de figures du style oral qui émaillent les dialogues ou monologues.

Le modèle oral transparait également dans les lexies figées, c'est-à-dire les stéréotypes de la langue orale comme les proverbes et les locutions, qui parsèment d'ailleurs tant les parties dialoguées que la narration. L'auteur fait usage, en effet, d'une grande quantité d'expressions toutes faites, sans toutefois se restreindre à des localismes.

À ce propos, j'ouvre ici une parenthèse, car l'origine géographique de l'écrivain pourrait faire croire que ce choix de l'oralité engendre l'usage du dialecte propre à sa ville d'origine qui constitue le référent de ses œuvres. Certes, Moncada a manifesté son attachement à sa langue natale, c'est-à-dire le catalan que l'on parlait dans la Mequinensa d'avant l'engloutissement : «El català de Mequinensa era un català preciós, esplèndid. Podies treure'n els castellanismes amb pinces i et quedava un català d'una puresa sensacional que és la base del que escric » (Capdevila, 1999).

<sup>4</sup> HME, p. 67.

<sup>5</sup> CDS, p. 111.

<sup>6</sup> Nous renvoyons ici au relevé d'exemples de lexique grossier ou vulgaire donné dans : Murgades, 2003 : 776.

<sup>7</sup> HME, p. 77.

<sup>8</sup> CA, p. 226.

Sa passion pour les mots l'a conduit à récupérer du vocabulaire et à le faire revivre à travers la spontanéité des personnages. Cependant, il n'a jamais été question pour lui de faire œuvre d'archéologue, ni de linguiste :

—Como en sus otros libros, ha trabajado mucho el lenguaje. Hay muchos términos léxicos de la zona y gran profusión de frases hechas.

J.M. —Las frases hechas abundan porque el libro es muy oral. Pero un patrón de barca no puede hablar como un catedrático de universidad. En la Mequinensa de aquella época se hablaba un catalán vivísimo, muy puro. Es el catalán que yo mamé. Pero no he intentado hacer hablar a los personajes como se hablaba entonces. Nunca he querido hacer arqueología. No soy filólogo, sino escritor. Y miro las palabras como un hecho vivo. Por eso recupero mucho léxico y trato de que los personajes sean espontáneos en el hablar.

Piñol (1999 : 16)

Son langage littéraire n'est donc pas le reflet de la langue parlée propre à Mequinensa ; il n'y a pas de dialectalisation, malgré l'oralité qui se dégage de ses récits. L'auteur a affirmé lui-même que ses personnages n'utilisaient pas de façon exclusive les variantes locales, car cela lui semblait être littérairement dangereux<sup>9</sup>. C'est pour cela que dans ses écrits apparaissent évidemment certains traits spécifiques du dialecte nord-occidental, mais ne sont pas exclues pour autant les formes du catalan oriental. Cependant, comme l'a constaté Mercè Biosca (Biosca, 1992a : 47-98) le recours à la variante nord-occidentale est davantage fréquent au niveau lexical que morphosyntaxique<sup>10</sup>. L'écrivain a expliqué la raison de l'utilisation de mots nord-occidentaux, qui appartiennent parfois même au parler typique de Mequinensa<sup>11</sup> : « Tinc un català que no és el barceloní. El català d'aquella zona es va conservar força bé. N'he fet una depuració, sense pretensions de limitar-me a la llengua d'allà. He fugit dels localismes, però respectant el seu patrimoni genuí » (Delclos, 1988 : 3).

Son excellente connaissance de la langue catalane et des finesses dialectales explique la grande richesse lexicale de ses livres, que nombre de critiques ont soulignée, comme Pere Marcet dans son compte rendu sur *CDS* :

Moncada té el sentit de l'idioma i el domini mental de la frase, i és per això que al llarg de les 350 pàgines de *Camí de sirga* l'interès no decau mai i l'obra en conjunt dóna la sensació d'una peça ben acabada i revisada amb microscopi. Cada mot és en el lloc exacte sense voluntat d'antologia, cosa que fa que ens trobem davant d'una novel·la excepcional, d'aquestes que fan una literatura.

Marcet (1988 : 2)

Le fait que Moncada n'ait pas exclu les formes dialectales a été souvent remarqué dans les critiques de ses livres<sup>12</sup>. La langue de l'écrivain répond donc à une véritable volonté littéraire, car il a réalisé ses choix linguistiques en fonction de leur efficacité

<sup>9</sup> Cf. Bonada (1999 : 65).

<sup>10</sup> Les écarts par rapport à la norme morphosyntaxique sont peu nombreux, car l'auteur a choisi de respecter, en règle générale, la morphosyntaxe normative du catalan, tout comme la graphie et l'orthographe.

<sup>11</sup> Pour de plus amples précisions au sujet des formes lexicales dialectales, nous renvoyons à Quintana (1983 : 227-238).

<sup>12</sup> Cf. Riera (1989 : 8) ; Pont (1981 : 30) ; Cuyàs (1988 : 5).



narrative, en évitant de tomber aussi bien dans le piège de la langue standard que dans l'excès de localisme.

Pour en revenir aux lexies figées<sup>13</sup>, il apparaît en conséquence que se côtoient des expressions de caractère strictement local, c'est-à-dire propres à la zone catalanophone de la Franja de Ponent, et d'autres qui appartiennent au catalan occidental ou oriental. Je ne relève ici pour exemple que deux locutions verbales, catégorie qui semble représenter le plus grand nombre de locutions dans toute l'œuvre :

—Per què es fa mala sang, Montolí? (*EM*, p. 277)

—Xerreu més que fetge amb brasa! —protestà Ibars. (*HME*, p. 76)

Parmi les stéréotypes de la langue orale, les personnages emploient également des proverbes, mais dans une mesure moindre que les locutions. Comme l'a justement remarqué Josep Murgades (Murgades, 2003 : 770), les différents exemples de dictons qui alimentent l'oralité dans laquelle puise l'auteur, mettent plutôt en évidence le caractère rétrospectif, conclusif et résigné de ces formes, et non leur sens moralisateur ou initiatique. Par exemple, dans *EM*, afin d'exprimer l'injustice qui rend la ville de Mequinensa tout entière responsable des faits de la Vallcomuna, le personnage Baltasar Garrigues utilise un proverbe courant que partagent les diverses variantes du catalan : « Com sempre, pagarà just per pecador »<sup>14</sup>. Nous relevons ici quelques autres de ces lexies : « Qui allunya de vista, allunya de cor »<sup>15</sup>, « Amor de ric, aigua en cistella »<sup>16</sup>, « Primer és la carn que la camisa »<sup>17</sup>.

Certes, la reproduction de cette oralité, dans ses différentes composantes, sert l'effet de réel en octroyant la vraisemblance au discours de la narration, mais elle inscrit parallèlement le texte littéraire dans la tradition de la langue orale, étant donné que ce dernier englobe cette réalité linguistique dans toutes ses dimensions.

#### L'ORALITE DANS LE RECIT

Le dialogue ou le monologue, c'est-à-dire la prise de parole directe, n'est pas le seul espace investi par la langue vive qui affecte parfois aussi la narration.

La référence à l'oralité est perceptible notamment lorsque le narrateur réutilise le vocabulaire propre à certaines catégories sociales ou professionnelles déjà introduit dans le dialogue, et que l'on retrouve, en particulier, dans le discours indirect libre. Dans l'extrait suivant, il récupère le discours tenu par la bourgeoisie locale qui témoigne de son sentiment de supériorité par rapport à la classe ouvrière :

A part l'amenaça de cara al futur, la invasió fou el primer cop infligit a la supèrbia de la senyora pels nouvinguts, que, òbviament, no eren la turba d'obers —«miserables i pollosos» en paraules de la senyoreta d'Albera—, que s'havien despenjat com una plaga a les vores de l'Ebre. (...) No era un deure, si més no de cortesia, retre visita als pròcers de la vila (...) per informar-los, en qualitat de forces vives de la població, dels seus projectes? Les gran famílies no podien rebre el mateix tracte que qualsevol pelat... (*CDS*, p. 298)

<sup>13</sup> Nous renvoyons ici aux travaux de Mercè Biosca réalisés sur la langue de Jesús Moncada : Biosca (1989), ainsi que Biosca (1992a : 57-63).

<sup>14</sup> *EM*, p. 70.

<sup>15</sup> *CDS*, p. 314.

<sup>16</sup> *GDE*, p. 292.

<sup>17</sup> *CA*, p. 69.

C'est aussi le lexique du monde de la navigation et du transport fluvial que l'on retrouve dans la narration, surtout dans les trois premiers livres ; en voici un exemple :

Quan no bufava la garbinada i els llaüts no podien, per tant, pujar a vela, els tripulants eren els encarregats de la duríssima feina de sirgar per la vora i remolcar-los aigües amunt. Ara volien substituir els homes per bèsties. (*CDS*, p. 63)

Dans le second roman, le narrateur emploie parfois le jargon policier, ou le vocabulaire lié au monde militaire, comme le montre le passage suivant :

La primera ullada de sol del 28 de novembre va infiltrar-se a la caserna del regiment d'artilleria Santa Bàrbara sense que els sentinelles de l'últim quart de guàrdia li cridessin l'alto per demanar-li el sant i senya. (*GDE*, p.181)

Ces exemples, que l'on pourrait multiplier, constituent un aperçu de la récupération dans le récit d'un lexique qui appartient à l'oralité.

Le modèle oral transparaît non seulement dans ce lexique, mais aussi dans le registre langagier familier qui investit le récit dans le discours transposé, indirect ou indirect libre, et se différencie en fonction de chaque personnage, apportant une grande vivacité au discours littéraire. Parfois, au sein même de la narration, l'écrivain prend la peine de signaler par l'usage des guillemets le vocabulaire utilisé par les personnages dont il est question dans le récit. En voici deux exemples tirés des deux premiers romans :

Però aquella gent mai no es va prendre la molèstia de fer una cosa semblant i, amb el pas dels anys, a mesura que es feia més urgent el problema del futur, en boca de la senyora es transformaren successivament en «gentalla», «xusma» i finalment «pùrria patibulària» des dels enginyers fins a l'últim peó. (*CDS*, p. 298)

Mentre Maximilià Costanegra, engabiât en el despatx, es donava per la pell, «el malparit, el cabronàs, el fill de puta del Melquíades», causa del desesper comissarial, pujava amb penes i treballs l'escalinata de L'Oasi. (*GDE*, p. 395)

Dans la narration, le modèle oral se manifeste de la même façon que dans les fragments dialogués ou les monologues : les stéréotypes langagiers, dont l'écrivain fait usage à profusion, émaillent l'ensemble de l'œuvre ; apparaissent aussi certaines tournures caractéristiques de la langue orale qui touchent, par exemple, à la disposition des mots dans la phrase, ou à l'insertion d'incises.

Certains traits syntaxiques renvoient à des constantes des littératures orales, à des invariants stylistiques, comme la parataxe, structure caractéristique de la syntaxe de la conversation et que l'on retrouve dans tous les genres<sup>18</sup>, l'écrit permettant une certaine complexité dans la chaîne phrastique que l'oral n'autorise pas. En voici un exemple relevé dans le second roman : « Volia ajudar-la, li demanà l'adreça per escriure-li i visitar-la així que tornés a la ciutat. Aquell dia li era impossible, havia de portar el Dalmau al col·legi. Abans d'acomiar-se, la Laura volgué veure el nebot » (*GDE*, p. 273).

Dans la seconde phrase du passage cité, la juxtaposition des deux propositions indépendantes est un indice d'oralité qui vient s'insérer dans le discours indirect libre, lequel caractérise pourtant un langage littéraire écrit.

<sup>18</sup> Cf. Zumthor (1983 : 136).

On retrouve aussi des jeux de répétitions sous la forme de reprises anaphoriques, surtout dans les romans, de la même façon que dans les récits de la littérature orale où elles structurent la phrase ou le paragraphe. Le principe de la récurrence de divers éléments textuels constitue un trait constant de la poésie orale et correspond, selon Paul Zumthor, à « toute espèce de répétition ou de parallélisme », procédés liés à « l'exercice de la voix » (Zumthor, 1983 : 141). Pour ce dernier :

Au niveau profond où se constituent les propriétés de la parole vive (par opposition à l'écriture), c'est toute narration qui est spontanément répétitive : faite de reprises d'une donnée qu'elle amplifie en l'interprétant, de telle façon que l'élément nouveau du récit se ramène, pour une part, à cette glose même. La narration instaure ainsi un dialogue avec son propre « sujet »... comme le fit jadis la tragédie grecque. Cette tendance fondamentale polarise plus ou moins tous les genres de poésie orale.

Le rythme résultant de la récurrence se marque à tous les niveaux de langage ; l'oralité ne favorise pas les seuls échos sonores. Répétitions de strophes, de phrases ou de vers entiers, (...) mais aussi d'effets de sens (...).

Zumthor (1983 : 141-142)

La structure même des romans de Moncada se fonde sur un jeu d'échos qui sont nombreux et indispensables à la construction et à la cohérence du puzzle que chacun d'entre eux représente. Dans *GDE*, par exemple, est mentionnée à plusieurs reprises la même anecdote : la dispute entre Laura et Agnès de Vallmajor, mère de Dalmau, qui est développée sous des angles divers<sup>19</sup>. C'est aussi le cas de la mort violente du protagoniste Dalmau Campells, évoquée à travers des points de vue différents<sup>20</sup>. La diégèse se construit précisément, dans ce livre comme dans les deux autres romans, sur la reprise de différents épisodes et leur mise en écho, procédé qui contribue au rôle actif du lecteur comme dans les récits oraux.

L'analyse des marques de l'oralité dans la narration met également en évidence une autre caractéristique propre à l'art du conteur : la dramatisation du récit par le passage au style direct qui vient s'insérer dans la narration à la première ou à la troisième personne. C'est un procédé de la tradition orale qui, comme l'a défini Michel Moner, consiste à rendre présents les personnages de l'histoire racontée :

Les conteurs de la tradition orale, comme autrefois les jongleurs, ont coutume de dramatiser en exploitant au maximum les ressources du style direct, autrement dit en laissant la parole aux personnages. Certains vont même parfois jusqu'à engager de pseudo-dialogues avec tel ou tel membre de l'auditoire qui se trouve ainsi "incarner" un protagoniste de l'histoire, contribuant à le rendre "présent" physiquement, sur le théâtre du récit.

Moner (1989 : 304-305)

Chez Moncada, c'est évidemment le narrateur omniscient en première instance qui use de cette stratégie, mais ce sont aussi les personnages qui, à leur tour, deviennent des conteurs, comme Arquimedes Quintana dans *CDS* lorsqu'il relate la Bataille de Tétouan à laquelle il a participé. Ce dernier utilise dans son récit le style direct, tantôt pour citer un individu ayant pris part aux faits relatés, tantôt pour se citer lui-même, comme le montre l'extrait suivant :

<sup>19</sup> Cf. *GDE*, pp. 207, 253, 268, 269.

<sup>20</sup> Cf. *GDE*, pp. 378-379, 399.

Alguna cosa tèbia em lliscava coll avall i vaig adonar-me amb esgarrifor que duia ensangonats el muscle i la màniga esquerra. Vaig tocar-me la cara: el fill de puta m'havia tallat l'orella. A la primeria vaig pensar: «Arquimedes, el moro t'ha ben cardat, això és mortal». Esgarrifat, vaig llençar el fusell i vaig començar a córrer com un boig. ¿Què dirieu que buscava, nois? Els metges? No em feu riure! Perquè m'acabessin de pelar? Si penseu això, aneu ben lluny d'osques... Us ho diré, xiquets: buscava la vila, el Segre, l'Ebre, els llaüts, la Carme... (CDS, p. 39)

Cette citation illustre non seulement l'utilisation du style direct pour citer des paroles passées, mais aussi le recours à un faux dialogue – avec l'emploi de la deuxième personne du pluriel et des phrases interrogatives – que le conteur, ici Arquimedes Quintana, crée afin d'impliquer les habitants de Mequinensa qui l'écoutent, et que lui-même interpelle, et de les transporter sur la scène des événements qu'il raconte.

Lorsqu'il ne s'agit pas de faux dialogue, reconnaissable au simple jeu question-réponse et à l'utilisation d'une personne d'interlocution, le passage au style direct se fait par l'utilisation de la ponctuation introduisant une citation, c'est-à-dire les deux points suivis d'une phrase entre guillemets, et/ou par l'utilisation d'un verbe *dicendi* :

Quan em van tornar els sentits, els sanitaris em duien en una llitera. El canoneig havia parat i només sentia descàrregues de fusellera allà lluny. Ja no m'eixia sang de la ferida però semblava que els tambors del regiment redoblessin dins el meu cap. «Has estat de sort, pardal –em digué un dels que em transportaven i que va resultar fill de Tortosa–, només t'han afaitat l'orella esquerra; d'aquest mal no et moriràs. A l'amic aquí present, en canvi, li han fet una feina més acurada. Guaita!». Aleshores vaig adonar-me que no anava sol a la llitera: damunt les meves cames, hi havia un cap tallat que em fitava amb ulls esbatanats i vidriosos. (CDS, pp. 39-40)

Parfois, la ponctuation spécifique disparaît et la phrase citée est incorporée directement à la narration avec le seul verbe *dicendi*, comme dans l'extrait suivant :

A la fi, mentre escoltava, mig marejat, el portalliteres que m'explicava que no havien trobat ni rastre del cos, vaig encaixar el cap a la meva memòria: el recordava a la porta de l'església de la vila, el dia que s'havia casat, enganxat encara a la resta del cos, és clar, amb la senyoreta Nicanora de Camps. La puta d'oros –em vaig dir–, el món és una closca d'ou. I em vaig tornar a desmaiar. Ves per on, va resultar que aquell dia ens haviem cobert del que en diuen glòria a saber per què. (CDS, p. 40)

D'autres récits métadiégétiques de l'œuvre, pris en charge par des personnages-narrateurs, illustrent l'utilisation de ce procédé de dramatisation du récit par le passage au style direct, mais je m'attarderai plus particulièrement sur l'usage qu'en fait le narrateur omniscient du livre *EM*, car l'emploi de cette technique narrative évolue dans ce troisième roman, où elle est très fréquente et prend une forme différente. En effet, la dramatisation du récit s'y produit par la seule utilisation de guillemets pour introduire le discours direct, sans verbe *dicendi* ni incise, dans une phrase de narration dont la structure syntaxique est brisée par ce procédé. Deux exemples vont illustrer mon propos. Dans la deuxième partie, au chapitre II, section 5, Quima se souvient de son départ de Mequinensa et des mots de sa tante au moment des adieux :

Li torna la barreja de sensacions que la dominava d'ençà del comiat dels oncles al moll de Ribera-roja. Colpida pel plany de la tia, «¿Per què vols anar-te'n tan aviat, Quima?», havia hagut de vèncer la resistència a embarcar que va agafar-la desprevenguda al mig de la passarel·la i l'havia fet vacil·lar a risc de caure al riu. Amb prou feines havia durat un sospir, però l'havia enquimerada. (EM, p. 120)

Dans le passage suivant, Quima apprend de la bouche de sa belle-sœur l'arrestation de l'un des brigands : « Acabava d'adormir-se quan la Brígida va despertar-la. D'entrada, les paraules de la cunyada, 'Han agafat el Genís Borbó, és un dels criminals', van semblar-li increïbles » (EM, p. 157).

Dans la même page, le procédé peut être utilisé pour citer les paroles de personnages différents, comme dans l'extrait suivant où le narrateur rapporte d'abord une phrase adressée par Emilia à Octàvia, et ensuite les derniers mots prononcés par Feliu à sa femme lors de son arrestation :

Amb prou feines s'adona que l'Emília, «T'has amarat el vestit», prova d'eixugar-li la pitrera. (...) No oblidarà mai les paraules, poc més que un gemec ronc, «Els nostres fills, Octàvia», que el marit diu mentre l'emmanillen abans d'emportar-se'l. (EM, p. 153)

### *L'activité narrative de la voix populaire*

Je vais donc porter mon attention sur l'inscription dans le texte moncadien de produits oraux appartenant à la mémoire collective. J'étudierai en particulier les formes d'oralité propres à la voix populaire qui appartiennent à la littérature orale et cristallisent en tant que genres dans la fiction de Jesús Moncada. L'écrivain élabore ces matériaux oraux, littérairement primaires, et les transforme en matière écrite. C'est là tout l'art narratif du romancier qui, en déployant une richesse de recours, conjugue oralité et discours littéraire, et relève le défi du passage du folklore à la littérature. Ainsi, dans ses œuvres, la voix populaire prend en charge plusieurs activités orales dont les produits sont divers : rumeurs et superstitions, légendes et histoires, etc. Cependant, avant d'observer le traitement narratif dont cette oralité fait l'objet, arrêtons-nous sur le contexte social dans lequel elle se développe.

#### UN CONTEXTE SOCIAL PARTICULIER : « LA TERTULIA »

Dans la plupart des cas, l'oralité est le fait des voix de la ville (« veus volanderes »<sup>21</sup>) qui rapportent des histoires (« històries », « contalles ») dans un contexte social particulier de « tertúlies »<sup>22</sup>, qu'elles soient de la rue (« tertúlies cantoneres »<sup>23</sup>), où qu'elles se tiennent, le plus souvent, dans le cadre d'établissements particuliers, ou de cafés bien spécifiques.

Selon Josep Murgades, l'institution qui véhicule l'oralité dans le monde industriel antérieur à l'irruption des *mass-media* est la « tertúlia » qui se définit comme le substitut sédentaire de l'aventure et tolère une distinction floue entre vérité et mensonge, comme l'explique la citation suivante tirée d'un essai sur « la tertulia » :

<sup>21</sup> Expression que l'on trouve par exemple dans *CDS*, pp. 107, 273, 278.

<sup>22</sup> *CDS*, p. 284.

<sup>23</sup> *CDS*, p. 13.

Para los tertulianos la tertulia es un medio de liberación y la tertulia misma resultado de un conjunto de liberaciones coincidentes. De aquí que la tertulia sea en cierto modo el sustitutivo sedentario de la aventura y de aquí también que tanto se goce de la condición de contertulio, la distinción rigurosa entre verdad y mentira pierda sus valoraciones normales, pasando a otro plano caracterizado por la convención, aceptada tácitamente por todos los tertulianos, de que sólo en la medida en que el opinar lo exige, la verdad es verdad y la mentira, mentira. La tertulia tolera, pues, en principio, una liberación inofensiva del rigor moral implícito en la distinción en cada caso vigente entre lo verdadero y lo falso.

Tierno Galván (1961 : 249)<sup>24</sup>

Nous partageons l'avis de J. Murgades selon lequel le contenu des « tertúlies » moncadiennes correspond à ces caractéristiques. Par ailleurs, l'écrivain spécifie la plupart du temps le groupe social qui, au cours de ces réunions, tisse le récit : les servantes (« minyones »), les dames (« senyores »), les travailleurs, ainsi que les lieux où s'effectue leur narration. La cuisine est l'endroit où les servantes expliquent des légendes ou des histoires secrètes :

El capellà, panxut, parsimoniós i beatífic, estudià la pintura amb una minuciositat potser un pèl excessiva, cosa que provocà comentaris sarcàstics de part de la Camil·la, una de les minyones, en el retir de la cuina, i al cap de força berenars inacabables amb secalls i xocolata, dictaminà que, si bé no hi havia prou elements per assegurar que la pintura, tal com afirmava amb una mitja rialla l'oncle calavera, representava unes donzelles cristianes a punt de patir el martiri, devorades pels lleons en un amfiteatre roma, tampoc no veia motius suficients per negar-ho, sentència ambigua que facilitava, si més no, l'apaigament dels dignes escrúpols de la digna família. (CDS, p.16)

Cet extrait signale aussi les réunions des dames de la bourgeoisie locale qui se tiennent dans leurs salons, lors de goûters que l'écrivain désigne par « xocolatades de les senyores »<sup>25</sup> et que l'on retrouve à divers moments de l'œuvre.

Dans les cafés aussi se diffusent les histoires les plus invraisemblables, ou bien des légendes. En est un bon exemple l'histoire de la Bataille de Tétouan racontée par Arquimedes Quintana et transmise ensuite par la mémoire collective dont elle finit par faire partie. La critique a souligné le fait que Moncada joue avec les mécanismes de ce type d'histoires transmises dans les cafés de la ville :

Moncada juga, a més a més, amb els mecanismes del *racconto* popular, de café. Està convençut que el café és la Universitat més activa per la majoria, el lloc on creixen i s'ensorren fams i prestigis, l'aula oberta a tota mena de debats.

(...) Moncada s'ha destacat com un autor que creu en els valors de la tradició oral, estructura bàsica sobre la qual sustenta les seves narracions.

Riera (1989 : 8)

C'est pourquoi je me suis demandé dans quelle mesure cette tradition orale nourrit les récits de l'écrivain.

<sup>24</sup> Cité par Murgades (2003 : 762).

<sup>25</sup> Par exemple, GDE, p.75.

## RUMEURS, CROYANCES ET SUPERSTITIONS

La rumeur est un des produits de l'activité orale qui alimente de façon régulière la fiction moncadienne :

Des de l'amagatall de la finestra, la xafarderia mesurava dolors, indiferències, mesquinenses i luxes per a futures murmuracions. (*HME*, p. 59)

Cette rumeur est souvent mise en intrigue par les divers narrateurs, et on retrouve à plusieurs reprises des allusions aux médisances (« murmuracions ») comme dans ce conte intitulé « Els delfins » qui souligne le côté imprévisible des bruits diffusés par la voix populaire aux interprétations souvent malicieuses (« les sucoses especulacions de veus volanderes »<sup>26</sup>) :

(...) quan donava el condol a les dones sense atorollar-me, d'una manera sentida encara que un pèl distant, a fi d'evitar interpretacions malicioses a càrrec de la xafarderia vilatana. Les dones són material delicat i trencadís, i cal parar-hi molt compte. A més, tothom és sempre tan pendent de mi que qualsevol gest dubtós, qualsevol paraula més enllà d'una altra podrien provocar un desastre: quan la bola de la murmuració comença a rodar, malament rai; no saps mai què en resultarà. I, avui, encara havia de tenir més cura que els altres dies. Un diumenge, fa quaranta-cinc anys, la Carme, ara vídua del Constantí, va ballar amb mi tres vegades seguides; la vila té la memòria llarga i no volia que hi hagués de què parlar si em mostrava més afectuosos del que pertocava. Això no obstant, suposo que tot déu s'haurà adonat, en reparar el meu capteniment digne i sever, que d'aquella foguera no queda ni la cendra, almenys per la meva banda. (*CDG*, p. 46-47)

La rumeur, désignée parfois par le terme « la brama »<sup>27</sup>, peut aussi se répandre lors des rencontres dans les cafés. Le narrateur omniscient se plaît à souligner l'existence de différentes versions (« una versió de veus volanderes »<sup>28</sup>) à propos d'un même fait, comme il le fait dans ce passage :

Però no tot es trobava a les cròniques ni resultava tan fàcil de rebatre. Feia de mal dir, per exemple, si el Llorenç de Veriu, com afirmava la brama per cafés i tertúlies cantoneres, s'assabentà del succés; uns deien que va acudir a la vila a fi de veure per darrera vegada la casa de la Baixada de la Ferradura, la que havia construït amb les seves pròpies mans, l'any 1936, quan ell i la Carme Castell volien casar-se. Molts preferiren creure que el rumor, si va arribar-li, ja no aconseguí reviscolar les restes del Llorenç, pols inerta i anònima sota la terra llunyana de l'erm de Terol on gairebé trenta anys enrere, durant la guerra civil, l'havia dallat una metralladora feixista. (*CDS*, pp. 13-14)

Ces divers bruits qui courent, médisants ou mensongers (« falòrnies »<sup>29</sup>), répandus<sup>30</sup> par les habitants de Mequinensa à propos d'autres membres de la communauté émaillent

<sup>26</sup> *CDS*, p. 273.

<sup>27</sup> Par exemple, *CDS*, p. 13 ; *GDE*, p. 292.

<sup>28</sup> *CDS*, p. 278.

<sup>29</sup> *CDS*, p. 13.

<sup>30</sup> Notons que pour introduire ces rumeurs, le narrateur utilise des verbes comme « escampar » ou « revelar » (Cf. *CDS*, pp. 20-21 par exemple).

les divers récits moncadiens, romans ou nouvelles, et contribuent pleinement à leur argument.

Les superstitions peuvent être considérées, elles aussi, comme un type de discours oral que véhicule la mémoire collective. Dans le conte « Guardeu-vos de somiar genives esdentegades »<sup>31</sup>, le personnage d'Adelaida croit en une série de superstitions, en particulier à celle qui donne son titre au conte. Pour conjurer le mauvais sort que présage son cauchemar selon lequel elle perd ses dents, et qui, d'après la croyance populaire, annonce la mort d'un proche, elle multiplie les précautions dans ses gestes quotidiens afin d'éviter l'accumulation de malchance, et allume une petite bougie devant la statue de la patronne de la ville pour préserver sa famille du malheur, en particulier son petit-fils Carles :

Damunt el marbre de la calaixera, als peus de la imatge de guix pintat de la patrona de la vila, l'animeta, immòbil sobre l'oli del vas, feia una claror daurada. L'Adelaida l'havia encès al matí, a fi que les notícies de Lleida fossin bones. També, al llarg del dia, havia parat molt compte a no llençar la sal, ni trencar l'olier, o deixar les tisores obertes, amb mires d'allunyar la malastruga; tanmateix, tot i aquestes precaucions, no se sentia tranquil·la. No es podia treure del pensament el malson que havia tingut tres nits abans: havia somiat que li queien els queixals; s'havia vist esdentegada, amb les genives sangonoses. I allò —era cosa sabuda— significava que la mort planava sobre la família. Angoixada, s'encaboriava amb el nét, no es podia estar de pensar que aquell signe esgarrafós era la premonició d'un esdeveniment terrible. I encara que la consagra sempre insistia que allò eren bestieses, animalades sense solta ni volta, no aconseguia desencaparrar-la. ¿Qui gosaria negar que la Júlia Borges havia emmalaltit d'un mal lleig després de trobar set vegades set ametlles a l'ampit de la finestra, i havia anat a parar al fossar al cap de quatre dies? ¿Com havia aconseguit, l'Antònia Vinyes, que la pestilència invisible que li matava les gallines s'allunyés de casa seva, sinó espargint sal, mentre repetia tres vegades un encanteri —«qui em vulgui mal es fongui com aquesta sal»— a la llinda de la porta? (CDG, p. 90)

On retrouve à divers moments de l'œuvre ces croyances populaires qui engendrent des comportements superstitieux de la part des personnages. Dans *EM*, à l'occasion de la naissance de son fils Jordi, Marta suit les préceptes dictés par la tradition pour protéger le nouveau-né des forces du mal :

El dia del bateig va estar pendent que el petit portés la cara ben tapada amb un mocador durant el trajecte fins a l'atri de l'església. Calia preservar els infants de les forces malignes que els aguaitaven quan encara no els emparava la gràcia del baptisme. Després de la cerimònia, ja a casa, a esquenes del capellà, també van protegir-lo contra el riu, amb el ritu ancestral, secret, de deixar el nadó, vestit amb la roba del bateig, a sobre del llit: tanta estona com l'hi tindrien, suraria si un dia queia al Segre o a l'Ebre. Va allargar tant el ritual (...). (EM, p. 284-285)

Des superstitions liées à la mort parsèment surtout les contes des premiers recueils, comme « Traducció del llatí », où le narrateur omniscient formule une croyance populaire sur le repos des défunts qui peuvent amener le malheur si leur volonté n'est pas respectée :

El vell Atanasi va eixir d'entre la gent i es va plantar al mig del camí, vora la caixa.

<sup>31</sup> CDG, pp. 84-94.



—Que em pengin si no té tota la raó! —havia cridat, alhora que brandia amb fúria la gaiata—. L’enterrarem com call!

Un murmuri aprovatori es va estendre per la comitiva. Calia que el difunt fos aplacat —ofici de capellans fins aleshores—, que les seves despulles trobessin la pau abans de donar-li terra. Perquè l’alè d’un mort posseït per l’odi podia fer malbé les collites, podrir les aigües i escampar arreu del poble, el mateix que un mal aire, les llavors empestades de totes les maleses. (*HME*, pp. 60-61)

Au-delà de ces formes, non littéraires, de la voix populaire, très présentes dans l’ensemble de l’œuvre, celles qui sont empruntées à la littérature orale deviennent un matériau retravaillé par l’écrit.

#### HISTOIRES ET LEGENDES

Les diverses voix qui appartiennent à la collectivité de Mequinensa rapportent des histoires variées qui configurent la fiction moncadienne. Remarquons que le terme « històries » a été choisi par l’écrivain pour qualifier les textes de son premier recueil de contes *Històries de la mà esquerra*.

Ces récits font partie du mode de vie des habitants de Mequinensa, ainsi que Moncada le fait dire à un personnage de *CA* :

I comprenc l’interès de la gent, aquestes històries fan greix, ajuden a viure. (...) Si jo mateix xalo amb les històries dels altres, he d’acceptar que els altres xalin amb les meves (...). (*CA*, p. 96)

Les diverses histoires qui arrivent aux habitants de la ville procurent à la communauté un certain plaisir, et constituent un mode de relation sociale qui transparaît dans l’œuvre de Jesús Moncada. Il a d’ailleurs observé de façon répétée que « qualsevol nucli humà és una font inexhaustible d’històries » (Singla, 1992 : 33) et que « qualsevol col·lectivitat humana és un niu d’històries » (Bosch, 1999 : 70).

Dans le roman *CDS*, j’ai relevé l’exemple d’une histoire terrifiante racontée par une servante à la petite Carlota : celle d’un habitant de Mequinensa assassiné dans la rue à coups de poignard :

En el secret de la cuina, la Camil·la desenterrava la vella i estremidora història de Pere dels Sants, pinxo de café, a qui les ombres del carreró de la Tina se li havien tornat punyals. La senyoreta Carlota, desobeint un cop més la prohibició de la mare de xerrar amb les minyones, s’assabentà de la impotència del mateix funcionari per treure una paraula dels veïns del carreró que, sense dubte, sentiren la baralla a mitjanit i veieren caure el pinxo travessat per les vuit punyalades que després el temps multiplicaria, com havia de multiplicar també els gossos que acudiren a llepar la sang de l’empedrat. El silenci es repetí amb la núvia de la víctima, assabentada segurament dels noms dels matadors, i amb els sospitosos que haurien pogut assenyalar el punt dels molls on els punyals foren llançats a les aigües nocturnes de l’Ebre. La vila callà aleshores i ara tornava a fer-ho. Es defensava de la gent forastera armada amb coses més temibles que punyals o escopetes: els funcionaris esgrimien papers. Hi escrivien paraules incomprensibles i després la gent anava a la presó o li embargaven la casa, la terra o la barca. A més —es preguntava la Camil·la davant la senyoreta, enllaminada i

espantada alhora per la història sagnant—, ¿què n’havien de fer la gent de la capital, del que passava a la vila? (CDS, pp. 48-49)

Cet extrait montre comment la mémoire collective déforme la réalité des faits, par une inflation des chiffres que le narrateur dénote par l’emploi du verbe « multiplicar ».

Ces récits oraux sont parfois aussi désignés comme « contalles », c’est-à-dire comme contes ou fables, comme cela se produit dans la nouvelle intitulée « Riada » relatant le voyage d’un *llaüt*, lors d’une importante crue de l’Èbre, qui aurait pu être tragique :

Del maleit viatge en van fer moltes contalles per tota la ribera: que si el Sant Crist havia canviat de color, que si va esclavar una mà, que si els regalims de sang se li van allargar per les galtes... Històries que escampen pels cafès, tota la culpa de les quals la té el Moles, que es morirà embafadet de veritats perquè no conta més que mentides. Però, de tota manera, no m’hauria estranyat mica que al de la creu li hagués passat tot això que conten i molt més, perquè allò del pedret va ser terrible. Encara veig el vell Gòdia, mentre el Moles udolava que ens matàvem, donar un cop de timó cap a la dreta i repenjar-se sobre l’arjau amb mig cos fora la borda. Van cruixir totes les juntes del llaüt, però el vell, que encara no he pogut aclarir d’on va treure tanta força, va adreçar la nau i vam passar, el mateix que un llamp, a quatre dits del roquissar. Vam estar a punt d’esbocinar-nos. Per això dic que ben bé li hauria pogut canviar el color al Crist! Ara, que va ser ell, el Crist, qui va cridar «Timó a la dreta, Gòdia, que ens la fotem!», mentida podrida! El vell Gòdia podia ser més tossut que una mula, però no calia que ningú li digués el que havia de fer, que, de feines de riu, en sabia més que Déu. (HME, p. 49-50)

Dans ce conte, il est clair que le narrateur, personnage ayant participé à l’aventure qu’il rapporte, donne sa version des faits comme témoin direct, mais il réfute en même temps celle des autres (« mentida podrida! »). La première phrase de l’extrait cité est une hyperbole (« moltes contalles per tota la ribera ») : d’une part, elle vient donner plus de vraisemblance au récit en soulignant le grand intérêt manifesté pour cette histoire qui s’explique par son côté extraordinaire, et, d’autre part, elle constitue un des recours caractéristiques des récits oraux où l’exagération est utilisée pour aviver l’attention et la curiosité de l’auditoire.

La « contalla » est aussi un genre que l’on retrouve dans le roman *EM* où Palmira, la fille d’Arnau de Roda, explique que l’histoire de brigandage relatée par Moncada, n’avait significé jusque-là pour elle qu’un simple conte de veillée :

Això em posa la mosca al nas, m’esperona la curiositat per una història que, per a mi, mai no havia passat d’una contalla de la vora del foc. (EM, pp. 99-100)

Cette intervention de Palmira renvoie le lecteur à l’origine orale du récit qu’il est en train de lire : l’argument même du roman est un fait divers réel, conservé et transmis par la mémoire collective de Mequinensa sous forme d’une histoire orale que l’écrivain a transformée en matière littéraire écrite.

Le roman *EM* mentionne aussi une autre histoire qui fait partie de la même mémoire populaire : celle de l’existence d’une lignée de borbons parmi les habitants de la ville, considérée également comme un récit de veillée, et dont Justina, étonnée de la ressemblance de son propre fils avec le portrait du roi Ferran, remet en cause le caractère imaginaire :

Mai no havia donat importància al cognom de l'Oscar. Es deia igual que la família reial, sí, però no era l'únic de la vila, n'hi havia a manta. Descendien, deien, d'un gran senyor que havia viscut al castell l'any de les tàperes, havia tingut relacions amb una mequinensana i n'havia reconegut els fills. Contalles de la vora del foc, no en feia cas ningú. Ara, el retrat del monarca li feia veure les coses d'una altra manera; es tractava d'un fet innegable, d'una evidència. I si la història era certa (...). (EM, p. 103-104)

La dernière phrase de la citation souligne la tension permanente qui existe dans les contes oraux, transmis par la mémoire collective d'une communauté, entre vérité et mensonge, réel et imaginaire.

On retrouve cette dialectique dans d'autres récits qui participent de la construction de l'œuvre fictionnelle, notamment dans CA où le vieux Pòlit tient pour vraie sa version de l'histoire d'Annibal selon laquelle ce personnage historique serait passé par Mequinensa, détail que d'autres habitants contestent<sup>32</sup>.

Certains faits vécus par la communauté de Mequinensa prennent la forme de la légende en raison des déformations et/ou amplifications des faits réels par l'imagination. Dans le premier livre de l'écrivain, apparaît une légende sur le sort réservé par la population de la ville aux arbitres de matchs de football :

La insòlita ubicació del camp donà lloc també a una llegenda tenaç, apegalosa i escampadissa, segons la qual a la vila llençàvem al riu els àrbitres si la seva actuació no ens agradava. El cronista no negarà que potser, en alguna ocasió, un incontrolat o un grup d'incontrolats o, fins i tot, el públic en pes amenacés l'àrbitre amb un bany intempestiu; també pot concedir que, de vegades, es fessin, en presència del col·legiat, comentaris casuais sobre les dificultats que hi havia per a recuperar els cossos dels malaguanyats que tenien la desgràcia de caure a l'aiguabarreig del Segre i l'Ebre. La veritat, però, és que mai de la vida cap àrbitre no havia anat a parar a l'aigua i la cosa no passava d'un hàbil ardit de la guerra psicològica. (CDG, p. 32)

Les contes « Absoltes i sepeli de Nicolau Vilaplana »<sup>33</sup> et « Un enigma i set tricornis »<sup>34</sup> décrivent d'autres épisodes de la vie de la ville liés au football qui ont pour sa mémoire une valeur légendaire,

Les légendes tendent parfois au fantastique, comme dans le premier roman qui évoque celle née du naufrage d'un *llaiüt*, le Ràpid, qui, englouti par le fleuve en 1914, n'a jamais été retrouvé. Elle raconte que les spectres de ce bateau et de son patron disparu réapparaissent de temps en temps :

<sup>32</sup> Cf. CA, pp. 44-45.

<sup>33</sup> CDG, pp. 17-21.

<sup>34</sup> CDG, pp. 50-59.

(...) cap al migdia del 12 de juny del 1914, el Ràpid, llaüt de la casa Torres i Camps, carregat de farina, havia naufragat a l'Ebre, al Pas de la Lliberola. Dos peons es salvaren nedant i el tercer, que surava com els codissos, va agafar-se a la palanca de la nau amb la qual havia topat en el moment de sotsobrar i arribà a la vora, estamordit i mig boig de por, uns quants quilòmetres avall, gairebé a les envistes de la vila. Mai no es va saber res del patró, el Josep Ibars, de la nau ni de Gatell, el gos de la tripulació. Barquers, pescadors i llaüters guaitaven les aigües sense descans, donaven veus pertot arreu a la ribera, de la vila fins al mar, però aquella vegada l'Ebre no amollà la presa, mai no trobaren altres restes del naufragi. Així començà la llegenda que la Verònica contà un dia en secret a la senyoreta de Torres en un racó de la cuina (...). (...) el patró, tal com passava sempre amb els difunts que no trobaven el repòs del sepulcre, s'havia tornat una ànima en pena. (CDS, pp. 26-27)

La légende rapporte que le vaisseau fantôme naviguait vide d'équipage et que ses rames se mouvaient malgré l'absence d'hommes. Parfois l'embarcation accostait et son patron, Josep Ibars, faisait la tournée des bars de la ville pour « treure's del cos la gelor de la mort »<sup>35</sup>; les verres servis pour les clients se vidaient alors seuls. Même le fantôme de son chien venait parfois la nuit chez la femme du navigateur disparu. D'autres êtres surnaturels appartenant à la mémoire collective de la ville apparaissent dans la fiction, comme le spectre du sacristain Pere Santacreu<sup>36</sup>.

Dans le roman *EM*, Arnau de Roda rapporte l'existence d'une légende sur la mort de Brumari, le vendeur ambulancier d'images de saints que le greffier Agustí Montolí rencontra lors de sa venue à Mequinensa :

Per si de cas, et recordo que el temps en deformarà la imatge, com la d'altres personatges i circumstàncies de l'afer. Naixerà la llegenda que li farà trobar la mort de resultes dels fets que es desencadenaran d'aquí a vint-i-quatre hores. Una fal·làcia. Brumari morirà a Mequinensa, però no pas el 25 de novembre de 1877, ni a la plaça d'Armes ni d'un tret al cor, sinó vuit anys després i d'una embòlia durant la visita anual a la vila, on havia posat els peus la primera vegada coincidint amb una passa de pigota que havia somogut momentàniament la incredulitat vilatana. (*EM*, p. 130)

Le commentaire du personnage Arnau de Roda souligne une fois de plus la composante mensongère de ces récits oraux, en qualifiant cette légende de « fal·làcia » ; cette dernière est le fruit des transformations subies par les souvenirs à ce point altérés par le temps qu'ils en sont devenus faux, donnant ainsi lieu à une pure invention. Le protagoniste rectifie les erreurs et donne sa version de la mort de Brumari. Ce passage peut être lu comme une réflexion métatextuelle, car il contient en filigrane la question de la part de fidélité de la fiction aux faits réels.

Les légendes et histoires véhiculées par la mémoire collective se caractérisent donc par une forte composante imaginaire.

#### LES CHANSONS ET « ROMANÇOS »

La chanson, qui est un des genres de la littérature orale, est peu présente dans les œuvres étudiées, et c'est surtout sous la forme du « romanç » qu'elle apparaît.

<sup>35</sup> CDS, p. 27.

<sup>36</sup> Cf. « Debat d'urgència ». *HME*, pp. 93-103.

La nouvelle intitulée « La lluna, la pruna »<sup>37</sup> comporte en exergue les paroles d'une chanson populaire, plus exactement une comptine qui donne son titre au récit de Moncada. De tous les contes de l'auteur, celui-ci et « Guardeu-vos de somiar genives esdentegades »<sup>38</sup> sont les seuls qui possèdent un titre renvoyant directement à la voix populaire : à une chanson et à une superstition respectivement. Le titre « La lluna, la pruna » n'est qu'un clin d'œil ironique à l'innocence du personnage Aristides, le rémouleur (« l'esmolet ») qui, après avoir pris connaissance de l'exploit de l'alunissage de Neil Armstrong, envisage d'aller exercer son métier sur la lune, un nouveau monde représentant pour lui des perspectives de travail :

Això de no tenir feina no podia durar gaire. Un món per estrenar, nou de trinca! La d'eines que deu haver-hi per esmolar! (HME, p.78)

Le « romanç de cec »<sup>39</sup> représente un cas particulier de texte chansonnier ; il s'agit d'un récit en vers qui était récité ou chanté par des aveugles en particulier lors des foires ou des fêtes de villages. Les faits de la Vallcomuna racontée dans *EM* ont donné lieu à des interprétations diverses, qui ont pris notamment la forme d'un « romanço »<sup>40</sup> produit par un aveugle<sup>41</sup> « on acusava el governador del castell d'instigador del delict »<sup>42</sup>.

Cette analyse des diverses formes de l'activité narrative de la mémoire collective confirme que les récits de Moncada se nourrissent de la tradition orale, inscrivant dans la fiction tantôt des productions orales spontanées de la voix populaire, tantôt des formes propres à la littérature orale.

Cette étude des liens entre mémoire collective et fictionalisation m'amène à une double observation finale. Il me semble d'abord indispensable d'insister sur la nature littéraire de l'œuvre moncadienne qui, bien qu'écriture de la mémoire, reste une œuvre de fiction ; c'est pourquoi l'intégration du modèle oral au discours littéraire, d'une part, et la présence de divers produits oraux, parfois inspirés de la mémoire collective de la Mequinensa réelle, ou purs fruits de la fiction, d'autre part, me conduisent à percevoir l'œuvre de Jesús Moncada non comme une simple écriture de cette oralité, mais bien comme « une ré-écriture savante de la voix » (Zumthor, 1981 : 25), selon l'expression utilisée par Paul Zumthor.

Je terminerai en soulignant le fait que l'auteur catalan, nostalgique de la parole vive, a su, en valorisant l'oralité, véhicule privilégié de l'expression de la mémoire collective, contribuer à la mémoire de la langue, fondamentale dans le sentiment d'appartenance communautaire, et donc à la sauvegarde de l'identité linguistique de la communauté de Mequinensa, ce qui a été notamment souligné dans une de ses déclarations par la mairesse de cette ville lors du décès de l'écrivain :

La obra de Jesús Moncada harà que nunca más nuestra lengua materna no se lea y escriba en Mequinensa (...). Las nuevas generaciones tienen un referente sobre nuestra manera de hablar y de vivir<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> HME, pp. 69-78.

<sup>38</sup> CDG, pp. 84-94.

<sup>39</sup> Cf. « romanç », dans Giralt i Radigales (1993 : 1730).

<sup>40</sup> Orthographe utilisée par l'écrivain qui correspond à la forme populaire de « romanç ».

<sup>41</sup> Cf. *EM*, p. 270.

<sup>42</sup> *EM*, p. 347.

<sup>43</sup> Cf. « Emotiva despedida a Jesús Moncada en Mequinensa », 2005.

## BIBLIOGRAPHIE

- Moncada, Jesús (1993). *Històries de la mà esquerra*. Barcelone : Edicions de La Magrana (Col. Els llibres de Butxaca, 5) (1ère éd. 1981).
- Moncada, Jesús (1992). *El Cafè de la Granota*. Barcelone : La Magrana. (Col. Els llibres de Butxaca, 1) (1ère éd. 1985).
- Moncada, Jesús (1994). *Camí de sirga*. Barcelone : La Magrana. (Col. Els llibres de Butxaca, 21) (1ère éd. 1988).
- Moncada, Jesús (1995). *La galeria de les estàtues*. Barcelone : La Magrana. (Col. Els llibres de Butxaca, 25) (1ère éd. 1992).
- Moncada, Jesús (1997). *Estremida memòria*. Barcelone : La Magrana. (Col. Les ales esteses, 76).
- Moncada, Jesús (1999). *Calaveres atònites*. Barcelone : La Magrana. (Col. Les ales esteses, 87).
- Biosca, Mercè (1989). *La fraseologia en l'obra de Jesús Moncada*. Estudi General de Lleida (Universitat de Barcelona). [Inédit].
- Biosca, Mercè (1992a). « Aproximació a la llengua i a l'estil de Jesús Moncada ». Dans Emili Bayo et Mercè Biosca (éds), *Guia de lectura de Jesús Moncada*. Barcelone : Edicions La Magrana, pp. 47-98.
- Biosca, Mercè et Cornadó, Maria Pau (1992b). « Jesús Moncada: el riu de la memoria ». Dans *Escriptors d'avui. Perfils Literaris*. Lleida : Ajuntament, pp. 44-52.
- Bonada, Lluís (1999). « Jesús Moncada: 'L'humor amera el meu darrer llibre' ». *El Temps*, n°804, 64-65.
- Bosch, Xavier (1999). « Jesús Moncada escriptor ». *Avui*, 26/10/1999, 70.
- Bouvier, Jean-Claude (1988). « Oralité de la mémoire ». Dans *Actes des Rencontres Internationales des 16, 17 et 18 octobre 1986 à Saint-Pierre, sur le sujet Croire la mémoire ? Approches critiques de la mémoire orale*. Aoste : Grafiche Editoriali Musumeci S.p.A., pp. 11-21.
- Capdevila, Jordi (1999). « Jesús Moncada: 'Els contes que semblen més fantàstics són els més reals' », *Avui*, 22 octobre. <<http://www.avui.es/avui/99/oct/22/fm/370222.html>> [Consulté le 26/10/1999].
- Castro, Anton (1989). « Sólo soy un contador de historias ». *El Día de Aragón (Imán)*, 22/10/1989, 12-13.
- Cuyàs, Emmanuel (1988). « Aires de Mequinensa ». *Punt Diari*, 20/04/1988, 5.
- Delclòs, Tomàs (1988). « Tres escriptors, tres escriptures ». *El País*, n° du 7 avril, Quadern p. 2.
- « Emotiva despedida a Jesús Moncada en Mequinensa ». *Heraldo* [en ligne], 2005, 15/06/2005. <<http://www.heraldo.es/heraldo.html?noticia=134644>> [Consulté le 16/06/2005].
- « Fallece el escritor Jesús Moncada ». *Diario del Alto Aragón* [en ligne], 2005, 14/06/2005. <<http://diariodelaltoaragon.com/phpprint.php>> [Consulté le 16/06/2005].
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Ed. Seuil.
- Giralt i Radigales, Jesús (dir.) (1993). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelone : Enciclopèdia catalana.
- Halbwachs, Maurice (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Edition Albin Michel (1ère éd. 1925).
- Halbwachs, Maurice (1950). *La Mémoire collective*. Paris : PUF.
- Marcet, Pere (1988). « Mequinensa, al costat de les grans obres ». *Diari de Barcelona*, 29/03/1988, Llibres, 2.
- Moner, Michel (1989). *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid : Casa de Velázquez, pp. 304-305.
- Moret, Hèctor (2003). « Literatura catalana en Aragón: Jesús Moncada y Desideri Lombarte ». Dans *Actas del II Encuentro "Villa de Benasque" sobre Lenguas y Culturas Pirenaicas. Benasque (Huesca). 1 - 4 de septiembre de 1998*. Zaragoza : DGA. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, pp. 123-138.
- Moret, Xavier (2002). « Jesús Moncada: l'escriptor apassionat ». *Avui Diumenge*, 7/04/2002, 4-9.

- Murgades, Josep (2003). « Narrativització de formes simples: l'obra de Jesús Moncada ». Dans *Professor Joaquim Molas : Memòria, Escriptura, Història (vol. II)*. Barcelone : Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 759-780.
- Pelen, Jean-Noël (1988). « Mémoire de la littérature orale. La dynamique discursive de la littérature orale : réflexions sur la notion d'ethnotexte ». Dans *Actes des Rencontres Internationales des 16, 17 et 18 octobre 1986 à Saint-Pierre, sur le sujet Croire la mémoire ? Approches critiques de la mémoire orale*. Aoste : Grafiche Editoriali Musumeci S.p.A., pp. 85-106.
- Piñol, Rosa María (1999). « Entrevista a Jesús Moncada, que publica el volumen de relatos *Calaveres atónites* ». *La Vanguardia*, 22/10/1999.  
< [http://www.lavanguardia...2\\_10\\$link=vb2249a\\$sec=cul\\$wt=noticia.pla](http://www.lavanguardia...2_10$link=vb2249a$sec=cul$wt=noticia.pla) > [Consulté le 26/10/1999].
- Pont, Jaume (1981). « El silenci de les aigües ». *Avui*, 11/09/1981, Cultura, 30.
- Quintana, Artur (1983). « La llengua de Jesús Moncada ». *Boletín de Estudios Bajoaragoneses* (Alcanyís), 4-5, pp. 227-238.
- Riera, Ignasi (1989). « Jesús Moncada, l'art d'un escriptor de cafè ». *Diari de Barcelona*, 14/02/1989, Llibres, 8.
- Sasot, Màrio (1993). « Jesús Moncada – A la recerca de la infància segrestada ». Dans *Així s'escriu a la Franja*. Zaragoza : DGA, pp. 103-129.
- Singla, Carles (1992). « Jesús Moncada recrea la postguerra amb mots amables ». *Diari de Barcelona*, 30/01/1992, 33.
- Zumthor, Paul (1981). « Entre l'écrit et l'oral ». *Les cahiers de Fontenay* (F), 23, 9-33.
- Zumthor, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

Michel Martínez Pérez  
Université de Toulouse Capitole

## HÈCTOR B. MORET, UN POETA ARAGONÈS DE LLENGUA CATALANA

### RESUM

Hèctor B. Moret (1958) és un poeta nascut a Mequinensa (Baix Cinca, Aragó). Amb 10 anys, ha d'emigrar a Barcelona amb la seva família per la construcció de l'embassament de Riba-roja. A la capital catalana, el poeta pren consciència que la seva llengua materna, el català, no sols és una llengua oral sinó també de tradició literària i una de les llengües pròpies d'Aragó. El 2006 publica la seva antologia poètica: *Camp clos*. "L'antinòmia entre la paraula i el gest" de l'escriptura poètica l'obliga a abandonar l'escriptura poètica.

Paraules clau: Aragó catalanòfon, poesia aragonesa d'expressió catalana, literatura fronterera, Aragó i catalanitat.

### ABSTRACT

Hèctor B. Moret (1958) was born in Mequinensa (Catalan-speaking Aragon). At the age of ten, he settled in Barcelona with his parents after his village was flooded following the construction of a dyke. In Catalonia, the poet realized that Catalan, his mother tongue, was not only an oral language but also a literary and cultural language and a native language in Aragon. In 2006, he published his anthology, *Camp clos* [Closed fields]. "The antinomy between words and actions" led him to give up poetic writing.

Keywords: Catalan-speaking Aragon, Catalan-written Aragonese poetry, literature on borderline identities, Aragon and Catalanhood.

Hèctor Benvingut Moret i Coso neix el 22 de març de 1958 a Mequinensa (Baix Cinca), una localitat de l'Aragó catalanòfon<sup>1</sup>. La llengua materna del poeta és la catalana, en la seva variant nordoccidental, modalitat que manté i cultiva des que es va establir a Barcelona, l'any 1968. Mequinensa, coneguda també per ser la població natal de Jesús Moncada, fou una vila pròspera gràcies a les mines de carbó que generaven la quasi totalitat de llocs de feina, directes i indirectes. La vila se situa a la confluència dels rius Segre i Ebre, el que permetia el transport de les mercaderies per via fluvial fins a Tortosa i la Mediterrània. La forta activitat minera de la vila durà fins ben entrada la dècada dels anys seixanta del segle XX. Amb la construcció de l'embassament de Riba-roja, l'activitat minera de la comarca minvà molt ja que bona part de les mines quedaren sota les aigües, igual que l'antiga vila, «lo poble vell». Una nova Mequinensa fou construïda més amunt, i els mequinensans foren real·lotjats en cases unifamiliars de maons vermells, «més còmodes i més higièniques» com en deia la propaganda, situades

---

<sup>1</sup> Moret, Hèctor (1998). *Indagacions sobre llengua i literatura catalanes a l'Aragó*. Calaceit (Matarranya, Terol): Associació Cultural del Matarranya (ASCUMA). Va ser l'Hèctor Moret en la seva vessant d'assagista qui va inventar aquest concepte per parlar del territori conegut com a Franja (d'Aragó o de Ponent).



en carrers i places amples i simètrics, amb lletres de l'abecedari com a única senya d'identitat. Amb el que va quedar d'activitat minera, però, no va ser possible tornar a col·locar tots els treballadors mequinensans que vivien, de lluny o de prop, de les mines. Així, molts van haver de marxar de la seva vila per tal de trobar feina. Va ser el cas de la família de l'Hèctor Moret, fill i nét de miners que, l'any 1968, quan el futur poeta encara no tenia deu anys, va emprendre el camí de l'emigració, en una època *desarrollista* que ja coneixia l'èxode rural i la massificació de les grans ciutats.

Els emigrants aragonesos, tant els de llengua catalana com els de llengua castellana i aragonesa, prenen principalment el camí que els du cap a la industrial Catalunya, per raons de proximitat geogràfica i d'atracció econòmica. La família del poeta s'instal·la, com moltes altres, a la capital catalana. Allà, Hèctor Moret, com molts altres aragonesos de llengua catalana, pren consciència de la catalanitat de la llengua pròpia de la seva vila natal. Així, la seva llengua materna no és, com el règim franquista volia fer creure, un vulgar chapurriau, o una parla local 'd'anar per casa', sinó una llengua amb una tradició literària clàssica i contemporània. És també una llengua 'moderna' i de lluita: la de la Nova Cançó. I a Catalunya, aquesta llengua no és anònima, se'n diu català.

A la Universitat de Barcelona, Hèctor Moret estudia, doncs, Filologia Catalana, tot compaginant la carrera amb una feina a Edicions 62 on té un accés privilegiat a la literatura catalana. Abans d'això, però, l'Hèctor Moret adolescent ja ha començat la dura i exigent tasca d'escriure poesia. L'any 1976, amb divuit anys, guanya un premi als Jocs Florals de Rubí amb el poema «A tots els morts, morts a totes les guerres»<sup>2</sup>. Segons Artur Quintana i Font, en la seva formació primerenca com a poeta, rep les influències, entre d'altres, de Salvador Espriu, Blai Bonet, Josep Palau i Fabre, Vicent Andrés Estellés, Joan Salvat-Papasseit, Josep Sebastià Pons així com de Cesare Pavese i Charles Baudelaire<sup>3</sup>. Quant als clàssics, en rep dels trobadors en llengua occitana com ara Ponç de la Guàrdia, però també de l'Ausias March i de Dante Alighieri. Amb la presa de consciència de la catalanitat de la seva llengua, també s'adona de la necessitat de dignificar la llengua pròpia de l'Aragó catalanòfon i de normalitzar-ne l'ús. A la Barcelona de la Transició democràtica, connecta amb els moviments aragonesistes d'esquerres que, com ell, desitgen normalitzar el plurilingüisme aragonès. Així, col·labora a la revista *Secano*, l'òrgan de l'emigració aragonesa a Catalunya entre els anys 1977 i 1979 i primera publicació aragonesista des de finals de la Guerra Civil. Al número 4 de *Secano*, Hèctor Moret publica un article en català, encara que no el signa, titulat «Cal recuperar la nostra llengua»<sup>4</sup>. Des d'aleshores ençà, no ha deixat de publicar a nombroses revistes de caire aragonesista de l'Aragó interior, com ara Andalán o Rolde, o revistes de l'Aragó catalanòfon com són Sorolla't, Batecs, Desperta Ferro! i actualment Temps de Franja. També ha publicat a revistes catalanes com ara Serra d'Or, Ressonància de Ponent o Calaix Blau i a diaris catalans (*Avui*).

Certament, Hèctor Moret és un poeta compromès ja que, paral·lelament a la creació poètica, lluita per un Aragó trilingüe on la seva llengua pugui viure en plena normalitat al costat de l'aragonès i del castellà. Efectivament, la llengua és per a ell una part intrínseca d'ell i del seu territori, des de Mequinensa fins a Barcelona. Així, no és estrany que declari en una entrevista: «el meu país és la llengua»<sup>5</sup>. De fet, els seus reculls s'han publicat a Barcelona, València i Saragossa, les capitals de la Corona d'Aragó peninsular que plasmen l'extensió geogràfica de la llengua.

<sup>2</sup> Moret, Hèctor B. (1999). *Temps pervers*. Saragossa: Diputació General de Aragón, p. 63.

<sup>3</sup> Quintana i Font, Artur, (1998). « La poesia d'Hèctor B. Moret », *Alazet*, Revista de Filologia n°10. Osca: Institut d'Estudis Alt-aragonesos (IEA), Diputació Provincial d'Osca, pp. 109-128.

<sup>4</sup> Moret, Hèctor (1977). «Cal recuperar la nostra llengua». *Secano*, n° 4.

<sup>5</sup> *El Temps*, núm. 250, abril 1989, p. 83.

A banda dels treballs d'investigació i de creació poètica, Hèctor Moret ha fet de professor de llengua i literatura catalanes en un institut d'ensenyament secundari del centre de Barcelona. Per tant, el nostre autor és alhora professor, poeta i investigador. Si bé sembla compaginar perfectament els 'papers' de professor i investigador, la seva faceta de poeta sembla més aviat un personatge paral·lel i independent, que es val per si sol. Aquest personatge amb vida pròpia s'ha anat distanciant de la resta d'identitats de l'autor. De fet, en una primera etapa, tant l'Hèctor Moret investigador com el poeta signaven els escrits com a «Hèctor Moret» –a vegades afegint-hi «i Coso». A partir del quart recull de poemes, però, l'Hèctor Moret poeta esdevé «Hèctor B. Moret», és a dir que hi afegeix la primera lletra del segon nom, Benvingut. Aquest acte sembla voler indicar una distanciació d'ell mateix i l'aparició d'un nou personatge amb vida pròpia, un jo poètic per al joc poètic.

## 1. L'OBRA POÈTICA

Hèctor (B.) Moret ha publicat un total de sis reculls de poesia entre 1987 i 1999. El 2006 veu la llum *Camp clos*, l'antologia dels sis reculls amb un estudi introductori d'Artur Quintana i Font. Molts poemes, però, s'havien publicat abans en revistes catalanes i aragoneses. El primer recull que publica Moret és *Pentagrama*<sup>6</sup>. Segueix amb *Parella de negres*<sup>7</sup> amb què obté el Premi Josep M. Picó del mateix any. El següent recull es titula *Ròssecs*<sup>8</sup> i guanya el vuitè Premi Divendres Culturals. Segueix *Al cul del sac trobarem les porgueres*<sup>9</sup> primer poemari que signa com a Hèctor B. Moret. El cinquè és *Antídots*<sup>10</sup> amb què obté, l'any 1994, el Premi Festa d'Elx de l'Ajuntament d'aquesta localitat i, finalment, *Temps pervers*<sup>11</sup>, obra guanyadora l'any 1998 del Premi Guillem Nicolau, premi literari del Govern d'Aragó dedicat a la literatura en llengua catalana. Aquest últim recull posa fi a l'obra poètica d'Hèctor B. Moret, com queda dit en el pròleg escrit per Esteve Betrià, alter ego assagista i periodista de l'autor («últim – que no definitiu– capítol»). Com ja s'ha dit, aquestes sis obres formen una unitat i una obra poètica que té com a títol *Camp clos*<sup>12</sup>. És de notar que el poeta no deixa d'escriure perquè ha assolit l'objectiu que s'havia proposat, ans al contrari. Deixar la creació poètica pot interpretar-se com a un abandó per part del poeta, insatisfet i desil·lusionat, en no veure's capaç de transcriure amb mots i versos, el que experimenta, en no resoldre «l'antinòmia entre la paraula i el gest». L'Hèctor B. Moret mostra d'aquesta manera, la insatisfacció pel seu treball i doncs l'exigència amb si mateix.

### *Pentagrama*

Si bé es va publicar l'any 1987, la redacció dels poemes se situa al voltant de l'any 1980, època d'aprenentatge del poeta. El recull consta de cinc parts –tantes com les ratlles d'un pentagrama– cadascuna constituïda de de set poemes. Cada part l'encapçala una citació d'un poeta, orientant el lector sobre les seves influències. Aquests poetes són

<sup>6</sup> Moret, Hèctor (1987). *Pentagrama*. Barcelona: Columna.

<sup>7</sup> Moret, Hèctor (1988). *Parella de negres*. Barcelona: Columna.

<sup>8</sup> Moret, Hèctor (1992). *Ròssecs*. Cerdanyola del Vallès: Ajuntament de Cerdanyola.

<sup>9</sup> Moret, Hèctor (1993). *Al cul del sac trobarem les porgueres*. València: Alfons el Magnànim.

<sup>10</sup> Moret, Hèctor (1996). *Antídots*. València: Poesia 3i4.

<sup>11</sup> Moret, Hèctor (1999). *Temps pervers*. Saragossa: Diputació General d'Aragó.

<sup>12</sup> Moret, Hèctor (2006). *Camp clos/Campo cerrado*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza (PUZ). Edició a cura d'Artur Quintana i Font.

Ponç de la Guàrdia, Joan Salvat-Papasseit, Blai Bonet, Josep Palau i Fabre i Cesare Pavese, i les citacions són més aviat amargues i desesperants («amarg» ; «pols»; «és amarg plorar sol»). Els poemes són relativament curts —entre cinc i setze versos. Així, sovint els poemes consten d'una sola frase que transcriu una sola idea, missatge o reflexió. Pel que fa a la mètrica, els versos són lliures. Quant al lèxic, el poeta emprava tant mots dialectals occidentals («gitar-me»; «butoni»; «espill»), com formes verbals de l'estàndard occidental com ara «siga», «pensesse», «haja», «veges», o formes literàries («quimèriques aigües»; «fal·làcies»; «filigranes»). D'altra banda, cadascuna de les cinc parts tracta d'una temàtica diferent. Així, la primera és purament metapoètica amb el jo poètic que reflexiona sobre la creació poètica i l'acte creador. S'adona de la impossibilitat d'expressar un gest amb mots, aleshores pren consciència que la creació poètica està inevitablement abocada al fracàs, a la desfeta:

però em resta, encara, la gran recança,/ nosa estèril,/ de no haver-me adonat a  
temps/ de la inherent antinòmia/ que sorgeix entre la paraula i el gest.<sup>13</sup>

La segona part entra dins de la temàtica amorosa. El jo poètic està confrontat als dubtes i a la nostàlgia —parla en primera persona— i s'adreça de vegades a un tu —que no és altre que un amor passat— amb fredor, com el temps plujós que reforça encara més la tristor i la melancolia del jo poètic (pp. 19 i 25). A la tercera part, el jo poètic es qüestiona sobre el sentit de la vida, de l'existència. Interpreta la vida com un trajecte inútil i és molt pessimista ja que l'única sortida i escapatòria que hi veu és la mort, de què tampoc se sap quan arribarà (p. 29). A la quarta part, el jo poètic torna a la temàtica amorosa i s'adreça també a un tu. Parla del temps («el temps no es perd/ (Senzillament es crema)»), del gest incompatible amb la paraula ja que aquesta pot, de vegades, traïr el gest (p. 44), de la culpa i del sentiment de culpa, una «irrealitat massa concreta» (p. 42) i que, per tant, «no fóra just inculpar ningú». L'últim poema de la sèrie torna malgrat tot a l'optimisme:

Ben cert que sovint crec/ que em creixen noves ales/ i em torna tot l'alè.<sup>14</sup>

Finalment, a la cinquena part, el jo poètic descriu de nou l'acte creador. Tornem al metapoètic amb un jo que explica que la creació poètica és per a ell un costum que no pot abandonar, que en depèn, com si d'una droga es tractés, tot sent conscient dels riscos que comporta (pp. 49 i 53). La creació poètica adopta fins i tot una connotació misteriosa, gràcies a la presència dels dits, presents en tota l'obra. Els mots i els versos surten dels dits. Els dits són per tant màgics perquè la creació o el resultat de la creació poètica (p. 52) arriba per ells. Els dits són alhora d'una gran sensualitat perquè són també els que permeten tocar. Són per tant imprescindibles tant per a l'amor com per a la creació poètica, amb la qual cosa se sintetitzen ambdues coses, els dos temes predilectes d'aquest primer recull, i de fet de tota l'obra, que tornen de manera cíclica. En les diverses obres, aquests dos temes estan posats en paral·lel, fins i tot en simetria, com ens n'adonarem més endavant.

<sup>13</sup> Moret, Hèctor (1987). *Pentagrama*. Barcelona: Columna, p.14.

<sup>14</sup> Moret, Hèctor (1987). *Pentagrama*. Barcelona: Columna, p.45.

*Parella de negres*

El segon recull del nostre poeta, publicat l'any 1988, consta de quaranta-un poemes que el poeta va escriure entre el desembre de 1985 i l'agost de 1986. Tots aquests poemes formen una unitat ja que se segueixen els uns els altres sense que estiguin agrupats en parts o sèries diferents. D'altra banda, els poemes són més aviat curts –entre cinc i disset versos lliures.

El fet que els poemes s'encadenin dona una impressió de conjunt i de continuació. Així, el primer poema marca el començament d'una història, (n'és el punt de partida) i l'últim poema és el punt d'arribada, el final de la història que s'ha contat al llarg del recull. El poemari segueix d'aquesta manera un ordre lògic i fins i tot cronològic, amb una evolució. S'hi explica la història de dos tafurs, dos personatges apassionats pels jocs d'atzar –dos ludòpates, podríem dir–, que són també dos perdedors ja que la «parella de negres», tant en el pòquer com al joc de daus, és la jugada més baixa (pp. 16 i 17). El joc d'atzar és aquí una metàfora de l'amor, el joc és, de fet, el joc amorós. La citació d'Ausias March, a l'incipit del recull, confirma el joc d'atzar com a metàfora de l'amor. Per tant, els quaranta-un poemes fan d'una llarga partida de cartes o de daus, una experiència amorosa, un joc amorós. L'experiència amorosa, però, és una experiència desafortunada per als tafurs ja que són uns perdedors. Ara bé, estan en una fase d'aprenentatge, i tot el que van aprenent els servirà més endavant. Van acumulant experiència, es tracta d'un trajecte iniciàtic pel món del joc amorós. Així, a l'últim poema del recull, si bé els tafurs no s'han convertit en experts dels jocs d'atzar, és a dir del joc amorós, han adquirit certa experiència i poden fer «noves jugades»:

No he lligat cap basa/ però la partida continua/ i em faré amb nous daus/ per  
assajar noves jugades<sup>15</sup>

El jo poètic en aquest recull de poemes passa completament desapercbut i deixa en primer plànol els dos tafurs. Malgrat tot, si bé el joc d'atzar és una metàfora del joc amorós al qual s'inicien tots dos tafurs, l'aprenentatge d'aquests també pot ser la metàfora del propi aprenentatge del jo poètic quasi absent. Es podria anar més enllà i dir que els jocs d'atzar són doblament metafòrics, ja que d'una banda són la metàfora del joc amorós, i d'altra banda són també la metàfora de la creació poètica. És el que es desprèn de la pàgina 25 quan el jo poètic diu:

i demanar a l'astut calabre/ que em mostrés l'últim truc/ i no veure'm com ara  
mateix/ practicant el vell defecte/ de fer jocs de paraules.<sup>16</sup>

Per tant, en aquests anys d'aprenentatge, la partida de daus és alhora el joc amorós i sobretot el joc de les paraules, és a dir la creació poètica. Es tracta de tornar-se «destre» en aquesta complicada i exigent feina.

*Ròsssecs*

El tercer poemari del nostre autor, publicat l'any 1992, conté poemes escrits entre els anys 1986 i 1990 –excepte dos que daten del 1976 i del 1979. El recull consta de vint-i-nou poemes repartits en tres parts. Tant els poemes com les diferents parts tenen

<sup>15</sup> Moret, Hèctor (1988). *Parella de negres*. Barcelona: Columna, p.53.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.25.

un títol. A més, al final de cadascun dels poemes de les dues primeres parts i al primer de la tercera, trobem la data (mes i any) i a vegades el lloc de la redacció del poema.

La primera part consta de deu poemes i té com a títol «Amagatall secret». Els poemes d'aquesta primera part els va escriure a Mequinensa, entre el 1986 i el 1989. La temàtica és clarament mequinensana, com ho indica el primer poema intítulat «Paisatge», un sonet (cosa que mostra que el poeta s'allunya de les formes lliures ja que hi empra el decasíl·lab i fa rimes consonàntiques creuades). Efectivament, el jo poètic evoca el paisatge de la seva vila natal, o sigui el de la infantesa i també el dels orígens:

Em sé lligat a n'aquest erm paisatge/ i per això no em fa mai cap retret/ si per  
un moment oblidó el llinatge.<sup>17</sup>

Segons Màrio Sasot, el títol d'aquesta primera part és un homenatge a Ausias March i, segons l'Artur Quintana, «l'erm paisatge» de Mequinensa del que parla és un homenatge a «l'àrid poble», a la Sinera de Salvador Espriu, «al nord-enllà espriuà». El jo poètic sent nostàlgia de la seva terra, transcriu els paisatges tant els de la vila com els del camp (p. 9: «hortes»; «places»; «cases»; «basses»; «portes»; «carrers»; «mines»; «corrals»; «eres»; p. 21: «olivers i ametllers»); la vida quotidiana (p. 11: «eixutes velles fent ganxet... mentre els xiquets ensumen el món»); les mines (p. 11: «els hòmens a les mines»); el cerç que hi bufa (p. 19: «perquè ja se sap:/ quan fa cerç/ el cor se'n ressent»; p. 21: « En vells perfils crivassats pel cerç »); la humitat dels rius, de les boires glaçades de l'hivern (p. 15: « En aquesta tarda llarga i humida »; p. 17: « Sense gaire temps per mirar/ més enllà de les serres gebrades/ de les emboirades cales/ i de les basses cobertes de gel »), la sequera del paisatge d'estiu (p. 27: «a desfer l'apegalosa calor/ d'aquesta apàtica tarda d'estiu... sadollen lentament la resseca garriga»). D'aquesta manera, el jo poètic és capaç de reflectir la personalitat i les peculiaritats de la seva terra, la dels seus orígens. Fa una descripció de la vila i dels voltants, dels seus habitants, de les activitats econòmiques i empra el lèxic local i les formes verbals occidentals («aidar»; «caragols»; «bubotes»; «devuit»; «avarques»; «xiquets»). És un retrat de la vida mequinensana, tant de la seva infantesa, i per tant de «lo poble vell», com de la nova vila quadrículada. El jo poètic està en total compenetració amb la seva vila natal, amb els seus orígens, per això és capaç de transmetre l'ànima d'aquella terra. Ara bé, l'exili tampoc el fa idealitzar la seva terra ja que en diu «castigada terra» (p. 17). Hi ha una punta d'amargura en aquest retrat, per això predomina una tonalitat trista, melancònica molt ben transmesa a través de la climatologia. Així, a banda de contribuir al retrat de la vila, els detalls climàtics reforcen encara més el fred, la tristor i la melancònia ambients, conseqüència de la nostàlgia i potser de l'amargura del jo poètic. A «Paisatge», el jo diu d'ell mateix que és «sec»:

Si sóc tan sec és perquè així m'ha fet/ únic consol per al meu cor salvatge/  
aquest país de qui parlo en secret

Les referències al temps són nombroses i quasi sempre són referències al mal temps (p. 11: «aire espès»; p. 12: «hora fresca»; p.13: «tarda llarga i humida [...] amb els borrim de tardor/en els tolls argilosos [...] només se sent la pluja batent la/ teulada [...] la tremolor de la pluja»; p. 17: «serres gebrades, emboirades cales, basses cobertes de gel»; p. 19 «quan fa cerç»; p. 21: «En vells perfils crivassats pel cerç»; p. 23: «com el sol i el gebre [...] i el vent, com la pluja bat la teulada/ i l'aigua llisca»; p. 25: «i a

<sup>17</sup> Moret, Hèctor (1992). *Ròssecs*. Cerdanyola del Vallès: Ajuntament de Cerdanyola, p. 9.

hiverns de vides agitates/ per les boires i els vents»). Fins i tot, a l'única referència al bon temps, a l'estiu –a l'últim poema d'aquesta primera part– el temps és igualment molest per al jo poètic i té una forta connotació negativa (p. 27: «a desfer l'apegalosa calor/ d'aquesta apàtica tarda d'estiu»). Així, en aquesta primera part del recull, entre el jo poètic i la seva terra d'origen hi ha un fort paral·lelisme. Tant és així que el jo es confon amb la terra que l'ha vist néixer, i això es veu a la pàgina 19 («que amb pensament àrid/ i sentiment espès») així com al primer i últim poema on s'empren els mateixos adjectius –o sinònims– tant per qualificar el paisatge com el jo (p. 9: «erm paisatge [...] si sóc tan sec»; p. 11: «aire espès»; i p. 27: «resseca garriga»). La comunió entre el jo i la terra pot explicar-se per la nostàlgia per la pròpia terra quan s'és exiliat. Sembla que sigui el cas del jo poètic d'«Amagatall secret». La terra d'origen protegeix, fa de refugi, de «recer» com en diu ell, es tracta d'una mare, de la petita pàtria.

La segona part del poemari es titula «Ressenyes discretes». En aquesta part trobem nou poemes escrits entre els anys 1986 i 1989, si descartem els dos primers de la sèrie que van ser escrits el 1976 i el 1979 respectivament. Els poemes segueixen la temàtica del paisatge. Aquesta vegada, però, ja no es tracta del paisatge mequinensà. El jo ha sortit de la terra d'origen per tal de conèixer llocs nous i altres destinacions. En un primer moment es queda al seu país –recordem que el seu país és la llengua–, així les primeres destinacions romanen a països de llengua catalana (Montserrat, Alt Vallespir i València). Els poemes més antics corresponen als que se situen a la serralada de Montserrat (1976) i a la comarca francesa de l'Alt Vallespir (1979). Són, per tant, paisatges de muntanya –un matí nevat a Montserrat i una nit de lluna plena als Pirineus– força impactants (p. 31: «Sorpresos del tot prenyats de dens silenci»), esplèndids (p. 33: «Lisca la lluna bruna/ pel cim del Costabona»), que semblen ser una primera experiència, una iniciació al món de la muntanya i de manera metafòrica a la creació poètica. Ens trobem, efectivament, durant els anys d'aprenentatge del jo poètic. Cal remarcar, així, la rebuscada forma del primer poema d'aquesta segona part, ja que es tracta d'una *tannka*, un model japonès que consta de trenta-una síl·labes repartides en cinc versos o frases. Els terrats del barri del Carme de València són el tercer escenari dins dels llocs de llengua catalana, del país del jo poètic. De les muntanyes pirinenques i de Montserrat, ha baixat fins a la plana, fins a la capital de l'Horta, i més precisament al barri del Carme, centre històric de València. Ara bé, no ha baixat de les altures ja que segueix en els terrats, per continuar en contacte amb el cosmos i la immensitat. Si bé ha deixat els cims coberts de neu, la lluna plena en alta muntanya, des del seu terrat està en contacte directe amb «el tebi sol de febrer» (p. 35).

Després del recorregut per terres de llengua catalana, el jo poètic decideix d'anar-se'n a l'Europa central, precisament al país més muntanyós i més alt d'Europa: Suïssa. En aquest país, el jo poètic passeja per les ciutats de Fribourg, Luzerna i Rotberg. És de notar que no oblidia mai la seva identitat ja que sempre té algun pensament pel seu lloc d'origen i per la seva terra. El jo poètic n'està impregnat de tal manera que a Fribourg pensa en els geranis de València (p. 37: «La veu gerda –dít amb molt de respecte–/ ens fa arribar els geranis de València»). Cal remarcar que no evoca de seguida la seva vila natal, sinó una ciutat que també ha descobert i que en certa manera ha fet seva. S'impregna així d'elements nous a cada lloc nou que visita, que aprèn a conèixer i que fa seus. Així, no se sent únicament de la seva vila, de manera excloent. Construeix la seva personalitat amb elements i experiències viscudes a diferents llocs i no solament a la seva vila. Així, a Luzerna, si bé té un pensament cap a casa seva, no és només cap a la seva vila, ni cap al seu país. Efectivament, a l'hora de situar-se ho fa emprant la perífrasi «d'un racó del Mediterrani nord-occidental» (p. 39). Es defineix també com a mediterrani, doncs. A Rotberg, finalment té un pensament per a la seva vila, sense

anomenar-la, com sempre, i té consciència de la llunyania, de la distància, la qual cosa li fa adoptar una tonalitat nostàlgica:

Sé que sóc lluny/ dels carrers encodissats/ i dels carros carregats d'estalzi.<sup>18</sup>

Recorda efectivament detalls de la vida quotidiana específica de la realitat mequinensana, la del «poble vell», és a dir la de la seva infantesa. L'etapa següent té lloc a l'Algarve, al Sud de Portugal –al cap de São Vicente, per ser precisos. Aquí també el jo poètic torna a tenir la sensació de conèixer el lloc, perquè en certa manera ja l'ha adquirit, ja l'ha fet seu. No es troba en un país de llengua catalana, però sí a la península ibèrica, als «extrems de l'estesa pell» (de brau, evidentment). És un paisatge familiar per a ell, amb molta llum (p. 43: «La mirada engegada / descansa dins d'un paisatge conegut»). La resta de descripcions també evoquen la seva vila natal («La cendrosa garriga / la brisa persistent (...) l'àrid rocam/ i l'olor penetrant del salobre»), ja que en poemes anteriors és qüestió de «garriga resseca» (p. 27); igualment la «brisa persistent» fa pensar en el cerç que bufa de manera quasi permanent (pp. 19, 21 i 23), l'«àrid rocam» troba eco en el topònim Monegre (pp. 13 i 23), idèntic al de la plana semi-desèrtica dels Monegres aragonesos –a les portes de Mequinensa– i, finalment, «el salobre» que també recorda «l'aigua salabrosa» de la pàgina 17. Per tant, quan és a Portugal, el jo poètic sembla que estigui recordant la seva vila natal –tot i les diferències evidents: costa/interior, riu/mar... Això és una mostra més que, allà on va, sempre té la seva terra d'origen present a la ment. Però allà on sorprèn i on enganya el lector és que no pensa en la seva vila sinó en un país que ha après a conèixer i que ha fet seu. Efectivament, evoca el nom del Rin –que també passa per Suïssa–, un paisatge que a priori tampoc no s'assembla gaire al de l'Algarve, a l'extrem Sud d'Europa. Aquí, el jo poètic mostra definitivament que les vivències que ha tingut viatjant i recurrent Europa han participat en la construcció de la seva personalitat i fins i tot de la seva identitat. Així doncs, la ruta iniciàtica, primer als països on es parla la seva llengua, i després pel continent, constitueixen en certa manera els anys d'aprenentatge, la formació del jo poètic. Aquest viatge pot ser també una metàfora del seu aprenentatge de la creació poètica, com ho és el joc d'atzar a *Parella de negres*. Els anys de l'aprenentatge de la vida són alhora els de l'aprenentatge de la recerca de la poesia i de la creació poètica.

La tercera part del poemari, finalment, es titula «Comentaris d'estil» i consta d'onze poemes escrits entre els anys 1987 i 1990. Tret del primer poema, l'autor ja no dóna la data de la redacció dels poemes. Després de Mequinensa i de la ruta per la península i Europa, el jo poètic torna a la seva ciutat d'adopció, la seva terra d'acollida, Barcelona (p.51: «mercat de Sant Antoni»). En aquesta darrera part trobem els poemes més llargs dels tres primers reculls. Així, «Una tarda qualsevol» consta de vuitanta-un versos repartits en vuit estrofes. La temàtica general de «Comentaris d'estil» és de caire més aviat amorós. El jo poètic explica diverses experiències amoroses viscudes a la ciutat de Barcelona, no sense ironia. Ho fa d'una manera desinvolta, alegre i lleugera. El propi jo poètic se n'adona i qualifica un dels seus poemes de «poca-solta» (pp. 56-57: «hi va entrar un marrec/ –segur que tan poca-solta/ com aquest escrit»). El lèxic és col·loquial (p. 57: «Ni el cambrer ni jo/ estàvem per foteses»; p. 71: «pixar»), i apareixen metàfores eròtiques –com la dels dits– (p. 49), apareix també el desig carnal (p. 59: «des del llindar del temps/ l'ombra allargassada del desig/ que s'escampa sense preàmbuls») i la temàtica del gest –el contingut (p. 59: «ni cap gest contingut»), i el subtil (p. 63: «que la subtileza en el gest»). Cal notar que, sense abandonar el lirisme, el

<sup>18</sup> Moret, Hèctor (1992). *Ròssecs*. Cerdanyola del Vallès: Ajuntament de Cerdanyola, p. 41.

jo poètic abraça cada cop més una tonalitat narrativa. La prova és que explica les seves experiències amoroses com una història explicada oralment (col·loquialismes, to jocós...), sense abandonar, però, la reflexió.

La temàtica amorosa i l'erotisme de «Comentaris d'estil» anuncien la temàtica dominant del següent recull. Tanmateix, de manera general, el tercer recull d'Hèctor Moret marca una certa ruptura amb els dos poemaris anteriors. Efectivament, el locutor poètic obre *Ròssecs* amb un sonet, adopta el decasíl·lab, fa servir un model japonès, amb la qual cosa trenca l'ús fins ara de formes i versos lliures. El propi jo poètic s'adona d'aquest canvi i cita el decasíl·lab en un poema on precisament s'interroga sobre l'acte creador (p. 37: «Ha d'ésser divertit tibar la corda/ fer versos estranys farcidets de rebles/ (decasíl·labs femenins tret d'aquest...)»). Per tant, hi ha hagut un canvi en el jo poètic dels dos primers reculls fins a *Ròssecs*, que esdevé així una transició i obre les portes a una nova etapa de la poesia moretiana.

### *Al cul del sac trobarem les porqueres*

Aquest és el quart poemari del nostre autor, que signa aquí per primera vegada com a Hèctor B. Moret, és a dir que fa manifest un canvi, una nova etapa en la seva poesia, canvi que ja es deixava intuir a l'anterior recull. El nou poemari consta de trenta-dos poemes repartits, de manera prou desigual, en tres parts ben diferenciades temàticament, com a *Ròssecs*. La primera part titulada «Joc pervers» consta d'onze poemes redactats en diferents èpoques. La majoria data dels anys 1986 a 1989 tot i que en trobem tres dels anys 1977, 1982 i 1983. El poemari s'obre amb una citació del poeta valencià Vicent Andrés Estellés («¿Com he d'obrar, si m'estime la vida/ i envege el cos que lleugerament passa/ i sent dolor de no dur-lo al meu llit?»), on l'autor mostra que està atret tant pel vers com pel desig, i que és impossible combinar totes dues aficions o, si més no, que és impossible d' «abastar-ho tot», com destaca Artur Quintana. Així, Hèctor B. Moret segueix la línia iniciada a la fi de *Ròssecs*, la línia eròtica, com indica el títol de la primera part, i que quedarà encara més explícit a la segona. El joc pervers de què parla, és doncs el joc amorós que ja apareixia a *Parella de negres*, i continua en estret paral·lelisme amb l'acte creador i la creació poètica. El jo poètic està efectivament dividit entre la passió amorosa i la passió pel vers —d'aquí el joc de paraules amb «joc pervers». La passió amorosa segueix sent una metàfora, al nostre entendre, de la creació poètica, tan exigent, i que pot arribar a consumir el propi jo poètic. Amb el primer poema «Discreta divisa», l'autor sembla justificar el seu canvi de rumb i de temàtica, encara que es tracti gairebé d'un canvi en fals ja que la temàtica amorosa i eròtica continua sent la metàfora de l'acte creador. L'acte sexual és també un acte creador. Així, en el primer poema sembla distanciar-se'n tot i que no ho fa ja que continua parlant-ne:

Em moc divers/ perquè diversa és la vida/ No com aquell/ que es mou pel vers/ perquè troba perversa la vida.

Els forts paral·lelismes d'aquest poema («divers, diversa, vers, perversa») tradueixen potser el fort paral·lelisme que existeix entre el joc amorós i el joc del vers. Aquí, efectivament, «aquell» és ell, el jo poètic que no abandona la temàtica metapoètica. Ens n'adonem també a «Espatlla», un sonet en què el jo poètic s'interroga sobre l'acte amorós i el creador:



En l'encesa conjura nua/ s'endevina l'astut cimbell/ Quina és la vida, quin  
l'absurd/ que faça el pacte més pervers?/ Quin mot és el mot que ara surt/ per  
empresonar-lo en el vers?<sup>19</sup>

A banda d'això, la principal característica de «Joc pervers» és l'homenatge que fa a diversos poetes, com ho confirma un dels poemes que es titula senzillament «Homenatge». Aquest poema és un homenatge als trobadors de llengua occitana i es pot llegir tant en occità com en català. A «Disciplina» i a «L'aura serena», continua amb els homenatges, aquesta vegada als poetes italians Cesare Pavese i Petrarca. Tots dos poemes es poden llegir igualment en italià, encara que el significat no sigui el mateix, amb la qual cosa esdevenen també una mena d'homenatge a la llengua italiana. Finalment l'últim poema «bilingüe» és el següent «emper eadem», que tot i tenir un títol en llatí, es pot llegir alhora en català i en francès, amb què l'autor ret homenatge al poeta francès Charles Baudelaire. Donades les influències, el poeta se submet a una mètrica més estricta –com ho va començar a fer a l'anterior recull–, així trobem un sonet (p. 19), una sextina (pp. 12-13) i fins i tot un palíndrom intítulat «Solc clos»:

Dirà mon cos/ cíníc mim/ sóc nom àrid.<sup>20</sup>

La segona part del poemari es titula «Enfilall d'endreces», consta de disset poemes, sonets en una gran majoria. En el primer poema, «Poetis mentiri licet», el jo poètic sembla acordar que no ha abandonat la recerca poètica i que, per tant, va estretament lligada amb la temàtica amorosa i eròtica:

Ho intentaré dir d'una altra manera:/ la paraula em salva i em damna ensems,/ perquè sovint crec que la ment domina/ la paraula però en realitat és/ la paraula qui domina la ment./ I malgrat que en ocasions voldria/ que fósseu mes germanes i estimar-vos,/ com l'amant foll, incestuosament...<sup>21</sup>

Després d'aquest primer poema ve una sèrie de dotze sonets, de temàtica amorosa, clarament eròtics –pornogràfics fins i tot en algun cas–, on cada sonet va dedicat a una noia diferent, a llocs diferents. És així com el jo poètic recorre tots els països de llengua catalana, ja que a les perífrasis que fan de títol –com ara «A una noia de la Granja que es lligava la sandàlia al pedrís de ca la vila»–, el jo anomena la població en què es troba. D'altra banda empra els dialectalismes propis de cada país. Així, per tal de referir-se a les «mosses», quan el poema se situa a Catalunya empra el mot «noia», a València en diu «xica», i a Mallorca fa servir «al·lota». En aquests sonets el jo poètic tampoc no abandona la temàtica de la poesia en la poesia, ans al contrari. Efectivament, les referències a la creació poètica i a l'estil dels versos presents són prou nombroses:

si encara que els vulga descriure de forma sincera/ per manca de destresa faltaré a la veritat?/ Espero que sigues prou benèvola en ta censura/ en jutjar aquest tosc versaire que fa el sonet lluent,/ descurat, isosil·làbic, aspre i sense cesura./ Saps prou bé que el sonet és de massa envergadura/ per aquest baldragues que fa temps que té el cor dolent/ en no ser mai desig ni objecte del teu pensament.<sup>22</sup> [...]

<sup>19</sup> Moret, Hèctor (1993). *Al cul del sal trobarem les porgueses*. València: Alfons el Magnànim, p. 19.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 32.

Ja és hora de deixar-nos de foteses/ que el temps de tot sonet és ben escàs/ i no ens convé que en fem un embolic.<sup>23</sup> (...)

Espero que no sigues gaire dura/ si trobes el sonet un pèl hostil,/ que no està fet amb gota d'amargura/ tot i que, ja ho veus, no m'ix prou gentil. / I no cregues que no haja tingut cura/ en fer-lo, per un cop, amb bon estil,/ però està vist que em venç la desmesura/ i el meu tarannà massa pueril. / Coi, fent retòrica havia oblidat/ el principal motiu d'aquests escrits...<sup>24</sup>

Així, el jo poètic no deixa de vincular l'acte creador amb l'acte amorós. Tant és així que es pot afirmar que en aquesta segona part, carregada d'erotisme, el joc amorós no deixa de ser una metàfora de la creació poètica, ja que la conquesta d'una dona pot ser tan difícil com aconseguir un bon poema. Les declaracions d'amor que es fan a les diverses «mosses» o «dones fetes i dretes» amb què es troba el jo poètic, poden interpretar-se com una declaració d'amor a l'acte creador, ja que aquestes dones són la personificació de la creació poètica. Així, es pot fins i tot i afirmar que són alhora una declaració d'amor a la llengua catalana, ja que cadascuna de les noies, xiques o al·lotes provenen d'un país en què es parla aquesta llengua.

Finalment, la tercera part del recull titulada, «Per la voreta del riu», consta només de cinc poemes, dos dels quals són sonets. En aquesta part després de la ruta pels països de llengua catalana, el jo poètic torna al seu lloc d'origen, a casa seva, com indica el títol en referència al riu Segre al seu pas per Mequinensa (p. 51: «Adéu maragda del Segre», o més endavant p. 52: «Me'n torno cap al meu poble [...] Passejaré per la glera, / per la voreta del riu...»). El jo poètic no ha abandonat, però, la temàtica amorosa ja que el primer poema titulat «Cançó de comiat» tracta d'una ruptura. Tornar a la seva vila natal és alhora una tornada als seus orígens, fins i tot els més remots com ara els moriscs, als quals fa referència de nou (p. 52: «A la meua sang morisca», picant així l'ullet al seu cognom Moret). Així és com es fa palpable la realitat mequinensana a través de la seva cultura popular. Cal recordar l'interès que mostra l'autor per la cultura popular catalana d'Aragó, per això imita en aquests últims poemes, formes i estructures de refranys populars. És efectivament el cas a «Vergers riberencs (o gairebé)», on lloa – amb molta ironia, tal i com ho subratlla l'Artur Quintana – les qualitats dels productes típics de la seva regió (pp. 57-58: «Les peretes de Torrent/ fan perdre l'enteniment [...] Les maduixes de Saidí/ són més roges que el robí»). No és gens estrany que al final del recull torni a l'àmbit mequinensà ja el propi títol del poemari *Al cul del sac trobarem les porgueres*, ve d'una frase popular d'aquella vila i anuncia l'imminent retorn. Un retorn a la vila natal que es pot interpretar com un retorn al «recer», ja que al final del poemari el jo poètic s'acomiada en dues ocasions. Aquests comiats es poden entendre com a una retirada en el joc amorós, i metafòricament de l'acte creador:

Mai més desig entre tortures/ ja fa molts mesos que em vaig dir./ S'han acabat les amargures/ i les fiblades d'escorpi.<sup>25</sup>

Aquesta hipòtesi es veu confirmada al recull següent, *Antídots*, en la seva primera part «Treva», on fa una treva –falsa, no cal dir-ho– amb la creació poètica.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 53.

*Antídots*

Es tracta del cinquè poemari de l'Hèctor B. Moret. Publicat l'any 1996, consta de quaranta-dos poemes escrits entre els anys 1987 i 1990, repartits en tres parts –Artur Quintana les qualifica de «breus reculls». La primera part, o recull curt, es titula «Treva» i consta de catorze poemes. La temàtica de «Treva» és plenament metapoètica i tracta de l'acte creador. Així, la primera part d'aquest recull consta de tres moviments. En un primer moviment, la tonalitat predominant és molt negativa i pessimista quant a la creació poètica del propi jo poètic. Efectivament, com ho deixava intuir al final de l'anterior recull, el jo sembla a punt d'acomiar-se, de deixar i abandonar la creació poètica. Així, el camp lèxic dels primers poemes és molt pessimista i negatiu que sembla indicar un abandó, una renúncia (p. 9: «confós»; «amargs disbarats»; «roents»; «malentès»; p. 10: «Com tantes nits,/ sense ambicions ni preàmbuls,/ faig escampadissa de paraules [...] aspre d'imatges/ m'endinso en la inoperància/ de no saber retenir»; p. 12: «Caldrà, potser,/ deixar d'encendre paraules,/ de fer abric de les imatges [...] vast descontrol» ; p. 13: «S'esllisa la paraula/ s'esllisa el pensament»; p. 14: «Tothom sospita de les gèlides paraules [...] desfer l'enganyall»; p. 16: «l'estèril espera/ que sempre m'acompanya»; p. 17: «L'ombra fugissera/ del rastre inacabat»; «misèria»; «malaltís»; «distància»; «incúria»; «risc»).

En aquests poemes, el jo poètic mostra uns clars signes d'impotència davant de les paraules i de les imatges, no se sent capaç de fer versos –tot i que els fa. Es desprèn certa fatalitat d'aquests poemes amb un jo poètic com encomanat d'una malaltia incurable que li impedeix crear. La tonalitat dominant d'aquests versos és per tant la patètica, ja que se sent clarament que el jo pateix terriblement d'aquesta esterilitat incurable. Parla de «falliment». Malgrat tot, en un segon moviment que es focalitza a l'antepenúltim poema de «Treva», «Resistència», el jo poètic sembla treure forces de flaqueza i plantar cara a la desil·lusió, als dubtes. Sap que pot ser «destre» i que ha de continuar els seus «tempteigs» de fer el poema desitjat. Per això mateix decideix resistir. S'adona, però, que els camins de la creació poètica són massa foscs, i torna a desanimar-se:

És cert que vull presentar/ destra resistència,/ però com més m'endinso/ per  
viarany fressats/ amb més claredat m'adono/ del poc encert/ dels meus erms  
pensaments./ Si molt convé/ escriuré els renecs/ a les parets.<sup>26</sup>

Finalment, al tercer moviment, que correspon a l'últim poema –homònim del títol de la primera part–, el jo poètic acaba per decretar una treva amb l'acte creador. Cal destacar el camp lèxic bèl·lic per parlar de la relació entre el jo i la creació poètica. Se'n parla com d'un enemic, tot i que la treva és una mena de separació entre aquesta parella jo poètic/ acte creador (a la pàgina 18 el jo poètic torna a emprar la metàfora de «l'amant pervers»). D'altra banda, aquesta separació implica el comiat al qual es preparava el jo des del final de l'anterior recull. Acaba acceptant la treva, abandona, renuncia a buscar l'antídot que li permetria trobar la solució a l'antinòmia entre el gest i la paraula, la qual cosa es pot interpretar com una semi-desfeta.

La segona part d'aquest poemari es titula «Requestes a ultrança» i consta de vint-i-un poemes, tots ells formats de cinc tetrasíl·labs. Aquests poemes són de temàtica més aviat amorosa, encara que tampoc s'abandona la temàtica de la creació poètica, estretament lligada amb l'amorosa. Aquest paral·lelisme es manté i se'n pot fer una

<sup>26</sup> Moret, Hèctor (1996). *Antídots*. València: Poesia 3i4, p. 21.

doble lectura –l'amorosa i la de l'escriptura– en la majoria d'aquests vint-i-un poemes. Efectivament, es pot interpretar la parella del jo poètic com una personificació de la creació poètica. D'altra banda, l'amor de què tracta en aquesta part, és un amor d'hivern, és a dir fred i glaçat (p. 25: «calfred»; «hivern»; «trenques el gel»; p. 27: «Com neu glaçada»). Malgrat tot, i de manera aparentment contradictòria, és abundant igualment el camp lèxic de la calor (p. 27: «Com neu glaçada/ cremen els ulls./ Sarments en flama» ; p. 29: «i encens el foc»). Aquesta contradicció, es manté en els següents poemes (p. 31: «aquest parany/ l'has escampat/ per no fugir»; p. 34: «amples camins/ i estrets senders») i que culmina a la pàgina 35: «Només em trob/ quan m'he perdut/ pels teus recers,/ quan he caigut/ dins de l'avenc». El jo poètic torna a emprar la metàfora de l'amant pervers i a fer ús de l'erotisme a la pàgina 40: «Cada xuclet,/ cada mossada/ no és altra cosa:/ petits senyals/ d'amant pervers». Això mostra que, a poc a poc, torna la temàtica de la creació poètica i del duel entre el jo poètic i l'acte creador, que si bé no havia desaparegut, s'havia fet força més discret. El combat que havia quedat en suspens amb la treva, sembla que estigui a punt de tornar. El primer anunci el trobem a la pàgina 33: «Àgil atac/ promet l'esguard/ que ha dirigit/ l'estult pillard/ que viu d'enyors». Efectivament, aquí queda dit que el jo poètic no vol viure d'enyors, és a dir que ha de tornar a intentar crear poesia, és un treball «lícit», necessita perdre's en aquesta feina, trobar les «dreceres» que el duren a bon port. L'amant pervers és també una personificació de l'acte creador, amb la qual cosa es pot veure el jo poètic com a masoquista, ja que tant el joc com l'amant pervers el fan patir. En tenim la prova a la pàgina 41: «Omple'l de sang». La creació poètica torna a aparèixer, quan el jo parla de ritme, i de ritme «trecat» (pp. 42-43: «Ritme trecat/ d'aquests fragments/ només pretenen/ refer moments:/ tot ho contens»). Finalment, als dos últims poemes, el jo poètic s'incita ell mateix a «donar-se al joc», tant l'amorós com el poètic, suplicant-se tornar a l'elaboració de versos i, doncs, a l'acte creador. És la veu de la temptació que el crida. Tria finalment la resistència, la qual cosa també anuncia la part i el recull següents.

La tercera i última part del poemari consta de set poemes i té per títol «Oh quin goig llevar-se un matí sense memòria». Aquí, tornem a la metapoesia per excel·lència. Efectivament, el jo poètic resisteix i torna a l'acte creador, que segueix sent tan ingrat i tan difícil. Malgrat tot, el jo necessita aquesta recerca, n'és presoner (p. 49: «encerclat per denses paraules»), n'és dependent –com si d'una droga es tractés. Trobem, però, elements negatius ja que parla de «desídia» (p. 49), i el jo no deixa de qüestionar-se i esdevé violent fins i tot (p. 51: «per què cony et capfiques/ a imposar dèries,/ esgarrapar misèries/ i fer escampadissa d'imatges/ que no et sabran servir la dignitat?»). El jo poètic perd a poc a poc la il·lusió i al final, és molt dur amb ell mateix, es desvaloritza completament (p. 55: «Començ a entreveure/ que ningú escoltarà/ (i potser ben fet que farà)/ aquesta veu estrafta/ que només sap/ espoliar destres veus/ i rastrejar velles passions»), i acaba acceptant la desfeta, la pèrdua del duel contra l'acte creador. No ha trobat els antidòts per superar el seu «falliment» i, al final, tot acaba donant-li igual (és el títol de l'últim poema: «Tant se val»). A l'última frase fa una mena de balanç i és especialment dur amb si mateix i deixa el lector en la incògnita més absoluta quant al futur de la creació poètica del jo:

Si hem de ser sincers,/ (i ara convé ser-ho més que mai)/ no ha pagat mai la pena/ uns lligams tan precaris/ que ni conforten ni permeten/ falsejar la realitat/ d'una impossible fugida/ i d'un anhelat retorn/ (o s'ha de dir:/ d'una anhelada fugida i d'un impossible retorn?).

Finalment torna, ja que tres anys més tard es publica un altre recull –aquesta vegada sí que serà l’últim–, *Temps pervers*.

### *Temps pervers*

Aquest poemari, l’últim de l’Hèctor B. Moret, es va acabar de redactar el 22 de març de l’any 1990. D’aquesta data li ve el títol de l’últim poema «Vint-i-dos tres noranta». Si bé els poemes es van publicar anteriorment a revistes o antologies, la publicació del recull és molt posterior, del 1999, un any després d’haver obtingut el Premi Guillem Nicolau, el premi literari que otorga el Govern aragonès a les lletres catalanes. El poemari consta de dues parts. La primera part, titulada «Temps divers», consta de tres capítols de set poemes cadascun. Quant a la segona part, «Temps dispers» consta de dos capítols de set poemes cadascun igualment. Cal remarcar la simetria en els títols del recull i de les parts, així com en el nombre de poemes per capítol. Existeix fins i tot una simetria amb el primer recull *Pentagrama* que també consta de cinc capítols de set poemes cadascun. És una manera de tancar el cicle de l’etapa poètica de l’Hèctor B. Moret, de tancar l’obra *Camp clos* que formen els sis poemaris, lligant així l’obra d’aprenentatge amb l’obra de la maduresa. És de notar també que l’autor ha afegit un quadernet amb quinze poemes, tant obres de joventut, publicades en premsa però mai als reculls, com obres inèdites o correccions de poemes anteriors. Cal destacar sobretot que aquesta última obra consta d’un pròleg, escrit per Esteve Betrià, amb data del 13 de maig de l’any 1991, on explica les raons per les quals el nostre poeta ha pres la decisió de posar un terme a la seva producció poètica. Les raons que dona ja apareixien als seus reculls. Esteve Betrià sap de què parla ja que, aquest, és el pseudònim que s’ha atribuït el propi Hèctor Moret per la seva faceta d’assagista i periodista. Així, el poeta dona definitivament per impossible «resoldre l’antinòmia entre la paraula i el gest». Perd d’aquesta manera el duel amb què estava sotmès amb la creació poètica. Es veu maldestre (p. 18: «Llàstima del persistent oratge/ i de no tenir prou destresa») i per tant incapaç d’aconseguir el seu objectiu, malgrat tots els esforços (p. 19: «mostra l’ignominós desconcert/ d’aquest esquerp esforç») i tempteigs. S’ha adonat que totes les tentatives que pot iniciar estan abocades al fracàs (p. 17: «m’aferro sovint a una clivellada tria/ que naix abocada al fracàs»). Així, l’autor abandona la seva recerca, ja que no ha aconseguit trobar els antídots –per molt que ho hagi intentat– (p. 26: «amb desenyes d’antídots a les butxaques») que haguessin pogut fer possible l’expressió del gest amb els mots. Intentar buscar aquest antídot, ha estat un treball massa dur i exigent, que consumia el propi jo poètic (p. 29: «com la realitat confirma,/ que tot plegat són fragments/ d’una arraijada confusió»). El jo poètic considera que ha pres massa riscos per tal de trobar la solució, el que ha estat perillós per a la seva salut. Així l’únic antídot que ha trobat ha estat el silenci, el «silenci poètic» com en diu l’Esteve Betrià. Endinsar-se en els camins, en els «viarany solitaris de la poesia» li ha semblat massa arriscat, ja que significava «fregar el parany de la folia». Reconeix que li manca coratge per poder fer-ho. Així, aparentment ha perdut la guerra contra la creació poètica, la qual cosa no li ha impedit deixar una obra, *Camp clos*, rica, subtil, que és tota una reflexió sobre la poesia mateix.

## 2. EPÍLEG

D'aquesta manera, l'autor interromp una creació poètica iniciada a mitjans de la dècada dels setanta i que mantindrà fins al 22 de març del 1990, data en què compleix 32 anys. En aquests quinze anys, el poeta ha escrit tota la seva producció encara que una part d'aquesta s'hagi publicat després d'una decisió tan radical com fou la d'abandonar la poesia. Així, el poeta, aquest personatge paral·lel que es distancia a poc a poc de la resta de l'Hèctor Moret fins a esdevenir independent i lliure sota el nom d'«Hèctor B. Moret», desapareix el dia de l'aniversari del seu creador. Aquell dia, sembla que Hèctor Moret s'allibera d'un pes enorme, i torna a néixer en certa manera. S'allibera efectivament d'una part de la seva persona que «frega la follia». S'allibera del parany de la creació poètica que consisteix a fer creure que es pot assolir l'expressió d'un gest a través la paraula. Aquest «suïcidi literari», però, semblava premeditat, per això els reculls publicats després del 22 de març de 1990, data en la que mor aquest personatge, són signats com a «Hèctor B. Moret», (amb excepció de *Ròssecs*, del 1992 que fa de transició entre dues etapes i entre els dos personatges), perquè l'Hèctor Moret ja sap que acabarà matant la seva faceta de poeta. Per això se'n distancia perquè considera que el jo poètic està «abocat al fracàs».

## BIBLIOGRAFIA

### Poemaris:

- Moret, Hèctor (1987). *Pentagrama*. Barcelona: Columna.  
 Moret, Hèctor (1988). *Parella de negres*. Barcelona: Columna.  
 Moret, Hèctor (1992). *Ròssecs*. Cerdanyola del Vallès: Ajuntament de Cerdanyola.  
 Moret, Hèctor (1993). *Al cul del sal trobarem les porgueres*. València: Alfons el Magnànim.  
 Moret, Hèctor (1996). *Antídots*. València: Poesia 3i4.  
 Moret, Hèctor (1999). *Temps pervers*. Saragossa: Diputació General d'Aragó.  
 Moret, Hèctor (2006). *Camp clos/Campo cerrado*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza (PUZ). Edició a cura d'Artur Quintana i Font.

### Assaig:

- Moret, Hèctor (1998). *Indagacions sobre llengua i literatura catalanes a l'Aragó*. Calaceit (Matarranya, Terol): Associació Cultural del Matarranya (ASCUMA).

### Entrevistes i crítica:

- Bonada, Lluís, (1993). « Cara i creu », *El Temps*, n°478, p. 80.  
 Quintana i Font, Artur, (1998). « La poesia d'Hèctor B. Moret », *Alazet*, Revista de Filologia n°10. Osca: Institut d'Estudis Alt-aragonesos (IEA), Diputació Provincial d'Osca.  
 Quintana i Font, Artur, (1984). « Hèctor Moret i Coso », *Galeradas, Andarán*, n°397.  
 Sasot i Escuer, Mario (1993). *Així s'escriu a la Franja. Antologia de la nova poesia aragonesa*. Saragossa: Diputació General d'Aragó.

REVENDICATION DE L'USAGE DE LA LANGUE CATALANE  
ET NATIONALISME CATALAN  
DANS LE THÉÂTRE REPRÉSENTÉ À BARCELONE ENTRE  
1868 ET 1874

RÉSUMÉ

La vie théâtrale à Barcelone est très intense pendant le « *sexenio* » démocratique. Les pièces peuvent refléter des préoccupations propres au moment comme le contexte révolutionnaire, et les traiter sous un angle spécifique à la Catalogne. Elles peuvent aussi exprimer des revendications propres à la région comme la revendication de l'usage de la langue. Celle-ci devient objet de revendication et outil pour affirmer l'identité catalane.

Mots-clés : *sexenio*, revendication catalan, théâtre, identité catalane.

ABSTRACT

Barcelona's theatrical life was very intense during the Democratic *Sexenio*. Some plays reflected concerns that were particular to the period, such as the revolutionary context, and depicted them from Catalonia's perspective. However, others expressed the region's specific demands such as the use of Catalan language. The language thus became a demand in its own right and a tool for asserting Catalan identity.

Keywords: *sexenio*, Catalan language demand, theatre, Catalan identity.

Les transformations fondamentales que vit l'Espagne au dix-neuvième siècle sont particulièrement importantes en Catalogne. L'implantation du capitalisme et l'industrialisation contribuent à modifier la structure sociale, favorisant un essor de la bourgeoisie catalane et le développement de la classe ouvrière barcelonaise. Sur le plan politique, le libéralisme se nuance en différentes idéologies politiques et le désir croissant de participation des différents secteurs de la société se manifeste par les urnes ou par des soulèvements populaires, nombreux à Barcelone (*bullangas*). Les revendications de changements, les insatisfactions et déceptions débouchent en 1868 sur la « Gloriosa », à la fois coup d'état militaire et mouvement révolutionnaire, qui met fin à la monarchie d'Isabel de Bourbon et ouvre une période de six ans, « *sexenio* » démocratique (1868-1874), durant laquelle se succèdent des régimes démocratiques (gouvernement provisoire, monarchie d'Amadeo de Savoie, première république). Le contexte est alors favorable à la libre expression, à la création de nouveaux partis, dont le parti républicain fédéral très présent en Catalogne, et à l'organisation des mouvements ouvriers. Le phénomène de la « *Renaixença* », enclenché dès 1833 à travers la renaissance de la langue catalane dans la culture, qui se prolonge dans la

montée du sentiment d'identité catalane, puis dans le domaine politique, accompagne ces transformations<sup>1</sup>.

Cette période de bouleversements et de libertés permet aux dramaturges d'exprimer leurs opinions politiques, leurs revendications, leurs points de vue sur les événements. En Catalogne, comme ailleurs, les sujets d'actualité sont mis en scène et nous pouvons nous demander s'ils sont abordés sous un angle particulier, si des thématiques en lien avec la région sont également traitées dans les œuvres représentées à l'époque. Dans quelle mesure la revendication de l'usage de la langue catalane, l'affirmation de l'identité catalane sont-elles exprimées par les dramaturges ? Le monde ouvrier, qui occupe une place croissante dans la société catalane, est-il évoqué dans les pièces jouées à Barcelone ? Y défend-on le républicanisme fédéral ?

Après avoir évoqué l'intensité de l'activité théâtrale à Barcelone, l'importance que gagne la langue catalane dans les représentations et son rôle dans les œuvres, nous apporterons quelques éléments de réponse à travers des exemples de pièces du moment.

Dans le cadre d'une thèse sur la vie théâtrale à Barcelone pendant le « sexenio » démocratique, j'ai effectué un relevé de la programmation des théâtres de la ville publiée dans le journal *Diario de Barcelona* entre 1868 et 1874<sup>2</sup>, qui, complété par d'autres sources d'informations<sup>3</sup>, m'a permis d'élaborer une base de données des œuvres représentées, par jour, par théâtre. Ces données apportent des réponses à des questions sur l'activité théâtrale de l'époque (titres des œuvres, auteurs, nombre de représentations, part de chaque langue, genres, spécialisation des théâtres en fonction de la langue, des genres...) et par la suite il est possible de choisir d'analyser certaines pièces en fonction du lien de leur titre avec l'actualité ou des thématiques du moment, de leur succès... Pour cet article, j'ai sélectionné quelques pièces me permettant de me centrer sur l'actualité du point de vue catalan.

## 1. ESSOR DE LA VIE THÉÂTRALE À BARCELONE

La vie théâtrale connaît un essor considérable au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle dans l'ensemble de l'Espagne, mais particulièrement à Barcelone. Alors qu'au début du siècle cette ville ne disposait que d'un théâtre, celui de la Santa Creu, dans la deuxième moitié du siècle, le nombre de théâtres publics a fortement augmenté.

Un article du *Diario de Barcelona* n° 153 du 3 juin 1868 se référant à des statistiques sur les places de théâtre en Espagne fait apparaître Barcelone en tête, en termes de capacité, et la ville présente la particularité unique en Espagne d'offrir davantage de places en salle que dans des arènes : alors que Madrid dispose dans ses 7 théâtres publics de 12.000 places et d'un total de 14.000 places dans deux arènes, les 12 théâtres barcelonais offrent 18.000 places pour 12.000 aux arènes.<sup>4</sup> Le nombre de

<sup>1</sup> Pere Anguera dans *La politización del catalanismo* (2002) évoque différents points de vue d'intellectuels et hommes politiques catalans exprimés pendant le « sexenio », allant de la demande d'une décentralisation administrative, économique, même politique, jusqu'à la revendication de la république fédérale.

L'association culturelle « La Jove Catalunya » créée en 1870 souhaite faire évoluer le mouvement de la « Renaixença » littéraire vers un catalanisme politique et s'exprime dans ce sens à travers l'hebdomadaire *La Gramall*, remplacé en 1871 par *La Renaixença*.

<sup>2</sup> Le relevé systématique a été effectué pour les années 1868, 1869, 1873, 1874.

<sup>3</sup> Presse locale de l'époque, catalogues de l'*Institut del teatre*, de la *Biblioteca de Catalunya*...

<sup>4</sup> À titre de comparaison, Cadix a 4 théâtres pour 3.000 spectateurs et une arène de 11.500 places. Valence, dont les 2 théâtres n'offrent pas plus de 2.500 places, possède la place de taureaux la plus importante d'Espagne, d'une capacité de 17.000 spectateurs.



théâtres à Barcelone est donc bien plus important qu'à Madrid mais il ne reflète pas la totalité de l'activité théâtrale, puisqu'il existe en marge de ces théâtres, des locaux moins importants dont la programmation n'est pas annoncée dans la presse, et des lieux pour des représentations restreintes destinées à un public de familles ou d'amis.

La vie théâtrale est étroitement liée au contexte culturel du moment et aux pratiques sociales en vigueur à l'époque. La tendance est à l'associationnisme dans tous les domaines, professionnel, culturel, loisir, et même politique à partir de 1868<sup>5</sup>. Des associations ludiques organisent pour leurs membres des conférences, des bals, des soirées théâtrales en louant certains locaux publics et en recrutant une troupe de comédiens. Des associations contribuent à fournir aux théâtres de la ville un public nombreux et régulier, pour lequel assister à une représentation est non seulement une des principales distractions, mais aussi un prétexte pour se retrouver, se montrer et faire admirer ses toilettes, tisser des liens, des alliances familiales et même traiter des affaires. Aller au théâtre est presque une obligation sociale, une façon d'affirmer son appartenance à un groupe social. Ne pas aller au théâtre équivaldrait à se mettre en marge de la société. Ces associations sont même parfois les promoteurs de la construction de théâtres qui deviennent des théâtres publics<sup>6</sup>. La survie économique de nombreux théâtres publics tient en grande partie à ces associations qui leur fournissent un public régulier.

Pour ne pas décevoir ce public assidu, il faut varier continuellement la programmation. La demande en nouveautés est donc forte et la production tente de la satisfaire.

Ce développement intense de la vie sociale et notamment théâtrale coïncide avec la « Renaixença ». Le théâtre est l'un des principaux domaines dans lesquels la langue gagne du terrain et il est aussi un moyen d'exprimer des spécificités culturelles catalanes.

## 2. LE THÉÂTRE EN CATALAN À BARCELONE

Au début du siècle, les pièces en catalan ou bilingues sont très peu présentes sur la scène publique du théâtre de la Santa Creu et se limitent à des saynètes qui viennent parfois compléter les séances, avant ou après l'œuvre principale en castillan, reflétant la hiérarchie sociolinguistique en vigueur.

El repertori català obeïa a hàbits sainetescos, que reduïen les representacions als teatres particulars o a sessions complementàries o marginals, mentre que s'identificava el teatre "seriós" amb l'escrit en castellà o traduït a aquesta llengua.»

Jorba (1994 : p. 99).

Au cours du siècle – au fur et à mesure que s'affirme le sentiment identitaire –, l'offre de pièces catalanes se diversifie et les théâtres leur font une place grandissante.

L'étude à partir du relevé de la programmation permet d'apprécier la place qu'occupe le théâtre catalan sur les scènes barcelonaises. En moyenne, 660 œuvres font

<sup>5</sup> Rosana Gutiérrez Lloret, dans *Sociabilidad política, propaganda y cultura tras la revolución de 1868. Los clubes republicanos en el Sexenio Democrático* (2002) traite de cet aspect de l'associationnisme.

<sup>6</sup> L'association récréative « Liceo filodramático de Montesión », qui devient en 1839 « Liceo filarmónico-dramático de la reina Isabel II », est à l'origine de la construction du « Liceo » entre 1845 et 1847. « El instituto dramático del Olimpo » promeut la construction du théâtre Olimpo en 1851.

l'objet de plus de 2.700 représentations par an dans les principaux théâtres de la ville dont la programmation est publiée dans le journal. Le répertoire castillan est nettement plus riche que le répertoire catalan, mais les œuvres catalanes sont davantage représentées. Les pièces en castillan sont quatre fois plus nombreuses que celles en catalan au début de la période (1868) et trois fois plus en 1874, alors que le nombre de représentations en castillan n'est que deux fois supérieur à celui des représentations en catalan. Le catalan progresse globalement sur les scènes barcelonaises, et il n'est plus limité aux pièces courtes, saynètes ou comédies, mais il s'impose dans le drame, la *zarzuela* et la comédie de magie. Les drames catalans ont du succès et se placent parmi les premiers dans le classement par nombre de représentations. Frederic Soler est incontestablement le dramaturge qui domine la vie théâtrale barcelonaise à cette époque. Sur la période étudiée, c'est lui qui offre le plus vaste répertoire (en moyenne 23 œuvres par an) et qui obtient le plus grand nombre de représentations (en moyenne 225 par an). Selon ce dernier critère, il se place devant tous les autres dramaturges. Un autre auteur catalan, Eduardo Vidal y Valenciano, arrive en deuxième position, tandis que Josep Maria Arnau, deuxième et troisième en 1868 et 1869, est moins représenté en fin de période. D'autres auteurs catalans comme Rafael Maria Liern (Valencien), Jaume Piquet y Piera, Narcís Campmany, Antonio Ferrer y Codina, apportent également une contribution non négligeable à la vie théâtrale de ces années.

### 3. REVENDICATION DE LA LANGUE CATALANE

Si l'augmentation du répertoire et surtout du nombre de représentations du théâtre catalan est le reflet d'une affirmation de l'identité catalane qui passe par la récupération de la langue dans l'un des domaines culturel et social de l'époque<sup>7</sup>, le contenu de certaines pièces exprime clairement la revendication de la langue, et même parfois une opposition déclarée au castillan, perçu comme l'instrument du pouvoir central, voire même de l'oppression. La situation de diglossie, de supériorité du castillan, dans laquelle les auteurs et le public évoluent, est particulièrement mise en relief, ou dénoncée, dans les pièces bilingues. On aurait tort de croire que l'emploi du castillan dans des pièces catalanes est uniquement dû au décret du 20 janvier 1867 qui interdisait de présenter à la censure des œuvres écrites exclusivement « en cualquiera de los dialectos de las provincias de España »<sup>8</sup>. Ce décret est en effet annulé après la révolution de septembre 1868 ; son application n'aura duré qu'un peu plus d'un an, alors que des pièces bilingues sont écrites pendant tout le siècle.

Simple reflet de situations réelles dans un contexte de langues en contact (bilinguisme passif, changements de code, interférences linguistiques), l'introduction du castillan dans des pièces catalanes peut permettre au dramaturge de créer des situations comiques, ou au contraire de développer des tensions dramatiques entre les personnages, ou de préciser certains traits de leur caractère, ou bien d'enrichir la trame. Le personnage castillanophone qui ne souhaite pas de rapprochement avec son interlocuteur ou qui même veut lui imposer une distance par la langue, est fréquent. Dans ce cas, il ne fait bien sûr aucun effort pour faciliter le dialogue, même si l'interlocuteur catalanophone éprouve des difficultés évidentes à le comprendre. Il

<sup>7</sup> Des associations musicales comme les chorales de Josep Anselm Clavé (*L'Aurora* en 1845, *La Fraternitat* en 1855, plus tard célèbre sous le nom de *Eutèrpe*) contribuent à diffuser le catalan à travers les chansons. Sur un plan plus général, on peut renvoyer à MARFANY, Joan Lluís, *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995.

<sup>8</sup> *Boletín oficial del 29 de enero de 1867*, núm.244.

emploie le castillan en tant que langue officielle, langue du pouvoir, langue de la culture ou langue des classes sociales supérieures dans la situation de diglossie contextuelle, et il le revendique. Ce type de personnage cherchant à imposer une supériorité dont il se croit pourvu est en général traité de façon négative dans les pièces bilingues. Les militaires, le « *guardia civil* », les fonctionnaires etc., en sont les principaux représentants. Ils ont souvent le mauvais rôle, celui du méchant ou du ridicule. Mais les personnages catalans qui emploient le castillan pour affirmer leur supériorité sociale vis-à-vis d'autres Catalans ou dans le but d'obtenir une promotion sociale sont tout aussi négatifs : ils dérogent à la loyauté linguistique.

Dans sa pièce *La mitja taronja*, représentée pour la première fois le 3 mars 1868, donc à l'époque où le décret était encore en vigueur, Josep Maria Arnau ne se limite pas à inclure un personnage castillan, mais il fait du bilinguisme un élément essentiel de l'œuvre. L'action se déroule dans un village proche de Barcelone où vivent Esteve, menuisier, et sa fille Mercé. Le frère d'Esteve a fait fortune en Amérique et il envoie son fils, Panchito, faire la connaissance de son oncle et de sa cousine. Panchito ne parle que castillan et il va rencontrer chez son oncle des personnages ne parlant que le catalan ou s'exprimant dans les deux langues. La langue ne se contente pas d'être présente dans des dialogues bilingues passifs de façon neutre, mais devient un élément constitutif de la trame. L'emploi d'une langue ou une autre correspond à des choix ou des stratégies mises en œuvre par les personnages. Les personnages catalans qui adoptent le castillan le font par courtoisie vis-à-vis de Panchito mais surtout par intérêt, pour s'attirer ses bonnes grâces. Mme Pona et sa fille Flora, par exemple, veulent être agréables à Panchito qui pourrait être un bon parti pour Flora ; elles s'adressent à lui en castillan, cherchant par là un rapprochement. C'est leur désir d'ascension sociale qui motive le changement de langue. Lluís, jeune voisin, s'adresse aussi en castillan à Panchito ; il cherche à établir avec lui une complicité, une camaraderie de garçons qui aiment s'amuser, fumer, conquérir les filles.

Lluís : Y viene usted á reducirse / á un pueblecillo? [...] ¿Yo he sido muy calavera [...]

Le compadezco de veras. / ¿Esto está peor que Argell! / Para gozar, Barcelona; ...

Pancho : Déme usted la mano, amigo.

Lluís : Somos dos quien para quien.

Esteve : Endavant, ja son compiches.

Arnau (1868 : Acte I, sc. 13)

Lluís approuve tout ce que dit et fait Pancho, et ne semble guère intéressé par autre chose que le divertissement. Pancho non plus n'attire pas beaucoup la sympathie au fur et à mesure que la pièce avance. Il apparaît comme un garçon superficiel, habitué au luxe et à la vie facile, aux dépenses, aux fêtes :

Si vivo para el placer! / En la Habana cada noche / nos juntamos cuatro ó seis/ y armamos broma y jaleo. / ¡Virgen Santa, qué belén! /Y esto es pan de cada día! Bailes, festines soirees.../ Y siguen las cacerías, / las carreras y el vaiven.../Y así se pasa la vida, / y así se goza do quier.../ Nos gastamos dos mil pesos...

Arnau (1868 : Acte I, sc. 19)

Lluís, bien sûr, lui donne raison : « Y dice bien don Panchito... / el dinero ha de correr /y que lo gaste quien pueda / y el que no pueda... también ».

D'autres personnages restent fidèles au catalan et ne s'adressent à Panchito que dans leur langue, pour différentes raisons.

Esteve, l'oncle de Panchito, se justifie ainsi : « No't parlaré castellano / perque no hi entench borral » (Arnau, 1868 : Acte I, sc. 7). Il veut en fait dire qu'il ne le parle pas, alors qu'il le comprend bien, à l'exception de quelques mots qu'il interprète mal. Esteve est un homme simple, habitué à sa vie de travailleur. Le bouleversement qu'entraîne l'arrivée de Panchito, la présence de tout ce monde, la sortie à la campagne, le perturbent. Il l'exprime ainsi :

Quin desordre! Quin bullicu! / Quin desgabell! Quin encant! / Per un home de sa casa. /... No, no, no. Crido en Pajito / y li parlo net y clá : / a la Habana, americanos; / Aquí a casa, catalans. / ...../ y en fi, viva Catalunya / per tota la eternitat! »

Arnau (1868 : Acte II, sc. 3).

Il se réfère à son neveu avec le nom de Pajito au lieu de Panchito. Pour lui la sonorité castillane des deux mots est similaire. Mercé, modeste, pense qu'elle n'est pas à la hauteur de son cousin, qui a reçu une éducation qu'elle n'a pas eue, qui a voyagé et qui mène un train de vie bien supérieur au sien. Elle reste elle-même tout au long de la pièce, ne cherche pas à adopter une façon de parler artificielle pour séduire Panchito. Le catalan est sa langue et elle y reste fidèle. C'est aussi un moyen de se distinguer de Flora et Mme Pona qu'elle ne peut supporter et dont elle a bien compris les intentions. L'autre personnage qui reste fidèle au catalan est Peret, l'employé d'Esteve, qui est amoureux de Mercé et veut l'épouser. Il voit en Panchito, dès son arrivée, un rival et se montre peu sympathique avec lui. Pour Peret, s'exprimer en catalan est une façon de maintenir une distance vis-à-vis de Panchito et de manifester sa jalousie.

Deux clans se créent : celui des personnages qui adoptent le castillan pour se rapprocher de Panchito, établir une complicité avec lui, donner l'impression d'appartenir à son univers, à son milieu social élevé ou chercher à y accéder. Puis il y a le clan d'Esteve, Mercé et Peret qui conservent le catalan en toutes circonstances ; Esteve, en raison de ses limitations culturelles et aussi parce qu'il a une personnalité d'une pièce, entière et que sa langue le définit ; Mercé, pour rester elle-même, à sa place et pour se distinguer de Pona et de Flora et de leur hypocrisie. Les richesses de Pancho et la possibilité d'entrer dans son monde de luxe par un éventuel mariage ne lui montent pas à la tête. Elle n'est pas disposée à jouer la comédie, à changer de personnalité pour tenter de les conquérir. L'hostilité que ressent Mercé à l'égard de Mme Pona et de Flora et le mépris qu'éprouve Peret vis-à-vis de l'ensemble du groupe formé autour de Panchito s'accroissent. Les personnages du clan castillan deviennent de moins en moins sympathiques. Mme Flora est exaspérante avec sa manie de vouloir imposer sa présence, de se croire indispensable, de vouloir tout organiser et de vanter sans cesse les mérites de sa fille, de la faire passer pour une jeune fille innocente, discrète, alors qu'elle a déjà eu plusieurs fiancés. Peret est excédé par la superficialité de Pancho et par les simagrées de Mme Pona : « (No puc sentir aquesta gent!) » (Arnau, 1868 : Acte I, sc. 19).

Cette pièce est un exemple intéressant de l'utilisation du bilinguisme à des fins dramatiques : création de situations comiques, caractérisation des personnages, évolution des tensions. Elle a connu un immense succès. De toutes les pièces jouées dans les théâtres barcelonais de 1868, *La mitja taronja* a été la plus représentée, et on la jouait encore au début du vingtième siècle.

Si cette pièce est avant tout un divertissement sans prétention politique, elle est aussi une revendication du catalan considéré comme élément fondamental de l'identité catalane. Les personnages les plus entiers, les plus nobles sont ceux qui restent fidèles à leur langue. Ceux qui s'expriment en castillan sont superficiels, hypocrites ou intéressés. Le message est clair et le succès de la pièce montre que les spectateurs, non seulement se divertissent mais adhèrent à ce message.

La langue est le thème principal de *Cosas del día* (Bordas, 1888), représentée pour la première fois le 20 février 1868, donc pendant la période d'application du décret. Il est d'ailleurs fait référence à ce décret à l'intérieur de l'œuvre. Le théâtre est l'autre thème important de la pièce, directement lié à celui de la langue. L'action se déroule dans une famille barcelonaise de la petite bourgeoisie. La femme, doña Concha, bien que catalane, considère que parler castillan est beaucoup plus élégant, alors que son mari, Domingo, et sa fille Isabel préfèrent parler catalan. Le père et la fille lisent en cachette des œuvres en langue catalane que Concha trouve vulgaires et de mauvais goût :

Comedias! ... qué! ... ni comedias; / sainetes de zaguán ¡ / cuatro tipos tabernarios, / cuatro chistes de arrabal / y cuatro inmoralidades / que da nauseas escuchar, / ahí tienes lo que es ensuma / el teatro catalán.

Bordas (1868 : Acte I, sc. 10)

Dans la première scène, Doña Concha lit la programmation du Liceo où elle aimerait emmener sa fille, alors que Domingo s'intéresse à celle du Romea<sup>9</sup> qui offre des représentations en catalan. Doña Concha, plus loin, dresse un panorama des théâtres en fonction de ses critères :

Mira si á una señorita / cual tú, de alta sociedad, / no le sienta mejor ir / al Liceo o al Principal; / pero al Odeón, ni al Romea.../lástima no frecuentar también Tirso y Jovellanos / y el Olimpo, ¿qué más da? Y el domingo por la tarde á los campos a bailar / con modistillas y criadas : /Tomando un camino vas! ... / Tú, Isabel, tan elegante, / tan fina, tan bella, y tan .../Vamos, procura hija mía, / esa costumbre dejar / de hoy más dejando el defecto /De hablar siempre catalán.

Bordas (1868 : Acte I, sc. 10)

Isabel se plaint de sa mère qui veut lui imposer le castillan : « Cada dia'm renya mès / perque parlo català. /[...] /Vól que castellá parli, / que fà noble; fà benéyt! » (Bordas, 1868 : Acte I, sc.6). Le père se moque des modes imposées par l'aristocratie et que les bourgeois veulent suivre, comme parler castillan, aller à la messe pour montrer ses beaux atours, aller au bal, assister à des réunions mondaines où les gens se font des compliments hypocrites pour se critiquer par-derrière :

L'aná a missa cada dia / es per lluhí 'ls vestits, res mès: /ara aixís se'ls ha enfiladas / l'aristocràcia, Isabel, demá que no siga moda, / ni'ls diumenges hi anireu »

Bordas (1868 : Acte I, sc. 9).

<sup>9</sup> Le *Liceo* était essentiellement fréquenté par la grande bourgeoisie barcelonaise, alors que le *Romea* avait un public plus populaire (petite bourgeoisie, artisans...) et était devenu depuis 1867 le lieu privilégié des représentations en catalan.

Au cours d'une discussion, Concha, en castillan et Domingo, en catalan, se font des reproches. Domingo rappelle à sa femme que lorsqu'ils étaient fiancés elle parlait catalan et, elle, lui reproche ses origines populaires : « Bien se conoce que de raza menestral descienes » (Bordas, 1868 : Acte I, sc.11). Concha est fille d'un militaire, mais Barcelonaise. Domingo ne renie pas ses origines et évoque sa fortune gagnée honnêtement. Il affirme qu'il peut changer d'habit mais ne veut pas changer de langue. Doña Concha reçoit don Conrado, jeune homme barcelonais, qu'elle a choisi comme prétendant pour sa fille, et qui fréquente les salons de la bonne société et ne s'exprime qu'en castillan. Mais Isabel est amoureuse de Mariano qui vient d'écrire un drame en catalan. Conrado est peu sympathique. Il rappelle à Mariano le décret interdisant les œuvres en catalan :

Usté ignora que el Gobierno de la Reyna / que Dios guarde, ha prohibido / que se escriba en esa gerga / y que el censor de teatros / apruebe tales comedias?

Bordas (1868 : Acte II, sc. 8)

Conformément au contexte diglossique, dans les scènes où ils sont ensemble, Mariano change de langue pour s'adresser à Conrado en castillan, alors que ce dernier ne fait jamais aucun effort pour s'adapter à la langue de ses interlocuteurs catalanophones, même lorsqu'il s'adresse à Domingo, le chef de famille envers qui il pourrait éprouver plus de respect. Don Conrado se montre même humiliant envers le père de Mariano, don Tomás, qui après des efforts pour s'adresser à lui en castillan finit par reconnaître : « M'embarassa l'castellá / y no sé dir lo que penso. » (Bordas, 1868 : Acte III, sc. 2).

Conrado lui répond sèchement : « ¿Decía usted? » alors qu'il est lui-même catalan. Ces deux mots en castillan expriment clairement un désir d'établir une distance vis-à-vis de son interlocuteur, en lui imposant une langue qu'il maîtrise mal, et de le maintenir dans une position d'infériorité.

À la fin, lorsque tout s'arrange et qu'Isabel va pouvoir épouser Mariano, Domingo s'adresse à sa femme en ces termes : « Y tu ... fora castellá; / serem tots una familia / y faria estrany » (Bordas, 1868 : Acte III, sc. 11). D. Tomás s'étonne d'entendre parler Doña Concha en catalan. Domingo lui explique qu'elle est de Barcelone, mais que la mode ... : « Tomás : Senyora! Es posible? Domingo : Res, la moda! » (Bordas, 1868 : Acte III, sc. 11).

Pour conclure, Mariano évoque Cervantes qui a écrit en castillan comme il pensait et parlait lui-même, et il affirme qu'à son image tout le monde doit parler et écrire dans sa langue maternelle. Comme dans la pièce évoquée antérieurement, l'auteur critique l'emploi artificiel du castillan par des Catalans qui renient leurs origines et cherchent ainsi à faire croire qu'ils ont une position sociale élevée.

Cette pièce est une plaidoirie, non seulement en faveur de l'usage de la langue catalane dans la vie sociale, contre la mode ou la pression sociale qui impose aux Catalans l'emploi artificiel du castillan, mais aussi en faveur du théâtre catalan et contre le décret qui interdisait les œuvres écrites entièrement en catalan. De nombreuses références sont faites aux théâtres barcelonais de l'époque, aux œuvres catalanes à succès des années 1860 (des titres de Frederic Soler, Josep Maria Arnau, Eduardo Vidal y Valenciano et de l'auteur lui-même sont cités), et il est certain que les spectateurs de cette œuvre ne restaient pas insensibles à ce débat sur la langue, pour eux tellement d'actualité, et qui les touchait de si près.

L'affirmation de l'identité catalane se trouve dans ces pièces qui revendiquent clairement l'utilisation de leur langue par les Catalans. Les événements historiques de la période du « sexenio » (révolution, révoltes populaires, guerres carlistes, république) permettent également aux auteurs catalans d'exprimer leur ardeur révolutionnaire, commune à celle de nombreux dramaturges du reste du pays, mais tout en lui conférant une spécificité catalane – à savoir, en la présentant sous un angle plus spécifiquement catalan.

#### 4. ÉPISODES HISTORIQUES MIS EN SCÈNE – HÉROS CATALANS

Des titres explicites de pièces écrites en castillan ou en catalan évoquant la « Gloriosa » apparaissent dans la programmation du *Diario de Barcelona*. *Lo Pronunciamient* (Piquet y Piera, 1868), comédie jouée pour la première fois en octobre 1868 et que nous retrouvons tout au long du « sexenio », met en scène des citoyens catalans ordinaires qui ne sont pas des héros mais représentent différentes attitudes face à la révolution : le conservateur bourgeois hostile à tout changement, partisan de l'ordre et de la tradition, le pragmatique qui se préoccupe du cours des bons du trésor et adhère à la révolution pour autant qu'elle ne porte pas atteinte à ses revenus, et les révolutionnaires convaincus. Malgré le ton réaliste de l'ensemble de la comédie, la fin reprend les clichés des pièces allégoriques qui célèbrent la révolution. *Lo 29 de setembre* (Molet, 1871) montre la participation populaire au soulèvement, dans un village de la côte du Maresme, El Masnou, où des pêcheurs s'impliquent dans la conspiration et se préparent, en attendant les consignes de Barcelone, à prendre la mairie et le pouvoir local, au péril de leur vie. Si l'un d'entre eux défend une position révolutionnaire extrémiste et souhaite des mesures radicales, le protagoniste incarne le révolutionnaire responsable sachant modérer les excès et d'éventuels débordements violents. Mais les personnages ne sont pas que des héros ou des ennemis de la révolution ; ils ont une dimension humaine et vivent, parallèlement à leur engagement politique, un drame familial qui enrichit la trame historique – dont le dénouement est connu – d'une intrigue dramatique qui confère à cette pièce catalane un intérêt dont sont dépourvues d'autres productions sur le sujet trop simplistes. *El crit de llibertat*, *Viva l'poble soberà* sont d'autres exemples de pièces sur la révolution de 1868.

Plusieurs titres évoquent par ailleurs des épisodes des guerres carlistes en Catalogne : *La victoria de Puigcerdà y la derrota den Savalls*<sup>10</sup>, *El banquete den Savalls en Ribas*, *Ripoll y Berga*, *La batalla de Alpens*, *Un somni del absolutisme o La entrada triunfal den Savalls en Barcelona* – pièce qualifiée dans le journal de « pasillo bufo-satírico-burlesco, a propósito »<sup>11</sup>. Les thèmes politiques pouvaient être traités dans des genres variés comme le drame ou la satire.

Les événements contemporains donnent lieu également à la représentation de drames historiques, anciens ou nouveaux, dont le thème peut avoir un lien avec l'esprit révolutionnaire du moment. Elles mettent en scène des héros ayant défendu la liberté, s'étant rebellés contre l'absolutisme et le centralisme (Guillermo Tell, Juan de Padilla, Juan Bravo, Juan de Lanuza, Rafael de Riego), ou des périodes d'obscurantisme et d'oppression qui appartiennent désormais au passé.

Des titres spécialement centrés sur l'histoire de la Catalogne suggèrent une exaltation du sentiment nationaliste catalan : *Carlos de España o El verdugo de*

<sup>10</sup> Savalls était commandant général de l'armée carliste à Gérone puis capitaine général de l'armée carliste en Catalogne.

<sup>11</sup> Nous n'avons pas pu localiser le texte de ces pièces.

*Cataluña*, d'Eugenio López et Esteban García, et *El padre de los catalanes o El insigne Don Pablo Claris*. Ce drame, écrit après la révolution, est annoncé dans le *Diario de Barcelona* du 20 décembre 1868, à la programmation du Romea :

Primera representación del grandioso drama nuevo histórico de aparato en 7 actos, sacado de uno de los hechos más eminentes que contienen las crónicas catalanas, basado en el principio de la proclamación de la soberanía nacional y destrucción de los tiranos que por tantos años han venido oprimiendo al pueblo español, ahogando con terroríficos actos de destrucción y sangre el grito santo de independencia y libertad; escrito por un autor de esta capital, cuyo título es El padre de los catalanes.

Quelques jours plus tard, c'est à l'Odéon qu'il est joué. Dans la programmation de ce jour, *El padre de los catalanes* est annoncé comme un drame « estrepitosamente aplaudido » lors de sa première représentation, et il est précisé que l'auteur a été rappelé sur scène cinq fois.

Un nouveau drame dans cette thématique patriotique catalaniste est également mis en scène, *El padre Gallifa o El suspiro de la patria o La independencia catalana*, de Joaquín Asensio de Alcántara. Le prêtre catalan, Joan Gallifa, participe, à l'époque de l'occupation napoléonienne, au complot anti-français de l'Ascension des 11 et 12 mai 1809. Les conspirateurs, dont le père Gallifa, furent découverts, emprisonnés et exécutés à la « Ciudadela » de Barcelone.

Nous avons relevé un autre titre catalan, se référant à un épisode de l'histoire de la Catalogne, *El somatén general de Catalunya*, représenté six fois. Nous n'avons pas pu retrouver cette pièce mais le titre suggère, là aussi, un contenu patriotique catalaniste. Rappelons que « Le somatén » était une organisation militaire populaire, constituée de volontaires pour lutter contre l'ennemi envahisseur. Elle joua un rôle important pendant la guerre de Succession, au début du dix-huitième siècle, défendant les intérêts catalans contre les Bourbons. Plus tard, cette armée populaire intervint dans la guerre d'Indépendance, contre les troupes bonapartistes. Nous ne savons pas si l'œuvre se réfère à l'époque de la guerre de Succession ou à celle de l'occupation française. Mais la connotation patriotique et catalaniste des deux périodes pendant lesquels son intervention fut importante, est évidente.

## 5. FORCE DU PEUPLE CATALAN

L'obscurantisme des temps de l'Inquisition et la décadence de la monarchie sont évoqués dans des œuvres comme *La inquisición por dentro o Carlos II el hechizado*, drame d'Antonio Gil de Zárate de 1837, qui avait été interdit pendant plusieurs années et qui est repris après la révolution. Ce thème est aussi abordé par le dramaturge catalan J. Piquet y Piera dans son drame *La inquisición de Barcelona*. (Cet auteur de plusieurs comédies en catalan a ici recours au castillan, langue qui était encore associée au drame et au thème historique même si le catalan gagnait du terrain dans tous les genres). Cette pièce, tout comme le drame de Gil y Zárate, dénonce le pouvoir de l'Inquisition, supérieur à celui du souverain. Mais elle se situe d'un point de vue catalan et met en relief l'esprit d'un peuple fort et combatif, qui sait défendre ses intérêts, et ne se plie pas aux tyrans qui veulent l'opprimer. L'action se déroule au dix-septième siècle. L'un des personnages, Lorenzo, jeune homme dont la famille a été exécutée par l'Inquisition, raconte une vision du futur qui lui est apparue dans un cauchemar prémonitoire : le quartier de la « Ribera » était démoli, et à sa place surgissait une forteresse colossale



portant le message « Ciudadela : nueva inquisición para los catalanes ». Le docteur Grau qui l'écoute, prédit que le peuple catalan n'acceptera jamais le joug d'un despote, et que s'il a été soumis par un tyran au dix-huitième siècle, il saura s'en libérer au siècle suivant. Les propos du docteur sont rapportés par un espion à l'Inquisition qui le fait arrêter, malgré sa charge de conseiller au sein du pouvoir local. L'Inquisiteur général défie ce pouvoir, tout comme celui du roi :

« Inquisidor : ¿Y qué es para mí el poder de los concelleres; (sic) ni del pueblo, ni aun del mismo rey? »

Piquet y Piera (1869 : Acte II, sc.1)

Le docteur Grau ne se soumet pas à l'Inquisiteur. Il exprime son opinion très dure envers une Institution criminelle et illégitime, que les Catalans ne sauraient tolérer :

Dr. Grau : (...) Los hijos de Barcelona que han sabido hacer respetar sus fueros por sus monarcas, no vacilan ante este ominoso tribunal de la Inquisición [...] un tribunal cuya existencia grandes lumbreras de la Iglesia han demostrado que es incompatible con el cristianismo, contra este tribunal maldito de Dios que participa a la vez de los caracteres de juez, fiscal, acusador, delator, esbirro y verdugo, y al cual la congregación de Roma tiene la audacia de llamarle del Santo Oficio; este tribunal que es el terror de los pueblos, la pesadilla de los reyes, y a la vez el oprobio y el azote de la nación española. [...] el padre delata al hijo, el hijo al padre, el marido a la esposa [...] los catalanes no saben temblar ante las amenazas de nosotros, falsos ministros de un Dios que perdonó a los que le crucificaron.

Piquet y Piera (1869 : Acte II, sc. 4)

Ce réquisitoire très explicite contre l'Inquisition et contre la hiérarchie ecclésiastique, qui la reconnaît, n'aurait pu être prononcé par l'un des personnages de *Carlos II el hechizado*, drame écrit trente-deux ans plus tôt. Le contexte révolutionnaire et l'absence de censure en 1869, permet à Piquet y Piera d'aller beaucoup plus loin que Gil y Zárate dans la critique de cette institution. Il formule clairement dans un discours ce que Gil y Zárate ne faisait que suggérer par le déroulement de l'action et les caractéristiques des personnages. La différence essentielle entre les deux drames est le dénouement. Le drame de Piquet y Piera s'achève par la libération de Grau, grâce à l'intervention du peuple catalan qui trouve l'appui de l'autorité suprême locale, le vice-roi de Catalogne. Ce représentant du pouvoir royal, contrairement au roi Carlos II dans le drame de Gil y Zárate, protège son peuple, défie l'Inquisition et la soumet à son autorité. C'est la victoire du pouvoir royal, mais surtout du pouvoir local et des Catalans. L'esprit révolutionnaire et catalaniste caractérise donc ce drame historique sur l'Inquisition, écrit pendant le « sexenio ».

Un sujet qui préoccupe vivement la population tout au long du siècle, particulièrement en cette période démocratique, est le système de recrutement par tirage au sort des soldats, les « quintas ». Cette pratique, imposée par les Bourbons au dix-huitième siècle, avait toujours suscité de vives réactions d'opposition dans toute l'Espagne, mais particulièrement en Catalogne. Dans les villages, les cloches de l'église prévenaient la population de l'arrivée des responsables du tirage et la résistance s'organisait. Dans les villes, des émeutes se produisaient à chaque recrutement. Seuls les riches en mesure de payer des remplaçants pouvaient y échapper. Ce système, perçu comme une injustice, privait les familles modestes de leurs jeunes hommes, et leur causait de graves préjudices économiques. La suppression des « quintas » est une

revendication constante de toutes les agitations qui marquent le dix-neuvième siècle, et notamment de la révolution de 1868.

Ce thème des « quintas » est d'ailleurs très présent dans le théâtre de l'époque, qu'il soit simplement évoqué dans des comédies ou des pièces politiques, ou qu'il soit pris comme sujet central. Les auteurs dénoncent, tout comme la population, l'injustice de ces tirages au sort, leurs conséquences dramatiques pour les familles, et revendiquent leur suppression. Après la révolution, ils accusent les politiciens de les avoir rétablies malgré leurs promesses. Si les pièces centrées sur le sujet ont en commun le contexte rural dans lequel l'action se déroule, et le jugement négatif porté sur ce système, le dénouement n'est pas toujours le même. Acceptation du système et recherche d'une solution personnelle, intervention de la chance, résignation, ou refus collectif du système, constituent les différentes réactions face à ce problème, que nous trouvons selon les œuvres.

La pièce catalane *Catalans! Fora las quintas* aborde ce sujet, mais cette fois-ci sur un ton beaucoup plus polémique, subversif et révolutionnaire.

Si la révolte est vaguement évoquée ou prédite, comme expression du désespoir, dans certaines des pièces sur le sujet, elle est la solution proposée dans cette œuvre qualifiée par son auteur de « episodi de actualitat », et écrite « en mol (*sic*) pocas horas » en 1870, au moment où l'annonce d'une nouvelle levée de 40.000 soldats provoque à Barcelone des manifestations violentes.

L'action de la pièce se déroule dans un village des environs de Barcelone. Le maire, Pau Gañota, demande à son secrétaire, Felis Maria Trons, de préparer la table et tout ce qui est nécessaire pour le tirage au sort des soldats. C'est le gouvernement qui l'a ordonné. Felis fait traîner les préparatifs et commence à discuter avec le maire au sujet de ces « quintas » que le peuple refuse. Pour lui, le gouvernement doit servir le peuple et non lui imposer ce qu'il ne veut pas. De plus, ceux qui gouvernent aujourd'hui sont les mêmes qui avaient promis hier de supprimer les « quintas » et les « consumos »<sup>12</sup>. Une fois au pouvoir, ils oublient leurs promesses et trahissent le peuple qui a participé à la révolution et leur a permis d'être là où ils sont aujourd'hui :

Lo poble, que's un bon jan / que calla, paga y sofreix, / va fe'l gran cop de setembre  
/ pensanse de bona fé / que no'l enganyaban, y ara / se trova que ab tant progrés / té  
las quintas com avans; / de gastos ni ha molts mes; / los consums ne son iguals / ó  
encara pitxórs ....

Piquet y Piera (1870 : sc. 1 p. 4)

Le peuple est dans son droit de protester contre les « quintas » : « No van dir que fora quintas? / Donchs 'poble está en son dret /no volentlas, y si's fan / protesto, es dir protestem » (Piquet y Piera, 1870 : sc. 1 p. 5). Différents personnages s'affrontent ; des rivalités personnelles et amoureuses s'ajoutent aux conflits d'opinions politiques. Des critiques virulentes contre les hommes politiques sont prononcées. Le maire, accusé de politicien opportuniste, de « capgirat », voit son autorité mise en cause. Son secrétaire et les policiers municipaux refusent d'informer Barcelone de l'opposition des villageois au tirage au sort. Malgré toutes les menaces qu'il profère, le maire ne parvient pas à maîtriser la rébellion. Le peuple décide de le destituer. Le maire s'apprête à se rendre à Madrid pour dénoncer les villageois au gouvernement central. Peret, le fils du secrétaire, lui donne le message qu'il devrait en fait porter à Madrid : lorsqu'un peuple s'unit, les gouvernants ne peuvent rien contre lui. Et les Catalans veulent être libres ; ils

<sup>12</sup> Taxe sur certains produits de consommation comme la viande, l'huile, le vin..., mise en vigueur en 1845, très impopulaire.

ne sont pas nés pour être soldats mais pour gagner leur vie en travaillant honnêtement. Pau doit être le porte-parole du peuple et demander au gouvernement de tenir sa parole.

La pièce prend fin avec la victoire du peuple et l'espoir que l'action de ce jour sera un exemple pour toute l'Espagne. Le refus des « quintas » et la revendication de la liberté sont les dernières paroles prononcées.

Cette pièce encense la désobéissance à l'autorité, si celle-ci va à l'encontre de la volonté populaire et surtout si elle trahit ses promesses. Elle semble plus révolutionnaire que les autres œuvres écrites sur le sujet. Ces villageois catalans, grâce à leur détermination commune, leur courage, font face au représentant local et au pouvoir de Madrid lui-même, dont la légitimité est remise en cause. À travers ces personnages simples et concrets, en qui ils reconnaissent des proches ou se retrouvent eux-mêmes, les spectateurs perçoivent ce défi à l'autorité comme un acte possible.

Ces productions historiques de l'époque ou sur des sujets d'actualité, qui se situent du point de vue de la Catalogne, contribuent sans doute à renforcer un sentiment catalaniste qui commençait à sortir du cadre culturel et linguistique pour s'exprimer politiquement avec la naissance du républicanisme fédéral. Gregorio de la Fuente Monge voit dans les œuvres traitant de la révolte des « comuneros » une forme de revendication de ce modèle politique :

los republicanos [...] utilizaron el tema de los comuneros para acentuar aún más el protagonismo del pueblo en la historia y, muy especialmente, para legitimar su proyecto de una república democrática y federal del pueblo y para el pueblo. [...] y presentaron la rebeldía de los comuneros y agermanados del siglo XVI o de los fueristas catalanes del XVIII como un rechazo de la forma monárquica y una defensa de las libertades de las dos comunidades naturales e históricas, municipios y provincias (regiones), que debían recuperar su autonomía en el seno de la Federación española ».

de la Fuente Monge (2008)

Dans les œuvres que nous avons consultées, nous n'avons pas remarqué de références précises aux mouvements politiques propres à la Catalogne ou agitations qui marquent la période républicaine. Nous n'avons pas repéré non plus d'œuvre au titre explicite représentant la proclamation de la République fédérale. Gregorio de la Fuente Monge partage cette impression et écrit :

La desaparición de la Monarquía liberal y la división de los republicanos hizo que éstos abandonasen el teatro político antes de las elecciones de mayo de 1873, por lo que no hay obra conocida que conmemore en la escena la proclamación de la República Federal hecha por las Cortes en junio de ese año.

de la Fuente Monge (2001)

De même, les ouvriers ne semblent pas être très présents dans les pièces jouées dans les théâtres principaux de la ville pendant le « sexenio », alors que les bourgeois, « menestrales », commerçants et paysans y abondent. Nous avons trouvé des personnages du monde ouvrier dans une pièce d'Eduardo Vidal y Valenciano, *La virtud i la conciencia*, qui met en scène des travailleurs des usines de filature et de tissage dont l'un d'entre eux, Eusebi, envisage de devenir membre de l'Ateneo de la classe ouvrière pour assister à des cours de dessin et obtenir par la suite un emploi mieux rémunéré. Mais les revendications du monde ouvrier, les syndicats qui s'organisent à Barcelone, les manifestations, ne sont guère évoqués par les dramaturges qui n'ont peut-être pas encore intégré dans leurs productions cet aspect caractéristique des transformations

sociales et économiques du siècle. Ou ils préfèrent mettre en scène des personnages dans lesquels leur public majoritaire peut se reconnaître. Le monde ouvrier sera davantage présent dans pièces de la fin du siècle.

## 6. CONCLUSION

À partir des années 1860, le catalan est de plus en plus présent dans des domaines divers de la vie sociale et culturelle barcelonaise et particulièrement dans le théâtre. Si le répertoire des œuvres en catalan (ou bilingues) reste encore bien inférieur à celui des pièces en castillan, le nombre de leurs représentations augmente et les auteurs offrent des comédies, des drames et des zarzuelas en catalan à un public varié de plus en plus attiré par cette activité culturelle et sociale. Certains théâtres, comme l'Odeón, le Romea sont ceux qui privilégient la représentation des pièces en catalan, alors que le Principal et le Liceo ne leur accordent que très peu de place. Le contenu des œuvres reflète l'évolution sociale et politique, les problématiques spécifiques du moment et du lieu. Si des thématiques telles que les mouvements ouvriers, le républicanisme fédéral propres à la période et concernant particulièrement la Catalogne ne semblent pas être traitées sur les scènes barcelonaises (si ce n'est par des thèmes historiques pouvant être interprétés comme l'expression de revendications de décentralisation ou fédéralisme), la revendication de la langue est, elle, très présente. Les auteurs catalans dénoncent dans leurs pièces la situation de diglossie et l'usage encore très en vigueur du castillan associé à l'ambition sociale. La situation politique du moment donne lieu à des œuvres qui exaltent l'esprit révolutionnaire et certaines d'entre elles se situent d'un point de vue catalan, soit en abordant des thèmes d'actualité ou historiques spécifiques à la Catalogne, soit en traitant un sujet concernant l'ensemble de l'Espagne mais en lui donnant une interprétation différente. Cet esprit révolutionnaire peut même parfois aller jusqu'au défi de l'autorité et du pouvoir central. Le théâtre devient ainsi l'une des voies par lesquelles l'identité catalane tente de s'affirmer.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amade, Jean (1924). *Origines et premières manifestations de la Renaissance littéraire en Catalogne au XIXème siècle*. Toulouse : Édouard Privat.
- Anguera, Pere (1997). *El català al segle XIX. De llengua del poble a llengua nacional*. Barcelona : Ed. Empúries.
- Anguera, Pere (2002). « La politización del catalanismo ». Dans Rafael Serrano (éd.), *El sexenio democrático, Ayer*, 44. Madrid : Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, Ed. De Historia.
- Arnau, Josep Maria (1892). *La mitja taronja, Comedia bilingüe en 3 actos*. Barcelona : Llibreria de Eduardo Puig.
- Blas Arroyo, José Luis (1999). *Lenguas en contacto. Consecuencias lingüísticas del bilingüismo social en las comunidades de habla del este peninsular*. Madrid / Frankfurt am Main : Iberoamericana / Vervuert.
- Bordas, Ramón (1888). « Cosas del día, Comedia bilingüe en 3 actos ». Dans *Teatro català – Obras dramáticas de D. Ramón Bordas y Estragués*. Girona : Establiment tipogràfic de Darià Torres.
- Caire-Mérida, Marie-Pierre (2003). « Le bilinguisme dans le théâtre catalan au XIXème siècle : un procédé dramatique ». Dans Christian Lagarde (éd.), *Ecrire en situation bilingue. Actes*

- du colloque des 20, 21, 22 mars 2003. Université de Perpignan. Perpignan : CRILAUP – Presses Universitaires de Perpignan.
- Caire-Mérida, Marie-Pierre (2004). *La vie théâtrale à Barcelone pendant le « sexenio » démocratique (1868-1874)*. Thèse soutenue à l'Université de Perpignan sous la direction de François Suréda.
- Caire-Mérida, Marie-Pierre (2011). « Quintas et guerre carliste mises en scène dans le théâtre du sexenio democrático à Barcelone ». Dans Florence Belmonte, Karim Benmiloud et Sylvie Imparato-Prieur (éds.), *Guerres dans le monde ibérique et ibéro-américain. Actes du XXXVème Congrès de la S.H.F.* Berne : Peter Lang.
- Carmona, Angel (1967). *Dues Catalunyes : jocsfloralescos i xarons*. Barcelona : Ed. Ariel.
- Casassas i Ymbert, Jordi (coord.) (1999). *Els intellectuals i el poder a Catalunya. 1808-1975*. Barcelona : Ed. Pòrtic.
- de la Fuente Monge, Gregorio (2008). « El teatro republicano de la Gloriosa ». Dans *Espectáculo y sociedad en la España contemporánea*. *Ayer*, 72/2008 (4). Madrid: Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, Ed. de historia.
- Fàbregas, Xavier (1978). *Història del teatre català*. Barcelona : Ed. Millà.
- Fontana, Josep (1994). « L'altra renaixença: 1860 i la represa d'una cultura nacional catalana ». Dans Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. 5. Barcelona : Edicions 62.
- Fradera, Josep Maria (1986). « La selecció de materials culturals en la formació de la consciència de classe de la burgesia catalana a mitjan segle XIX ». Dans *Orígens del món català contemporani*. Barcelona: Fundació Caixa de pensions.
- Gil de Zárate, Antonio (1872). *Carlos II el hechizado, Drama en 5 actos*. Madrid: Imprenta Policarpo López.
- Gutiérrez Lloret, Rosana (2002). « Sociabilidad política, propaganda y cultura tras la revolución de 1868. Los clubes republicanos en el Sexenio Democrático ». Dans Rafael Serrano (éd.), *El sexenio democrático*, *Ayer*, 44. Madrid : Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, Ed. de Historia.
- Jorba, Manuel (1994). « Literatura, llengua i Renaixença. Models literaris i influències culturals ». Dans Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. 5. *Naturalisme, positivisme i catalanisme*. Barcelona: Edicions 62.
- López, Eugenio M. et García, Esteban (1869). *Carlos de España o El verdugo de Cataluña, Drama histórico contemporáneo en 4 actos y 1 epílogo*. Barcelona : Imprenta de Narciso Ramírez.
- Marfany, Joan Lluís (1995). *La cultura del catalanisme*. Barcelona : Ed. Empúries.
- Molet, Silvestre (1871). *Lo 29 de setembre, Drama en 3 actes*. Barcelona : Estampa de Salvador Manero.
- Piquet y Piera, Jaume (1868). *Lo pronunciament. Apropósito en 1 acto*. Barcelona : Imprenta de la V.E. H. De Gaspar.
- Piquet y Piera, Jaume (1871). *La Inquisición en Barcelona, drama de grande aparato en 6 actos, estrenado con gran éxito en el Teatro del Odeón en 1869*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Luis Tasso.
- Piquet y Piera, Jaume (1870). *¡Catalans! ¡Fora las quintas!, Episodi de actualitat en un acte y en vers*. Barcelona: Impresora de Lluís Tasso.
- Salgues, Marie (2010). « Las quintas y el teatro : una farsa macabra ». Dans *Mélanges de la Casa Velázquez*. <<http://mcv.revues.org/3408?lang=fr>> [Consulté le 22/05/2015].
- Termes, Josep (1985). « Els ateneus populars en la societat catalana 1859-1939 ». Dans *Memòria del tercer Congrés d'Ateneus de Catalunya*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de cultura.
- Vidal y Valenciano, Eduardo (1867). *La virtud y la conciencia. Drama en 4 actos de costums catalanas*. Barcelona : Establiment tipogràfic de Jaume Jepús.

SERGI BELBEL, HORLOGER DES TEMPS POSTMODERNES.  
TEMPS ET SPECTATEUR DANS *FORASTERS*

RÉSUMÉ

Dans cet article nous nous proposons d'étudier l'œuvre dramatique de Sergi Belbel (Terrassa, 1963), *Forasters* (2004), depuis la perspective de la temporalité – c'est-à-dire le temps vécu – par les personnages, les comédiens et les spectateurs. Nous analyserons comment ce théâtre de la mémoire joue sur cette dimension temporelle pour activer la réception du public.

Mots-clés : Sergi Belbel, *Forasters*, temporalité, mémoire.

ABSTRACT

In this article, we propose to study the dramatic work of Sergi Belbel (Terrassa, 1963), *Forasters* (2004), from the perspective of temporality – that is to say, lived time – for the characters, actors and spectators. We will analyze how this theater of memory plays on this temporal dimension to activate the reception of the public.

Keywords: Sergi Belbel, *Forasters*, temporality, memory.

Au théâtre, la temporalité – c'est-à-dire le temps vécu – par les personnages, les comédiens et les spectateurs s'exprime au présent : c'est le *hic et nunc* propre à l'art dramatique. Si, traditionnellement, le temps vécu par les personnages est le même que le temps de la pièce, qu'il obéit à une progression linéaire et qu'il est séparé du temps des spectateurs, force est de constater que le théâtre du XXe et du XXIe siècles a mis à mal cette logique ; le mouvement des avant-gardes théâtrales a bouleversé ce schéma classique en jouant sur la ligne temporelle : pensons à *El Público* ou *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca qui représente, entre autres, le temps du rêve, ou encore au théâtre de l'absurde, où le temps de la pièce est dépourvu de toute référence réaliste voire de toute logique classique. Dès lors, le spectateur se doit de recréer l'histoire, au risque de remettre en cause la grande Histoire...

L'esthétique de la postmodernité qui marque la fin du vingtième siècle et le début de notre siècle poursuit cette déconstruction du temps, comme l'affirme Agnès Surbezy : « La remise en question de l'Histoire et de l'historicité à travers un travail de réécriture des histoires et du passé constitue un des aspects fondamentaux de la pensée et de l'écriture postmodernes » (Surbezy, 2003 : 163). Le temps postmoderne consacre ainsi « la temporalité subjective et individuelle » (160) au profit d'un déni de l'Histoire et de sa progression. Sergi Belbel, dramaturge catalan actuel<sup>1</sup>, participe de cette nouvelle conception du temps propice à une redéfinition du spectateur. En effet, si dans nombre de ses pièces (*Tàlem*, *Elsa Schneider*, *La sang...*) le temps linéaire a été l'objet d'expérimentations multiples, la thématique de ce temps qui passe que nous subissons, semble être, qui plus est, une constante dans son œuvre : citons *Dins la*

---

<sup>1</sup> Pour une bibliographie complète de Sergi Belbel, se référer à l'édition de *Forasters* (2004).

*seva memòria* (1988), *El temps de Planck* (2000) et *Forasters* (Belbel, 2004), sa dernière pièce que nous allons ici étudier.

Abordant le problème actuel de l'immigration, notre auteur s'intéresse particulièrement dans cette pièce à ses effets sur le quotidien d'une même famille bourgeoise représentée dans les années soixante et au début de notre ère. Résumons l'intrigue pour éclairer quelque peu le lecteur de cet article : les deux parties centrales représentent la vie d'une même famille à deux époques distinctes et est rythmée par l'agonie de la figure maternelle atteinte d'un cancer et par l'installation, dans l'appartement de l'étage supérieur, d'une famille immigrée, acte pour le moins perturbateur. Ces deux événements seront les catalyseurs de multiples transgressions de tabou et de déchaînements propres au genre du mélodrame.

Cette double temporalité, inscrite dès le sous-titre (« Melodrama en dos temps »), est elle-même encadrée par un épilogue et un prologue qui représentent le temps de la vente de l'appartement familial et qui sont postérieurs aux deux temps précédents. Par cette structure complexe qui permet à l'auteur de réfléchir sur le déterminisme et l'intégration des immigrants, le temps représenté est donc ici sujet et objet de la pièce. Multipliant les jeux de miroirs et les chocs entre ces différentes temporalités mais également entre la temporalité sur scène et la temporalité du spectateur, Sergi Belbel met à l'épreuve notre temps, celui des spectateurs-acteurs de ce monde...

Nous allons tout d'abord analyser comment se met en place cette double temporalité de la famille bourgeoise à travers une mise en regard des deux époques. Dans un même espace – l'appartement de cette famille –, s'enchaînent les scènes des années soixante et les scènes du début de ce siècle. Comme l'indique la didascalie sur le lieu et le temps, ce sont quarante ans qui séparent les deux époques, le temps nécessaire au changement de génération selon une perspective réaliste. Cette mise en regard des deux époques est accentuée par les rôles doubles de chaque comédien : le père, le fils, la fille, le petit-fils, la petite-fille du XXI<sup>e</sup> siècle sont respectivement les symétriques parfaits du grand-père, du père, de la mère, du fils et de la fille des années soixante. L'auteur recommande même une « certa confusió » (p. 30) dans l'interprétation de ces personnages, alors que les autres rôles (l'auxiliaire de vie, l'orphelin, le jeune homme et l'homme du XXI<sup>e</sup> siècle, d'une part ; et la voisine, l'enfant, le voisin et le mari du XX<sup>e</sup> siècle, de l'autre) doivent avoir un jeu différent pour chaque époque.

Les dédoublements obéissent qui plus est à une stricte alternance des deux temps – mis à part la scène quatre de la deuxième partie que nous étudierons plus tard –, ce qui permet à l'auteur de jeter des ponts entre les deux époques et mettre en regard l'évolution psychologique de cette famille. Ce jeu sur le temps, à la fois unique et double, est marqué par un même espace réaliste qui occupe pleinement le cadre scénique et dont les changements d'époque se font par l'éclairage : « Un pis gran del centre d'una ciutat. Sala menjador i dormitori, separats per una porta. A la sala hi ha dues portes més, una que dona a un rebedor i l'altra a un passadís que condueix a altres habitacions. El sostre ha de ser visible. [...] [E]ls canvis han de ser instantanis. Encara que és la llum, debíl i groguenca als anys seixanta, blanca i més potent al segle XXI, el que millor diferencia els dos moments del temps. » (p. 29). Le lieu de l'action, que le quatrième mur – invisible – ferme, va ainsi se découper en différents espaces et différents temps.

Les deux scènes initiales des deux parties, symétriques, rendent compte de cette temporalité multiple et programment les collisions futures propres au genre du mélodrame : dans les années soixante et en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le spectateur découvre le salon, occupé par le père/fils et le fils/petit-fils, et la chambre où se trouvent la mère/fille et la fille/petite-fille. D'emblée, l'ordre de fermer la porte donné par la

mère/fille vient couper l'unité temporelle et met en place deux séquences parallèles : d'une part, la dispute entre le père/fils et le fils/petit-fils autour du petit-déjeuner que le fils/petit-fils délaisse pour d'autres occupations et le recours au grand-père/père pour leurrer le père/fils, et d'autre part, la confession de la mère/fille auprès de la fille/petite-fille. Si le traitement conjoint des deux « scènes » demande au spectateur de scinder son regard dans un même temps, la brusque et bruyante prise de conscience des voisins du dessus positionne tous les personnages présents sur scène tout comme le public présent dans la salle en spectateurs d'une situation invisible et perturbatrice.

Cette double scène, qui marque physiquement et symboliquement le réveil des personnages, établit une série de secrets et de traumatismes plus ou moins explicités que le mélodrame va nouer. Dans un temps limité, propre à l'agonie de la mère/fille victime d'un cancer, ces dernières vont oser parler et faire du non-dit, qui se situe en amont de la fiction et de la représentation, l'objet essentiel de la pièce : c'est l'homosexualité du fils qui par exemple est dévoilée par la mère à la scène neuf de la première partie (années soixante) puis critiquée ouvertement par le petit-fils à la troisième scène de la deuxième partie (XXI<sup>e</sup> siècle).

Le passé de chaque époque resurgit dans les deux époques, tout d'abord par la forme du cauchemar que le grand-père/père raconte au fils/petit-fils dans les scènes initiales : les deux personnages vieux présentent ainsi leur épouse respective comme un fantôme vengeur qui sort de sa tombe pour critiquer l'attitude répréhensible de l'époux. Si les deux personnages, spectateurs passifs, sortent sains et saufs de ce rêve, l'expulsion du père du XXI<sup>e</sup> siècle de sa chambre (scène 8 de la première partie), réminiscence de l'expulsion du grand-père du XXI<sup>e</sup> siècle (scène 2 de la deuxième partie), est ici vécue implicitement comme un éternel recommencement de l'histoire : ce qui n'était jusqu'à présent que simple souvenir devient réalité. Le père du XXI<sup>e</sup> siècle apparaît dès lors comme la victime du passé.

Ce temps que les personnages n'arrivent pas à contrôler dans les deux présents – preuve en est les différentes crises familiales qui scandent la vie des deux générations – se double ainsi de la douloureuse reconnaissance d'une répétition de l'histoire, d'un cycle temporel fatal. Les trois temporalités évoquées plus haut – la temporalité de l'intime dans la chambre, la temporalité du conflit intergénérationnel dans le salon et la temporalité de l'immigration dans l'appartement de l'étage supérieur – vont s'entrechoquer au fil de la pièce, et ce à la faveur d'un déterminisme que l'ensemble des personnages ne pourra empêcher. La première partie assure cette préparation de la prise de conscience en évoquant le parallélisme des deux générations, au point de passer d'une époque à l'autre à l'intérieur d'une même scène. En effet, alors que la scène dix représente le dialogue du père du XXI<sup>e</sup> siècle avec l'orphelin de l'étage supérieur, le mouvement de la figure paternelle du salon vers la chambre introduit une analepse, comme l'indique la didascalie : « S'aixeca amb dificultats i va a l'habitació, a poc a poc, atemorit, presa dels records. Una atmosfera irreal tenyeix l'espai. Sense solució de continuïtat, passem del segle XXI al segle XX » (p. 103). C'est à présent le père des années soixante qui va voir la mère souffrante. Ce changement d'acteur et de temps fait à nouveau du père du XXI<sup>e</sup> siècle le spectateur – inconscient ? – d'une scène passée qu'il a déjà vécue.

Cette première transgression des lois du Temps, sur scène comme au monde, va déclencher une tempête temporelle dans la deuxième partie. En effet, dès la première scène, c'est le fils du XXI<sup>e</sup> siècle qui se rend compte que la scène qu'il vit et qu'il joue s'est déjà produite dans le passé. Cette reconnaissance – tragique – se fait en deux temps : tout d'abord est précisé que « cette situation lui est étrangement familière » (p. 110) puis le fils, qui est un des personnages communs aux deux époques, se rend



compte du cycle de l'histoire : « Le fils regarde en haut, puis regarde à nouveau le père et le petit-fils. Il a déjà vécu cette scène, presque identique, il y a un tas d'années. Le temps est en train de lui jouer un mauvais tour. Il porte sa main à la bouche, stupéfait » (p. 111). Le spectacle auquel lui et le spectateur voyeur assistent renvoie à une scène qui s'est déjà jouée, aussi bien dans la mémoire du personnage qu'au théâtre.

Dès lors, la scène devient le lieu de l'imaginaire où les personnages sont à la fois acteurs et spectateurs d'une histoire cyclique. La progression du temps du mélodrame, marquée par le coup de foudre entre la fille/petite-fille et le voisin-jeune homme immigré, se lit, sur scène comme dans la salle, comme un retour du même, un temps tragique. De fait, la troisième scène, par ses passages abrupts entre les deux époques, atteste de cet échange de regards qui sont autant de regrets d'un passé que de conseils pour un futur lié aux deux personnages amoureux : la discussion dans le salon du petit-fils et de la petite-fille du XXI<sup>e</sup> siècle devient, sous les yeux de la fille agonisante dans la chambre, la scène de dispute entre le fils et la fille du XX<sup>e</sup> siècle. Puis le retour au XX<sup>e</sup> siècle est annoncé par le vomissement de la fille. La lutte entre la voisine et son mari soûl, que les personnages entendent depuis leur étage, provoque à ce moment-là le retour brutal au XX<sup>e</sup> siècle. Finalement, la naissance de l'amour entre la fille et le voisin, à laquelle assistent la mère du XX<sup>e</sup> siècle mais aussi la fille mourante du XX<sup>e</sup> siècle, se reproduira fatalement au XXI<sup>e</sup> siècle entre la petite-fille et le jeune homme comme les aiguilles d'une montre bien réglée qui à chaque heure refont le tour du cadran.

Noyée dans ce hors-temps où présent, passé et futur se côtoient, la dernière scène de la deuxième partie brouille les frontières du réel pour donner au spectateur la représentation d'une temporalité irrationnelle, fantasmagorique : les comédiens jouent à présent les deux rôles attribués par la didascalie initiale et vivent dans l'instant présent les dernières minutes de vie de la mère/fille. L'heure de la mort s'approchant pas à pas, la parole qui jusque-là avait permis de dérouler le fils du temps, est progressivement abandonnée au profit d'un jeu de regards dont le silence dit plus qu'il ne cache la force. C'est alors que toutes les temporalités se retrouvent dans un mouvement d'identification intergénérationnelle suggéré par la voix didascalique :

[La filla / La néta] va lentament a l'habitació.

Els ulls oberts de la Mare-Filla semblen clavar-se bruscament en els de la Filla-Néta. La mirada que va de l'una a l'altra, inesperadament, sembla materialitzar-se, fora del temps i l'espai. Un raig de llum imperceptible uneix màgicament uns ulls als altres. Tres dones i vuit mirades diferents en només dos cossos:

La Mare morta mira la seva Filla, al segle XXI; i la Filla mira la seva Mare...

La Filla morta mira la seva Neboda, al segle XXI; i la Neboda mira la seva tieta...

Però també...

La Mare morta, al segle XX, veu la seva Néta al segle XXI; i la Néta veu l'àvia que no conèixer...

I, encara més...

La Filla morta al segle XXI es mira ella mateixa quaranta anys enrere, es retroba amb ella en el moment més decisiu de la seva vida; i la Filla al segle XX veu a ella mateixa i mira la seva pròpia mort, al mateix lloc que la Mare, quaranta anys més tard... I, aleshores, totes elles semblen entendre un misteri fins aleshores ocult o impenetrable. (p.147-148)

La temporalité subjective a pris irrémédiablement le dessus sur le temps réaliste qu'annonçait le début des deux parties. De surcroît, l'omniprésence dans cette dernière scène de ces « yeux fictifs », que sont les personnages-spectateurs selon Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>2</sup>, fait se superposer dans un même espace-temps acteurs et spectateurs d'une même scène. Le quatrième mur, frontière spatiale et temporelle, se trouve ainsi perverti de l'intérieur, ce qui permet en dernière instance de mettre sur le même temps la scène et la salle : la temporalité de la reconnaissance. Les spectateurs sur scène se reconnaissent dans les acteurs qu'ils ont été et qu'ils sont toujours, et les spectateurs dans la salle sont appelés à participer silencieusement à cette prise de conscience de l'histoire, dans la mesure où eux aussi travaillent à l'élaboration du sens de la pièce. La fiction qu'encadrent le prologue et l'épilogue obéit par conséquent en profondeur, non pas à une représentation classique où le spectateur est simple voyeur, mais à un événement théâtral dans le sens que propose de Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique* : « Le déplacement essentiel de l'œuvre à l'évènement fut déterminant dans l'histoire moderne de l'esthétique théâtrale. Il est vrai que l'acte de regarder, les réactions et les "réponses" latentes ou réelles des spectateurs représentaient depuis toujours déjà un facteur fondamental de la réalité théâtrale. Mais maintenant, elles se font facteur décisif de la constitution même de l'évènement théâtral [...]. » (Lehmann, 2002 : 167). Le spectateur est donc un créateur à part entière dans l'acte même du théâtre contemporain. À l'instar du spectateur actif dont se réclame le dramaturge et théoricien espagnol José Sanchis Sinisterra (Sanchis Sinisterra, 2003)<sup>3</sup>, il est ici appelé à construire un sens face à la perplexité qu'impose le prologue. En effet, si l'on essaie d'analyser la pièce selon la perspective de la réception, le prologue représente une vente d'appartement quelque peu énigmatique. Les deux personnages, sans nom – un homme et le fils – ne nous sont présentés dans la didascalie aperturale que par leur âge – dix-huit ans les sépare. L'acte de vente est rapidement conclu, ce qui ne laisse pas de surprendre le fils et le spectateur dépourvu d'indices. C'est alors que le fils semble reconnaître l'homme, mais ce dernier dévie à plusieurs reprises la conversation, introduisant ainsi chez le spectateur un état de perplexité : quelle relation lie les deux personnages ? Pourquoi l'homme évoque-t-il les souvenirs du fils quant à l'appartement qu'il vend ? Pourquoi encore est-il obsédé par l'acquisition du bien ? Face à toutes ces interrogations, les dix-neuf pauses et onze questions des quinze brèves répliques qui composent la scène ne font qu'entretenir le mystère...

Le spectateur est donc face à un puzzle temporel que les deux parties vont aider à reconstituer. En effet, la construction fragmentaire que suppose l'alternance structurelle des deux temps et qui est physiquement marquée par l'obscurité qui clôt chaque scène, va laisser de plus en plus d'indices au spectateur. Tout d'abord l'alternance dans un même espace de situations temporelles, différentes mais traitées sur un mode similaire voire symétrique, requiert progressivement chez le spectateur une perspective comparatiste. Au fur et à mesure que la représentation avance, le spectateur comprend les relations qui existent, non seulement entre les différents membres de la famille mais aussi entre les deux générations. De fait le mystérieux homme du prologue, en réapparaissant à la huitième scène de la première partie, recouvre une profondeur psychologique : dans son dialogue avec la fille du XXI<sup>e</sup> siècle, il devient l'enfant immigré du XX<sup>e</sup> siècle qui vivait à l'étage supérieur et dont le frère s'est marié avec la fille de la famille.

<sup>2</sup> Mervant-Roux, Marie-Madeleine (1998). *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS Editions, p. 21.

<sup>3</sup> Rappelons que cet auteur a été un des maîtres à penser de Sergi Belbel dans ses ateliers de la Sala Beckett.

Cette horlogerie qu'exhibe l'auteur dès la première partie, crée même du liant là où l'obscurité laisserait le spectateur dans l'embarras ; si ce dernier n'a pas encore compris la portée déterministe de cette mise en regard, l'attitude identique de la figure du grand-père dans les deux époques comble cette expectative : la scène 5 se ferme et la scène 6 s'ouvre en effet sur les ronflements du grand-père du XXe siècle et du père du XXIe siècle. La représentation de la temporalité de la pièce par le spectateur, si elle est au début nettement inférieure à la représentation de cette même temporalité par les personnages des scènes du XXIe siècle, devient de fil en aiguille égale voire supérieure à ces mêmes personnages. De fait, les multiples coups de théâtre qui rythment la deuxième partie sont rendus prévisibles par la programmation de l'intrigue dans la première partie. Tous les personnages acquièrent de ce fait une cohérence interne.

Dans cette quête du sens – un ou multiple –, le spectateur jette des ponts, non seulement entre les deux époques mais aussi entre les deux parties et le prologue et l'épilogue. L'espace scénique devient ainsi dès le prologue l'enjeu de la pièce, dans la mesure où la scène de la vente induit la représentation de ce double temps. Si dans la scène 6 de la première partie le dialogue entre le fils et l'auxiliaire de vie du XXIe siècle autour de l'héritage du père met en avant le problème de la maison, c'est dans la dernière scène de cette même partie qu'on apprend toute la portée symbolique de l'espace familial : la mère du XXe siècle clôt le dialogue avec le père par l'affirmation que cette maison lui appartient et qu'elle sera l'héritage des enfants. C'est donc l'élément qui unit les deux générations et qui est l'objet de toutes les disputes : disputes entre la mère et le grand-père du XXIe siècle, que l'on cherche à expulser, disputes entre le fils et le père du XXIe siècle au sujet de qui occupera la chambre principale, négociation entre l'homme et la fille du XXIe siècle...

L'on assiste donc, par cette reconstitution de l'histoire, à une spatialisation du temps de l'œuvre, c'est-à-dire à une temporalité marquée par le présent de la construction de la pièce. L'espace de l'imaginaire du spectateur se construit par bribes, dans un assemblage propre à l'écriture de la parataxe, où « les différents éléments ne sont pas reliés les uns aux autres avec une pareille évidence » (Lehmann, 2002 : 135). L'acceptation de ce temps commun de la construction ne peut se faire que dans la communion autour du même espace : celui de la chambre où les enfants ont peut-être été conçus et où les deux femmes meurent. La maison de la famille fait ainsi référence à l'œuvre que l'on construit peu à peu et qui n'a de sens que dans le temps éphémère et subjectif qui sépare la vente dans l'épilogue et l'installation dans l'épilogue. D'ailleurs, la fin de l'ultime didascalie de la deuxième partie atteste de ce mouvement originel et terminal :

Immediatament, el dèbil resplendor que uneix els ulls i materialitza les mirades s'intensifica bruscament fins a tal punt que envaeix tot l'espai en dècimes de segon i acaba esclatant amb una brutal explosió d'una lluminositat absolutament engegadora.

Com si assistíssim, de cop, a l'origen de l'univers

I sobtadament, fosc. (p. 148)

La lumière de la naissance fait ainsi place à l'obscurité de la mort et à la fin de l'intrigue.

Ce temps qu'ont vécu les personnages sur scène et le spectateur dans la salle, est le temps de la parole nécessaire aux silences angoissants du prologue. C'est pourquoi les didascalies – essentiellement dans la deuxième partie – mettent en avant la figure d'un

énonciateur didascalique<sup>4</sup> qui raconte ce dont les personnages ont du mal à prendre conscience, à savoir leur destin... En effet, l'énonciateur didascalique, omniscient, accompagne le spectateur dans sa démarche de reconstruction ; c'est ainsi que l'expulsion du père du XXI<sup>e</sup> siècle, dans la scène 2 de la deuxième partie, fait l'objet d'un commentaire que seul l'énonciateur didascalique peut savoir : « Sap que no tornarà més a aquella casa. I que aquella imatge del Fill caminant cap a la porta amb la maleta el sobreviurà... potser no amb ell mateix. Però potser sí. Com si fos el record d'un moment futur » (p. 114). Les modalisateurs « com si » et « potser », que l'énonciateur didascalique réutilisera à diverses reprises, participent de cette relativisation propre à l'ère postmoderne qui ne veut pas asséner des vérités mais plutôt proposer des interprétations possibles. La temporalité présente, qui se noue entre la scène et la salle, s'écrit donc sur le mode d'un conte ouvert.

Aussi l'épilogue ne va-t-il pas asseoir une morale de l'histoire précédemment contée. En effet, le temps de l'épilogue, marqué par l'ellipse temporelle qui le sépare du prologue et qui est comblée par la mémoire du passé, clôt (trop ?) rapidement le problème de la vente et de la reconnaissance mutuelle des deux personnages. C'est alors que l'orphelin fait son apparition sur scène et entame le dialogue avec l'homme qui possède enfin l'espace convoité depuis le début de la pièce. Se met en place désormais une variation de la séquence entre la mère et l'enfant du XX<sup>e</sup> siècle : l'homme reprend le rôle de la mère en demandant à l'orphelin s'il a de bonnes notes à l'école. La première réponse, positive (« Molt bones! Sóc... sóc dels primers de la classe » [p. 153]), reprend symétriquement la réponse de l'enfant du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui produit chez l'homme un état de stupéfaction. Cependant la rupture du cycle qu'introduisait cette réponse – l'évolution positive de l'enfant met fin au mélodrame familial en rachetant la maison une fois arrivé à l'âge adulte – est mise à mal par la deuxième réponse, plus sincère : « Et dic un secret? (*Pausa.*) És mentida! Em va fatal! Aquest cole és una merda! Està ple de nens idiotes que em miren malament! I em fa ràbia haver d'anar-hi!! Em fa fàstic i l'odio. (*Pausa.*) L'odio, l'odio, l'odio... ! » (p.153). Le rire instantané de l'homme que produit le contre-pied de l'histoire, fait place soudain à un regard sérieux, au loin : peut-être est-ce le signe que l'exclusion de l'immigré, hyperactif, se reproduira dans le futur ? ou bien l'attitude de l'homme est révélatrice d'une prise de conscience douloureuse de son statut d'éternel immigré dans un espace qu'il possède, mais dont il n'a pas inversé les valeurs négatives d'intolérance ?

L'ambiguïté de la fin de la pièce, entre rupture du cycle et retour du même, permet de confirmer l'ouverture du texte que Hans-Thies Lehmann commente en ces termes :

Dans ce sens, la stratégie perturbatrice du retrait de la synthèse signifie l'offre de communauté des imaginations différentes et particulières. Certains pourront y voir seulement une tendance socialement dangereuse (ou en tout cas artistiquement problématique) vers une réception sans critères et [...] solipsiste, mais peut-être que dans cet abandon des lois de la formation de sens s'annonce une sphère plus libre du partage et du message qui hérite des utopies de la modernité.

Lehmann (2002 : 154)

Dès lors, la pièce introduit un long temps de réflexion à la faveur d'une prise de conscience du spectateur du problème de l'immigration et de la citoyenneté. Le titre, *Forasters* – traduisons *Étrangers* – se réfère ainsi aux conséquences de cette vague migratoire en adoptant aussi bien le point de vue des natifs – le point de vue du fils – que

<sup>4</sup> Pour la théorie de l'énonciateur didascalique, se référer à l'ouvrage de Sanda Golopentia et Monique Martinez Thomas (2004).

le point de vue des immigrés. Cette ambivalence se double d'une réflexion philosophique sur ce qui est étranger en nous, notre part la plus intolérante et odieuse, à l'instar de *L'Étranger* d'Albert Camus, mais également sur notre attitude étrangère et passive face aux mélodrames du monde auxquels nous assistons.

C'est, en conclusion, le statut même du spectateur que le temps de la représentation a bouleversé, faisant de lui un co-créateur de l'événement. La pièce, par son jeu complexe sur la ligne temporelle, a demandé une participation à de chaque instant du spectateur, ce qui a obligé ce dernier à revisiter l'Histoire de l'immigration au profit d'une prise de conscience que l'Histoire peut se répéter à tout moment, et qu'il nous importe d'empêcher cela lorsque nous sortirons de l'enceinte théâtrale. *Forasters*, par son intrigue non entièrement résolue et par son jeu de miroirs et de regards, tente ainsi d'abolir toute distance temporelle entre les époques et entre la scène et la salle. Chez Sergi Belbel, ce multiperspectivisme et cette spatialisation du temps seraient à rapprocher d'une résurgence baroque que les mouvements migratoires auraient contribué à créer dans cette estompée des frontières classiques, à en croire Christine Buci-Gluksmann :

La crise du modernisme artistique et les différentes interprétations du « postmoderne » ont fait apparaître une présence, voire un retour, de la question du baroque, en ses paradigmes philosophiques, esthétiques et scientifiques. Au point que l'on peut parler d'un « postbaroque » contemporain, qui est le symptôme de la transformation culturelle sans précédent que nous vivons : le passage d'une culture des objets et des stocks à une culture des flux et des interfaces mondialisées. Or toute culture de l'objet renvoie à une « époque de la conception du monde » dominée par le partage d'origine cartésienne entre Sujet et Objet, et leurs relations : « représentation » du monde, domination de soi et de la nature, objectivation/alienation. Par contre la « culture des flux » présuppose la perte d'un point fixe référentiel – le Sujet comme identitaire et substantiel – et d'un centre organisateur.

Gluksmann (2001 : 45)

Dans cette crise que vit l'art actuel, le théâtre de Sergi Belbel semble renouer le contact avec le public par sa dramaturgie hautement ludique. Si le monde actuel semble se jouer de tout, un tel jeu théâtral prend à parti le spectateur pour jouer dans un même espace, dans un même temps...

## BIBLIOGRAPHIE.

- Belbel, Sergi (2004). *Forasters*. Barcelone. Barcelone : TNC/Proa.
- Buci-Gluksmann, Christine (2001). « Baroque et complexité : une esthétique du virtuel ». Dans Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques*. Bruxelles : Editions de la Lettre Volée, pp. 45-53.
- Golopentia, Sanda et Martinez Thomas, Monique (1994). *Voir les didascalies*. Paris : Ophrys.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine (1998). *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS Éditions.
- Sanchis Sinisterra, José (2003). *La escena sin límites*. Ciudad Real : Ñaque Editora.

Surbezy, Agnès (2003). *Être ou ne pas être postmoderne. Théâtre actuel espagnol et postmodernité. Étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo García, Borja Ortiz de Gandra,<sup>o</sup> Alfonso Zurro)*. Thèse de doctorat. [Inédite].

SERGI BELBEL, LLUÏSA CUNILLÉ  
ET LES AUTRES DRAMATURGES DE « L'ESCOLA DE SANCHIS » :  
HISTOIRE D'UN PHÉNOMÈNE DRAMATIQUE  
SINGULIER EN CATALOGNE

RÉSUMÉ

L'« escola de Sanchis » est une des dénominations proposées par la critique pour désigner une série d'auteurs (par exemple, Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé) formés et/ou influencés par le dramaturge, metteur en scène, théoricien et pédagogue José Sanchis Sinisterra (Valence, 1940). Nous proposons ici une étude historique de ce phénomène dramatique.

Mots-clés : escola de Sanchis, José Sanchis Sinisterra, Sala Beckett, théâtre catalan.

ABSTRACT

The “Escola de Sanchis” is one of the names proposed by critics to describe a series of authors (eg, Sergi Belbel and Lluïsa Cunillé) trained and/or influenced by the playwright, director, theorist and educator José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940). We propose here a historical study of this dramatic phenomenon.

Keywords: escola de Sanchis, José Sanchis Sinisterra, Sala Beckett, Catalan theater.

1. LE THÉÂTRE CATALAN POST-FRANQUISTE ET L'ESSOR DE « L'ESCOLA DE SANCHIS »

Les années 1980 voient en Catalogne le retour en force de l'écriture dramatique. En effet, l'apparition de jeunes auteurs comme Toni Cabré (1957) mais surtout Sergi Belbel (1963) coïncide avec un retour de l'intérêt pour le théâtre de texte après une décennie de domination du théâtre de l'image<sup>1</sup>. Ce renouveau de la littérature dramatique fait co-exister des auteurs de différentes générations. D'un côté, on retrouve des auteurs du théâtre indépendant comme Jordi Teixidor, Josep Maria Benet i Jornet, Josep Maria Muñoz i Pujol ou Ramon Gomis, ou encore des membres du théâtre indépendant qui n'ont commencé à écrire de manière soutenue qu'au début des années 1980 comme José Sanchis Sinisterra ou Francesc Luchetti. De l'autre, nous avons des auteurs plus jeunes qui commencent à être lus, publiés voire joués dans cette même décennie : outre Belbel et Cabré, citons Lluís-Anton Baulenas, Joan Cavallé, Josep-Pere Peyró, Aleix Puiggalí et Joan Barbero.

Après le succès de l'« Operació Belbel » en 1989 – la triple représentation d'œuvres du jeune Belbel au cours d'une même saison dans des espaces officiels et prestigieux du système théâtral catalan, les Teatre Romea, Teatre Adrià Gual et Mercat

---

<sup>1</sup> Carles Batlle remarque que cette inflexion, généralisable à l'ensemble du théâtre européen, a été symbolisée par le spectacle de Bob Wilson (représentant du théâtre de l'image) à partir de la pièce de Heiner Müller (figure de la littérature dramatique allemande), *Hamlet-machine*, en 1986. (Batlle, 1994 : 30).

de les Flors (Ragué-Arias, 2010 ; Cònsul Porredon, 2010 ; Orozco, 2007) –, signe d'un regain d'intérêt des institutions pour la dramaturgie catalane, la liste des auteurs va s'allonger. Carles Batlle parle ainsi d'une cinquantaine d'auteurs en 1997 (Noguero, 1998 : 36) parmi lesquels une trentaine a une production continue. On peut distinguer trois groupes, selon le centre de formation qu'ils ont fréquenté (Batlle, 2006) : certains se sont formés exclusivement dans les ateliers d'écriture de Sanchis Sinisterra à la Sala Beckett (Manuel Dueso, Josep Pere Peyró, Lluïsa Cunillé, Enric Nolla, Gerard Vázquez, Mercè Sarrias, Enric Rufas...) ; d'autres ont suivi un enseignement théâtral uniquement à l'Institut del Teatre (Raimon Àvila, Jordi Sánchez et Lluís Hansen, par exemple) ; d'autres encore sortent de l'Institut del Teatre mais sont liés dès leur début à la Sala Beckett (Carles Batlle, David Plana et Beth Escudé). Dans cette liste sont également présents des auteurs qui sont plus autodidactes : c'est le cas des dramaturges qui ont fait leurs armes dans le théâtre amateur (Jordi Galceran, Albert Mestres, Sergi Pompermayer) ou qui sont acteurs (Àngels Aymar, Jordi Sánchez, Manuel Veiga) ; certains, enfin, sont avant tout des romanciers (Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Javier Tomeo) ou des poètes (Narcís Comadira, Joan Casas).

Si une telle diversité de parcours et de formations théâtrales semble induire un éclectisme esthétique, Josep-Lluís Sirera (1993) puis Maria José Ragué-Arias (Ragué-Arias, 2000b) soulignent néanmoins deux grandes tendances de la production dramatique catalane entre les années 1980 et 2000, précisément à propos des jeunes dramaturges qui ont commencé à écrire à cette époque. D'une part, nous aurions des auteurs qui produisent un théâtre de facture plutôt réaliste voire engagé par rapport à la réalité qu'ils décrivent, comme c'est le cas de Manuel Veiga, Aleix Puiggalí, Raimon Àvila, Lluís-Anton Baulenas, Joan Barbero, Toni Cabré, Joan Cavallé, Jordi Galceran. D'autres dramaturges se seraient davantage préoccupés de la forme que du contenu, comme le revendique la dramaturge Beth Escudé en 1997 : « [...] el contingut, como el valor al servei militar, es dona per fet en un dramaturg. El que resulta difícil és trobar un bon marc per expressar l'argument. És un error partir del contingut perquè, al cap i a la fi, des dels actors als espectadors cadascú en farà lectures molt distintes de les intencions de l'autor » (Massip, 1997 : 41).

Dans les deux articles cités ainsi que dans l'ensemble des contributions consultées à ce sujet<sup>2</sup>, nous trouvons dans la tendance « formaliste » aux côtés de Beth Escudé les noms de quinze dramaturges catalans (ou catalanophones) : Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Mercè Sarrias, Paco Zarzoso, Josep Pere Peyró, Joan Casas, Manuel Dueso, Ignasi García Barba, Enric Nolla, Gerard Vázquez, Ricard Gázquez, Enric Rufas, David Plana, Àngels Aymar. Remarquons d'emblée que la liste d'auteurs est beaucoup plus importante dans cette tendance que dans l'autre.<sup>3</sup>

L'évolution de la dramaturgie catalane à partir des années va singulièrement consolider ce groupe de théâtre formaliste. En effet, la formation théâtrale des nouveaux auteurs des années 2000 (Marc Rosich, Jordi Casanovas, Marta Buchaca, Pau Miró, Victoria Spzunberg, Carles Mallol, Guillem Clua, Gemma Rodríguez, Jordi Casanovas, Carol López, Àlex Mañas, Carlos Be, Albert Espinosa) et l'évolution des auteurs des deux décennies précédentes établit un panorama d'écritures bien plus pluriel, comme le remarque Carles Batlle : « [...] el que sembla clar és que, més enllà del 2000, les

<sup>2</sup> Cf. bibliographie à la fin de l'article.

<sup>3</sup> Ces deux tendances ne s'excluent pas mutuellement. Comme le montre Maria José Ragué-Arias dans l'ouvrage cité, formalisme et engagement ne sont pas incompatibles : les pièces *La sang* de Sergi Belbel ou *El Pensament per enemic* de Beth Escudé traitent du terrorisme, ou encore *Les Veus de Iambu* de Carles Batlle, *Les Portes del Cel* de Josep Pere Peyró ou *A trenc d'Alba* d'Ignasi García Barba donnent à voir la question de l'immigration et du choc des cultures maghrébine et européenne.



proposés s'han diversificat, els models ja no són tan clars, ni tan pocs, ni les escoles tan marcades. Molts dels autors han evolucionat cap a propostes i interessos que no tenen res a veure amb l'estil i contingut de les obres amb què van començar a escriure. D'altra banda, han augmentat les vies d'introducció i de coneixement del teatre estranger de primera línia » (Batlle, 2006 : 94).

Les analyses postérieures de la dramaturgie catalane de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, notamment les contributions de Francesc Massip (2005)<sup>4</sup> et de Francesc Foguet i Boreu (2005)<sup>5</sup>, insistent sur cette diversité, mettant en valeur de manière indirecte la cohérence de deux tendances des écritures des années 1990, notamment la tendance « formaliste » à laquelle de nombreuses publications et réflexions vont s'intéresser, comme nous le constaterons plus loin.

Or, d'après les sources consultées et l'entretien, complémentaire, avec plusieurs dramaturges, tous ces auteurs « formalistes », excepté les cas particuliers des autodidactes Àngels Aymar (Corrons, à paraître ; 2015) et Joan Casas (Camps, 2008), ont été formés ou influencés par José Sanchis Sinisterra, auteur-metteur en scène (notamment de *¡Ay, Carmela!*), théoricien et pédagogue né à Valence en 1940 et résidant à Barcelone depuis les années 1970<sup>6</sup>. De là à dire que José Sanchis Sinisterra a fait école, il n'y a qu'un pas que plusieurs critiques et chercheurs ont franchi, comme c'est le cas de l'étasunienne Sharon G. Feldman qui parle de « l'escola de Sanchis » (2002a). D'autres formulations apparaissent comme des variantes de la celle de Feldman : « l'escola de José Sanchis Sinisterra » (Benet i Jornet, 1996 : 8), « la "escuela" surgida desde José Sanchis Sinisterra » (Benet i Jornet, 1995). D'autres critiques ont recours à des formes aussi brèves mais mettent plutôt en avant la Sala Beckett, que José Sanchis Sinisterra a créée dans le quartier barcelonais de Gràcia et qui a été le lieu de la majorité des ateliers du pédagogue : « escuela Beckett » (Puchades, 2002), « escuela de la Sala Beckett de Barcelona » (Pascual, 1996).

D'autres sont des formulations plus longues qui évitent le terme « escola/escuela ». Le metteur en scène catalan Toni Casares parle ainsi d'un « círculo estrictamente sanchisiano » qu'il définit comme le « grupo de autores, surgidos en los 90 y formados alrededor de los primeros talleres de dramaturgia impartidos por José Sanchis Sinisterra » (Casares, 2007). Le chercheur catalan Enric Gallén parle ainsi de Sergi Belbel : « [está] vinculado al Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde contactó con José Sanchis Sinisterra (1940), con quien posteriormente continuó su relación profesional al crearse la Sala Beckett en 1989 [...] » ; puis il met en avant les auteurs issus des « laboratorios de dramaturgia textual de la Sala Beckett » (Gallén, 2007).

Le dramaturge et critique Carles Batlle propose, pour sa part, deux autres dénominations qui mettent l'accent non plus sur le professeur ou sur le lieu de ces

<sup>4</sup> Francesc Massip distingue non plus deux mais cinq tendances des écritures dramatiques catalanes : une dramaturgie qui combine l'expérimentation formelle, l'humour et l'ironie (Sergi Belbel, Beth Escudé, Àngels Aymars, David Plana) ; le théâtre énigmatique ou « drame relatif » de Lluïsa Cunillé et Carles Batlle ; une écriture engagée par rapport à la réalité qu'elle donne à voir (Toni Cabré, Manel Dueso, Ignasi García, Manel Veiga, Gerard Vázquez, Enric Nolla, Sergi Pompermayer) ; un théâtre commercial, influencé par la culture télévisuelle (Jordi Sánchez, Jordi Galceran et quelques pièces de Sergi Belbel) ; le théâtre provocateur, proche de la performance de Roger Bernat.

<sup>5</sup> Foguet i Boreu décrit en effet sept types d'auteurs : « els formalistes cerebrals » ; « els anecdòtics frívols » ; « els tremendistes il·luminats » ; « els originals convençuts » ; « els neorealistes voyeurs » ; « els inquiets pertinaços » ; « els guionistes teatrals ».

<sup>6</sup> Dans le cadre de cet article, nous n'avons pas l'espace d'analyser en profondeur la démarche profondément frontalière expérimentale de José Sanchis Sinisterra. Nous renvoyons le lecteur à la compilation d'écrits théoriques de Sanchis Sinisterra (2003) et à l'essai de Monique Martinez Thomas (2005).

ateliers mais sur ce qui, esthétiquement, caractérise cet ensemble d'auteurs : d'une part « poètica de la sostracció » (Batlle, 2002) ou « dramaturgia de la sustracción » (De Pablo, 2002), en référence au titre du prologue de José Sanchis Sinisterra pour la pièce *Accident* de Lluïsa Cunillé (Sanchis Sinisterra, 1996) ; d'autre part, « drama relatiu » (drame relatif), expression qu'il emploie tantôt comme une évolution, tantôt comme un équivalent de cette « poétique de la soustraction »<sup>7</sup>.

Sept dénominations – et aucune choisie par le principal intéressé ni par ses élèves – désignent donc une même réalité, ce qui souligne à la fois l'importance de ce groupe d'auteurs dans le panorama dramatique catalan et espagnol mais aussi les difficultés à s'accorder sur le nom. Ce qui pose problème semble être finalement le terme même d'« école » car il peut sous-entendre l'uniformisation de tous ces auteurs dans un même moule creusé par Sanchis Sinisterra<sup>8</sup>. C'est d'ailleurs une des critiques émises à l'encontre de Sanchis, ce que nous pouvons constater dans le discours de Paloma Pedrero en 1999 : « Dentro de la última generación hay un grupo numeroso de autores clónicos con un maestro original. Sanchis Sinisterra es un autor original, pero no me parece un buen maestro. Un maestro de verdad es el que tiende a potenciar la originalidad de cada uno de sus alumnos, no el que busca y se complace con que imiten su modelo de escritura » (Ragué-Arias, 2000 : 25).

D'autres, comme le dramaturge Borja Ortiz de Gondra, nuancent toutefois cette accusation, en suggérant que le problème ne vient pas des qualités pédagogiques du professeur mais de l'habileté des élèves : « Ya hay que reconocer que, como todos los maestros, ha tenido malos alumnos que se han dedicado a copiarle, cogiendo el rábano por las hojas, ya dando lugar a los peores excesos. Pero son una minoría. Para la mayoría, ha constituido un estímulo intelectual, y a partir de sus enseñanzas, o de las vías que ha abierto, ha conseguido una revolución formal sobre el concepto de personaje, de diálogo, de situación dramática » (Ortiz de Gondra, 2000 : 30-31).

Quelle que soit la pertinence de ces accusations, que Sanchis Sinisterra réfute par ailleurs (Ríos Carratalá, 2005), ces discours ont pour conséquence de confirmer l'importance de ce groupe d'auteurs, qui se caractérise esthétiquement par la recherche d'un spectateur actif, comme l'affirme José Sanchis Sinisterra lui-même : « Yo diría que estos autores sólo tienen una cosa en común, o por lo menos la tenían, es que consideran al espectador inteligente: opinan que el espectador tiene cociente intelectual medio alto, cosa que en otros autores, muchos de los que me critican, consideran al espectador imbécil » (Corrons, 2009a).

C'est cet aspect qui reviendra d'ailleurs dans les articles des chercheurs qui ont analysé la production de ces auteurs formés par José Sanchis Sinisterra, principalement Carles Batlle (2002) et Sharon G. Fedman (Feldman, 2009 ; 2007 ; 2005 ; 2002b)<sup>9</sup>. Nous

<sup>7</sup> En effet, Carles Batlle a fait évoluer le concept de « drama relatiu ». En 1999, il entend le « drame relatif » plutôt comme un manifeste pour une certaine écriture qui trouverait ses racines dans cet enseignement de Sanchis ; en 2002, il revoit cette distinction puisqu'il met sur le même plan « drame relatif » et « poétique de la soustraction » et qu'il confirme cette équivalence en superposant les contours du « drame relatif » aux dramaturgies liées à la Sala Beckett.

<sup>8</sup> Nous retrouvons cette même réticence à l'égard de l'utilisation de l'expression « communauté de style » pour qualifier l'« escola de Sanchis ». Elle ne fait pas non plus l'unanimité parmi les dramaturges concernés : Batlle étaye cette thèse en 2001 (Batlle, Carles, *ibid.*) alors que Nolla en 2008 la rejette (cf. Annexe n° 2.4. de la thèse de Fabrice Corrons, *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de « l'escola de Sanchis »*, inédite, 2009.). Il semblerait qu'il y ait entre les deux une différence quant à l'acception du terme : Batlle tend vers une acception large de la « communauté de style » alors que Nolla semble opter pour une définition plus réductrice, plus proche de la connotation du terme « école ».

<sup>9</sup> Cette caractéristique étant l'objet de notre thèse (2009a), nous l'avons également étudiée dans celle-ci et aussi dans les articles suivants : (Corrons, 2014 ; 2009b ; 2008).

sommes là face à un véritable phénomène culturel qui n'a pas été encore étudié dans le détail, d'un point de vue historique. Nous nous proposons donc ici d'en analyser l'évolution, en trois étapes : les origines, entre 1984 et 1988, la première phase de développement et de reconnaissance avec l'ouverture de la Sala Beckett, entre 1989 et 1993, et la deuxième phase entre 1994 et 1997.

## 2. LA PREMIÈRE PÉRIODE : 1984-1988

La première période de cette « escola de Sanchis » commence à l'Universitat Autònoma de Barcelona, en 1984 : José Sanchis Sinisterra, alors professeur d'interprétation à l'Institut del Teatre et responsable du groupe « El Teatro Fronterizo », est choisi pour animer l'« Aula de Teatre » de l'Université et donner deux cours : « Théorie et Histoire de la représentation théâtrale » et « Art et science du théâtre ». Au bout de la première session de cours (1985), Sergi Belbel, étudiant en langue et littérature françaises âgé de vingt-deux ans, écrit une première pièce, *A.G./V.W. Calidoscopios y faros de hoy*, qui remporte la première édition du Premio Marqués de Bradomín, prix attribué à des auteurs de moins de trente ans. C'est alors que José Sanchis Sinisterra s'intéresse plus particulièrement à Sergi Belbel, qui était jusqu'alors un de ses étudiants anonymes.

Ce dernier intègre l'« Aula de Teatre » qu'il dirigera très rapidement, en collaboration avec Sanchis Sinisterra et avec laquelle il mettra en scène des pièces contemporaines – *L'augmentation* de Georges Pérec (1987) – ou classiques – *Phèdre*<sup>10</sup> de Racine (1986). Ce spectacle lui a d'ailleurs valu une première reconnaissance de la part de la communauté théâtrale catalane, comme l'affirme Josep Maria Benet i Jornet :

Havia sentit parlar amb cert entusiasme d'un grup d'estudiants de la Universitat Autònoma de Barcelona que s'integraven dins l'anomenada Aula de Teatre. Vaig obrir l'ull, sobretot, quan van explicar-me que havien traduït i representat la *Fedra* de Racine. ¿Quina mena de gent podien ser aquests nois i noies que s'havien atrevit amb una obra, si de cas, almenys a casa nostra, només apreciada per gent saberuda, llibresca i poc relacionada amb la realitat dels escenaris? [...] ¿I qui els guiava? Vaig saber que estaven relacionats amb José Sanchis Sinisterra i el seu Teatro Fronterizo. I que hi havia al grup un xicot que s'estava llicenciant en llengua i literatura francesa, un tal Sergi Belbel

Benet i Jornet (1992 : 9)

Parallèlement à ces activités, Sergi Belbel intègre les « Laboratoris de Dramatúrgia Actoral » du Teatro Fronterizo, et est rejoint rapidement par Miquel Górriz, Toni Casares et Josep Pere Peyró. Ces expérimentations animées par José Sanchis Sinisterra partent du travail de l'acteur sur scène pour aboutir à la création de véritables partitions scéniques. C'est dans ce cadre que Belbel va écrire de nombreuses pièces : *Minim.mal Show* (en collaboration avec Miquel Górriz), *Dins la seva memòria*, *La nit del cigne* (*L'impossible silenci*) (1986), *Tú, abans i després* (1987), *Elsa Schneider* (1987), *L'ajudant*, *En companyia d'abisme*, *Tercet*, *Òpera* (1988), *Tàlem* (1989). A travers ses pièces, Sergi Belbel alterne ou associe un théâtre basé essentiellement sur le texte et le théâtre de l'image.

Ce n'est qu'en 1989, après la représentation d'*Òpera*, qu'il choisira définitivement la première option, tout en gardant la deuxième pour modèle : « Al principio, cuando

<sup>10</sup> Sergi Belbel a d'ailleurs réalisé une nouvelle traduction de la pièce à cette occasion.

estuve un poco tanteando el terreno, hice un espectáculo que se llama *Minim-mal Show* que no tenía texto. Estuve en un momento en el que dije, “¿qué hago?, me decanto por el texto y el teatro de palabra o sigo con el teatro gestual, rítmico, casi teatro-danza”. Y pensé, “pues, no pasa nada”. Me decanté por el texto, pero, teniendo en cuenta que a mí, lo que realmente me fascina, por ejemplo, es Pina Bausch » (Feldman, 2000c).

Remarquons toutefois que Benet i Jornet affirme déjà à propos du spectacle *Minim-mal Show* – où, contrairement à ce que prétend Belbel lui-même, le texte est présent –, qu’il est à la fois une synthèse et un dépassement des tensions et des oppositions entre les deux options théâtrales (Benet i Jornet, 1992 : 11).

Avec *Minim-mal Show*, Belbel va consolider sa collaboration avec José Sanchis. En effet, ce dernier lui prêter sa Compagnie, El Teatro Fronterizo, pour créer le spectacle. C’est aussi avec cette œuvre que Belbel connaîtra son premier succès sur les scènes catalanes, en accédant au Teatre Romea du CDGC (alors dirigé par Bonnin) dès décembre 1987, après seulement quelques représentations à l’Institut del Teatre<sup>11</sup>. Fort de cette reconnaissance en tant qu’auteur et metteur en scène<sup>12</sup>, Sergi Belbel deviendra professeur à l’Institut del Teatre (1988) puis à l’Universitat Autònoma de Barcelone (1989) et recevra un appui sans précédent des institutions avec la dénommée « operació Belbel » en 1989 : ses trois dernières pièces, *Elsa Schneider*, *En companyia d’abisme* et *Òpera*, seront ainsi représentées sur les scènes publiques, à savoir Teatre Romea/CDGC (Generalitat de Catalunya), Centre Dramàtic d’Osona/Institut del Teatre (Diputació de Barcelona) et Mercat de les Flors (Municipalité de Barcelone).

Parallèlement aux premiers pas de Belbel, le comédien Josep Pere Peyró<sup>13</sup> s’initie également à l’écriture théâtrale, dans le cadre des Laboratoires du Teatre Fronterizo : *A ninguna parte*, *Sueño*, *Infinito* (1986), *La trobada* (1987), *La parella és...* (1988) et *Deserts* (1989)<sup>14</sup>. Sanchis Sinisterra pour sa part écrira pendant cette période (1984-1988) plusieurs pièces de théâtre dont la célèbre *¡Ay, Carmela!* (1986) qui remportera un grand succès en Espagne et à l’étranger très rapidement. On retrouve d’ailleurs dans cette pièce et dans d’autres, comme *Pervertimento y otros gestos para nada* (1987) et *Los figurantes* (1988), la veine métathéâtrale qui est présente également chez Belbel (*La nit del cigne*, *Elsa Schneider*, *Minim-mal Show*, *Dins la seva memòria*).

En 1987, tandis que les spectacles *¡Ay, Carmela!* et *Minim-mal Show* réussissent à attirer l’attention de la communauté théâtrale sur la double facette de José Sanchis Sinisterra, créateur et professeur, ce dernier et Luis Miguel Climent partent à la recherche d’une salle de théâtre pour mettre fin aux années d’errance et de difficulté économique du Teatre Fronterizo<sup>15</sup>. C’est dans le quartier de Gràcia, où siège déjà le Teatre Lliure, que Sinisterra et Climent trouveront un local. Après les premiers travaux

<sup>11</sup> Benet i Jornet parle de l’« èxit considerable » du spectacle en 1987 et, *a posteriori* – le texte de Benet i Jornet date de 1991 –, de la révolution théâtrale initiée par cette pièce : « No sé si ens n’adonàvem, en aquell moment, durant el curs de la representació, mentre reïem i sentíem pietat pels ninots que s’hi exhibien [...]. No, segurament no ens n’adonàvem. Tanmateix és així, estàvem assistint a l’inici d’una nova època » (Benet i Jornet, 1992 : 12-13).

<sup>12</sup> Précisons qu’avec la mise en scène de *Pervertimento y otros gestos para nada* de Sanchis Sinisterra en 1988 au Teatre del Mercado (Barcelone) par la Cie El Teatro Fronterizo, Belbel consolidera à la fois le tandem formé avec Sanchis Sinisterra et sa reconnaissance en tant que metteur en scène.

<sup>13</sup> Né en 1959, Josep Pere Peyró a d’abord étudié l’interprétation à l’école de théâtre de Palma de Mallorca avant d’intégrer les laboratoires du Teatre Fronterizo.

<sup>14</sup> Ces pièces ne seront mises en scènes qu’à partir de 1990. Deux obtiendront un prix : le « Premi Ignasi Iglésias (accésit) » pour *La trobada* en 1992, soit cinq ans après la fin de sa rédaction ; le « Premi Crítica Serra d’Or. Textos » pour *Deserts* en 1997, neuf ans après l’écriture de la pièce.

<sup>15</sup> Jusqu’à présent, El Teatro Fronterizo répétait dans un petit local presque insalubre – Sanchis fait mention des champignons et de la mousse qui poussaient sur les murs. Il jouait par ailleurs dans différents espaces (La Cuina [Teatre Adrià Gual de l’Institut del Teatre], el Regina, l’Institut Britànic, l’Aliança del

qui ont permis d'utiliser l'espace pour les répétitions des spectacles de la Compagnie en 1988, la deuxième phase de rénovation en 1989 aboutit en octobre de cette même année à l'inauguration de la salle de théâtre, baptisée « Sala Beckett »<sup>16</sup>.

### 3. LA DEUXIÈME PÉRIODE : 1989-1993

Avec l'ouverture de la Sala Beckett commence la deuxième période de « l'escola de Sanchis ». En effet, ce lieu est conçu comme le centre des activités du Teatro Fronterizo ; il se caractérise donc par un esprit d'expérimentation et de formation que la Compagnie avait développé dès 1985 avec ses Laboratoires et que l'on retrouve dans le texte de présentation de la Salle en 1989 :

Sede de un equipo teatral, sí, pero no plataforma de una compañía. Base estable para un concreto proyecto estético que por fin se asienta, tras doce años de nomadismo y precariedad, pero asimismo receptáculo de trabajos ajenos, de propuestas afines o distintas, sólo comunes en la actitud de búsqueda. Propiedad y alteridad.

Tampoco quiere ser escuela, colegio ni academia, pero sí fomentar el estudio, la reflexión, el aprendizaje. Refugio del saber que duda y se cuestiona. Del pensamiento que circula y crece, que acompaña a la acción, la impulsa y la retiene. Obrador para eternos aprendices.

A medias local público y recinto privado. Agora y remanso. Lugar donde se muestra, lugar donde se incuba. Exhibición discreta, flexible, intermitente, regida por el deseo o la necesidad de confrontar un resultado artístico, una provisional etapa del trabajo. No por los imperativos rutinarios del calendario o de la cartelera. Pero, sobre todo, actividad interna, labor a ritmo lento, planes a largo plazo. Vocación del futuro, reclamo del instante.

El Teatro Fronterizo (1989a)

La configuration spatiale de la Sala Beckett répond parfaitement à la volonté de créer un véritable laboratoire théâtral : en plus de la salle de théâtre qui permet très souvent à des jeunes metteurs en scène et comédiens de faire leurs premières armes ou d'expérimenter de nouvelles voies<sup>17</sup>, la Sala Beckett est également composée de plusieurs lieux de réflexion et de création comme les espaces de répétition, la bibliothèque, les salles de « cours »... Sanchis Sinisterra et Luis Miguel Climent, les

---

Poble Nou, La Faràndula de Sabadell) sans arriver pourtant à se stabiliser. Après de multiples séjours en Amérique Latine entre 1985 et 1987, Sanchis a décidé de trouver un local pour asseoir les activités pédagogiques et artistiques de la Compagnie : « Me di cuenta de que allí las condiciones eran, y son, mucho más precarias, duras, incluso peligrosas, pero los grupos teatrales se lanzaban a la aventura de sostener una sala. Yo regresé a Barcelona en el año 1987, después de permanecer un semestre en Medellín, muy cargado de energía y hablé con mi socio Luis Miguel Climent. Le dije que éramos unos cobardes, pues en América Latina, sin ayudas institucionales, sin que los medios de comunicación les hicieran caso, se atrevían a mucho más que nosotros » (Rios Carratalà, 2005).

<sup>16</sup> Le premier spectacle programmé sera la nouvelle création du Teatro Fronterizo : *Bartleby, l'escrivent* (dramaturgie de José Sanchis Sinisterra à partir de la nouvelle de Hermann Melville).

<sup>17</sup> Les metteurs en scène confirmés du Teatro Fronterizo, José Sanchis Sinisterra et Luis Miguel Climent, ont ainsi donné leur chance à de jeunes assistants : Ramon Simó avec Sanchis (*Perdida en los Apalaches* de José Sanchis Sinisterra en 1990), Magda Puyo avec Climent (*Rodeo* de Lluïsa Cunillé en 1992). En outre, des metteurs en scène peu expérimentés ont ainsi pu se former à la Sala Beckett : Sergi Belbel (*Aquí* de Pilar Alba, *La Fageda* de Josep M. Benet i Jornet et *Passos* de Samuel Beckett en 1990), Manuel Dueso (*Per a no res* et *Travis, Purses i Lilit*, deux pièces du propre metteur en scène, en 1991 et 1993), Calixto Bieito (*El dinar* de Thomas Bernhard en 1993). Le passage par la Sala Beckett a souvent servi de tremplin pour ces jeunes metteurs en scène.

deux responsables de la Sala Beckett, associent d'ailleurs souvent à la programmation de la salle de théâtre des activités annexes – séminaires, atelier, table-ronde, lectures dramatiques, expositions – qui forment un ensemble cohérent : citons, pour notre période (1989-1993), le « Memorial Beckett » en 1990 et les activités autour des spectacles *La Traició* d'Harold Pinter et *El gran teatro natural d'Okalhoma* de Kafka en 1991.

La création de la revue (*Pausa.*) en 1989 répond enfin à cette volonté de recherche permanente en prolongeant les expérimentations et les débats par des dossiers théoriques sur des créations du Teatro Fronterizo (*Ñaque*, *Bartleby*, *l'escrivent*), des auteurs contemporains (Beckett, Brossa) ou sur des thématiques théâtrales (les auteurs classiques, la scénographie, la mise en scène, etc.). C'est un espace de réflexion théorique et pratique sur le théâtre, un prolongement des nombreuses activités de la Sala Beckett, comme en témoigne l'éditorial du premier numéro de la revue :

La nostra revista no només pretén deixar constància del treball realitzat a la Sala [Beckett], sino també generar, recollir i mostrar propostes d'altres discursos i altres pràctiques que giren al voltant del teatre i de les seves fronteres artístiques. *Pausa* no descartarà com a objectes d'estudi les contradiccions i perplexitats que circulen en el panorama. *Pausa* vol construir un indret on la reflexió teòrica i la pràctica artística, solitàries però solidàries, individuals però collectives, hi visquin plegades. Sense presses.

El Teatro Fronterizo (1989a)

Véritable centre de recherche théâtrale, la Sala Beckett a mis l'accent dès son ouverture sur la formation et la promotion de nouveaux dramaturges, comme l'affirme Sinisterra : « El objetivo fundamental era apoyar la nueva dramaturgia. Incluso, si era necesario, inventarnos una nueva dramaturgia » (Ríos Carratalá, 2005). Parallèlement aux « Laboratorios de dramaturgia actoral » que Sanchis Sinisterra anime jusqu'en 1991, ce dernier organise dès janvier 1989 des « Seminarios de Dramaturgia Textual » où il aborde différents paramètres du texte théâtral<sup>18</sup> ; en 1990 il propose d'autre part un séminaire sur la dramatisation des textes narratifs selon la méthodologie du Teatro Fronterizo, en collaboration avec les metteurs en scène et acteurs Luis Miguel Climent et Jordi Mesalles et le scénographe Joaquim Roy.

De l'ensemble des jeunes dramaturges qui ont suivi ces formations, un seul reste de la première phase de l'« escola de Sanchis », Josep Pere Peyró. Trois autres vont initier leur trajectoire artistique au cours de la période 1989-1993 : Manuel Dueso<sup>19</sup> (*Per a no res*, en 1991, *Bolero, bolero* en 1992, *Travis, Purses i Lilit* en 1993) ; Ignasi García Barba<sup>20</sup> (*Només són tres* et *Camí de Tombuctú* en 1992, *Mars de gespa* en 1993) et Lluïsa Cunillé.

Cette dernière a un parcours artistique atypique : née en 1961, elle a déjà écrit au moins une dizaine de pièces – jamais mises en scène, lues ni publiées – avant d'intégrer les séminaires de Sanchis en 1990 (Sanchis Sinisterra, 1996:6). En effet, ce n'est qu'après avoir été repérée par Sanchis en 1989 dans le cadre du « Premio Calderón de la

<sup>18</sup> Nous avons ainsi pu constater que pour les sessions de 1989 et 1991, Sanchis Sinisterra travaille sur le dialogue et le monologue et que pour la session de 1990 il a axé son travail sur l'espace et le temps au théâtre.

<sup>19</sup> Né en 1953, Manuel Dueso s'est formé à l'Institut del Teatre dans les années 1970 et a intégré El Teatro fronterizo dès 1977 : il a notamment joué dans *Ñaque* de Sinisterra en 1980. Il est membre fondateur de la Sala Beckett.

<sup>20</sup> Né en 1964, il était titulaire d'une Licence d'Histoire de l'Art et un Diplôme d'Interprétation de l'Institut del Teatre avant d'entrer dans les cours de Sanchis.

Barca » qu'elle intègre ses ateliers. Pendant trois ans (1990-1993), elle écrit de nombreuses pièces, bien plus encore que le prolifique Belbel : en 1992, dans le programme de la pièce *Rodeo*, Sanchis Sinisterra parle déjà d'une trentaine de pièces « longues » et de presque cinquante textes brefs (Sanchis Sinisterra, 2003 : 138). Elle connaîtra le même succès auprès de la critique que Belbel : en 1992, elle remporte le Premio Calderón de la Barca pour *Rodeo* ; la pièce sera mise en scène la même année par Luis Miguel Climent au Mercat de les Flors, dans une co-production entre El Teatro Fronterizo et le Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Un dernier auteur s'ajoute à la liste des noms cités jusqu'à présent : il s'agit de Joan Casas, né en 1950. Son parcours artistique est très éclectique : poète, romancier, critique de théâtre, professeur, il s'est formé à l'art dramatique dans le contexte du théâtre indépendant et a déjà écrit cinq pièces et de nombreuses dramaturgies – entendues ici comme dramatisation de textes narratifs – avant le début de la seconde période de « l'escola de Sanchis ». Bien que Casas affirme n'avoir jamais assisté au cours de Sinisterra<sup>21</sup>, la critique l'inclut dans ce groupe. En effet, outre le fait que son engagement à la tête de la revue *Pausa* dès 1992 a certainement favorisé, du point de vue des critiques, le rapprochement avec les autres auteurs du groupe, il est indéniable que son écriture (*Nus* et *Ready-made* en 1990, *Después de la lluvia* et *La platja* en 1991, *Al restaurant* en 1993) a une relation directe avec les recherches de Sanchis, à moins que ce soit une pure coïncidence...

Tous ces « jeunes » auteurs ont le privilège de pouvoir mettre à l'épreuve du public très rapidement leurs premières pièces, dans le cadre de lectures ou de mises en scènes<sup>22</sup> programmées à la Sala Beckett. En outre, en 1991, Sanchis et Climent créent un fond de textes inédits de jeunes auteurs et la revue (*Pausa*.) consacre un double numéro (n° 9-10) à la dramaturgie catalane actuelle. La Sala Beckett promeut ainsi les auteurs qu'elle forme et joue le rôle de tremplin vers des scènes publiques. Elle favorise ainsi l'image d'une « escola de Sanchis » qui est de surcroît soutenue par le succès grandissant de Sergi Belbel, avec le spectacle *Tàlem*<sup>23</sup> et les pièces *Carícies* (1991) et *Després de la pluja* (1992)<sup>24</sup>.

C'est par ailleurs au cours de cette deuxième période que Josep Maria Benet i Jornet se rapproche de Sergi Belbel et de José Sanchis Sinisterra. En effet, Benet i Jornet, figure incontournable du théâtre indépendant catalan, côtoie l'équipe du Teatro Fronterizo dès 1988, après avoir vu le spectacle *Minim.mal show*. C'est sous l'influence des découvertes de Sinisterra et des œuvres de Belbel qu'il écrit *Desig* en 1989, comme le remarque le critique Carles Batlle : « Belbel propugna, a la manera de Sanchis, una teatralitat essencialitzada, mínima, que trenqui la frontera convencional de la falla, del conflicte o del personatge... Tot això, totes aquestes idees, són les que està xuclant Benet » (Batlle, 2006 : 83).

Ce n'est donc pas un hasard si *Desig* est mise en scène par Sergi Belbel en 1991 au Teatre Romea<sup>25</sup> et traduite en espagnol par Sanchis Sinisterra<sup>26</sup> et si Sanchis programme dans le cadre du premier cycle consacré à la nouvelle dramaturgie catalane à la Sala Beckett (« Cicle Teatre Breu », 1990) une pièce brève de Benet i Jornet, *La fageda*, mise

<sup>21</sup> Sa relation avec Sanchis est assez distante, comme lui-même nous l'a avoué dans une interview privée.

<sup>22</sup> La Sala Beckett organise les lectures de pièces de jeunes auteurs en collaboration avec le CDGC (cycle « L'autor i la seva obra » en 1991 et 1992) et inclut dans sa programmation les mises en scène de ces nouvelles écritures à travers le « Cicle de teatre breu » (1990) ou le « Cicle de nous autors » (1993).

<sup>23</sup> Le spectacle représenté en 1990 au Teatre Romea.

<sup>24</sup> Les pièces seront mises en scène par l'auteur lui-même en 1992 et 1993, respectivement.

<sup>25</sup> Après Sanchis Sinisterra, c'est le deuxième auteur espagnol contemporain que Belbel mettra en scène.

<sup>26</sup> Il semblerait que ce soit la seule traduction d'un auteur catalan à laquelle se soit livré Sanchis Sinisterra.

en scène par Sergi Belbel. Benet i Jornet s'inscrit donc dans une certaine mesure dans cette « escola de Sanchis ». Dès lors, la reconnaissance unanime de la critique pour *Desig*<sup>27</sup> et la notable évolution de son auteur<sup>28</sup> ne pourra que renforcer la visibilité et la singularité de ce groupe d'auteurs au sein de la communauté théâtrale catalane. L'attribution du « Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura » en 1990 à José Sanchis Sinisterra viendra elle asseoir cette « escola de Sanchis » naissante dans le reste de l'Espagne.

Remarquons d'ailleurs que l'influence de Sanchis Sinisterra sur ces jeunes auteurs – qui légitime la dénomination « escola de Sanchis » – n'est pas due seulement à la formation intellectuelle proposée par Sanchis dans les Séminaires ou dans la revue (*Pausa*.) mais aussi à la possibilité d'accès aux spectacles de la Compagnie El Teatro Fronterizo (notamment la « Muestra Antológica de ETF »<sup>29</sup> en 1990) ou aux pièces de Sanchis. Plusieurs de ses œuvres récentes sont ainsi mises en scène à Barcelone entre 1989 et 1993 : *Perdida en los Apalaches (juguete cuántico)* (1990), *Misero Próspero* (1987, mise en scène en 1993) et *Benvingudes* (traduction catalane de *Bienvenidas*, 1993) à la Sala Beckett, *¡Ay, Carmela!* en 1989 à la Sala Villaroel et *Dos tristes tigres* au Teatre Malic en 1993.

#### 4. LA TROISIÈME PÉRIODE : 1994-1997

Elle correspond à l'apparition d'une nouvelle vague de jeunes auteurs dans la programmation de la Sala Beckett : Enric Nolla<sup>30</sup> (*Huracan*, 1994 ; *A pas de gel en el desert*, 1995), Gerard Vázquez<sup>31</sup> (*Tres peces curtes*, *Cansalada cancel.lada* et *Cançons d'Alabama*, 1995 ; *Improvviso*, 1996 ; *Magma*, 1996 ; *Hadassà*, 1997), Ricard Gázquez<sup>32</sup> (*Los Huéspedes*, 1996 et *Júlia i Cèlia*, 1997), Mercè Sarrias<sup>33</sup> (*Al tren*, 1995 ; *Desconeguda* et *Àfrica 30*, 1996 ; *Un aire ausente*, 1997), Enric Rufas<sup>34</sup> (*L'univers perdut*, 1995 ; *En temps de Pau* et *La lluna dins un pou*, 1996 ; *Certes mentides*, *Criatures innocents* et *El Rei Tronat*, 1997), Beth Escudé<sup>35</sup> (*El destí de les violetes*,

<sup>27</sup> La pièce recevra deux prix : « Premi de la Crítica “Serra d'Or” » en 1989 et « Premi Nacional de Literatura Catalana » en 1990.

<sup>28</sup> Grâce à cette adhésion à une nouvelle tendance esthétique, Benet i Jornet reçoit l'appui des institutions et de la critique, et peut ainsi prétendre de nouveau à occuper les scènes théâtrales publiques qui jusqu'alors avaient dénigré la fameuse « generació del Premi Segarra ». Il sera d'ailleurs le seul auteur du théâtre indépendant catalan à continuer à être joué en Catalogne, après l'échec des spectacles de Guillem-Jordi Graells (*Titanic 92*, 1992) et de Ramon Gomis (*El mercat de les delícies*, 1993) ou encore le bref succès de Jordi Teixidor avec *Residuals* (monologue écrit en 1988 et mis en scène au Teatre Romea en 1991). C'est sur la base de ce constat que Carles Batlle affirme que « [l]a millor opció de supervivència per als autors majors – els de la generació recuperada – rau en el fet de deixar-se contaminar pels autors més joves. [...] *Desig* [...] sorgeix de les dunes del desert plenament renovada, feliçment contaminada, amb noves idees, noves formes i noves inquietuds ». (Batlle, 2006 : 82-83).

<sup>29</sup> Les trois spectacles proposés sont : *Informe sobre cegos*, *Primer amor* et *Minim.mal show*.

<sup>30</sup> Né en 1966 à Caracas, il a fait des études de journalisme avant d'arriver à Barcelone et de se former dans les séminaires de Sanchis.

<sup>31</sup> Gerard Vázquez est né en 1959 : il a réalisé des études de psychologie clinique et a fait partie de divers groupes de théâtre amateur jusqu'en 1994, date à laquelle il commence sa formation auprès de Sanchis.

<sup>32</sup> Ricard Gázquez est né en 1969 et a réalisé dans la première moitié des années 1990 des études de philologie hispanique.

<sup>33</sup> Née en 1966, elle a obtenu en 1990 sa licence de communication et écrit des *scenarii* pour la télévision.

<sup>34</sup> Enric Rufas partage presque exactement les mêmes données biographiques que Mercè Sarrias : né en 1966 il est scénariste de profession depuis le début des années 1990.

<sup>35</sup> Beth Escudé est née en 1963 : après une formation en danse et en chant et elle a participé au spectacle *Noum* de La Fura dels Baus en 1992.



1994 ; *El pensament per enemic*, 1996 ; *El color del gos quan fuig*, 1997), David Plana<sup>36</sup> (*Mala Sang*, 1997) et Carles Batlle<sup>37</sup> (*Sara i Eleonora* et *Combat*, 1995 ; *Les veus de Iambu*, 1997).

Les cinq premiers auteurs – Nolla, Vázquez, Gàzquez, Sarrias, Rufas – viennent des ateliers d'écriture de la Sala Beckett animés non seulement par Sanchis Sinisterra mais aussi par Josep Pere Peyró, un des auteurs que Sanchis avait formés essentiellement durant la première période<sup>38</sup>. Les deux suivants, Escudé et Plana, sont formés par Sanchis Sinisterra et par son premier élève, Belbel, à l'Institut del Teatre qui a ouvert en 1992 une Licence de Dramaturgie et de Mise en scène<sup>39</sup>. Le dernier, Carles Batlle, a été plutôt influencé par la pensée de Sinisterra : lié à l'Universitat Autònoma de Barcelona et à l'Institut del Teatre<sup>40</sup>, il a fréquenté l'équipe de la Sala Beckett dès 1990 en intégrant le Conseil de Rédaction de la revue (*Pausa.*). Il n'a participé qu'à quelques séances des séminaires de Sanchis, refusant alors de se plier aux nombreuses contraintes formelles imposées par le « maître ». A l'inverse, Carles Batlle se dit héritier plutôt des facettes de théoricien et de dramaturge de Sanchis Sinisterra<sup>41</sup>.

Tous ces auteurs reçoivent le soutien de la Sala Beckett qui multiplie les stratégies de promotion de ces nouvelles écritures : programmation et production de spectacles à partir de textes de longueur classique (« Cicle de nous autors », 1994 ; « Cicle de noves autores », 1995...) et courts (« Representació d'obres curtes de joves autors » en 1994, et « Cicle Les Novíssimes » en 1995), de lectures dramatiques (« L'autor i la seva obra » en 1994 et 1995 ; « Els novíssims (Lectura de textos breus d'alumnes dels tallers) » en 1997). La revue (*Pausa.*) inclut entre 1993 et 1995 des fiches critiques sur les dernières pièces des jeunes auteurs<sup>42</sup> et la Sala Beckett dote son fond bibliographique de nombreux textes inédits.

Cet appui à la diffusion de la création locale que la Sala Beckett mène à bien depuis son ouverture aboutit en 1997 à une première collaboration étroite avec les institutions publiques (SGAE, Institut de Teatre) et le domaine privé (Focus) : il s'agit du « Cicle de Nous Autors Catalans » qui permet aux auteurs Beth Escudé, David Plana, Ignasi García

<sup>36</sup> David Plana est né en 1969 et a suivi des cours d'interprétation au Centre Dramàtic d'Osona (Vic) entre 1989 et 1992.

<sup>37</sup> Né en 1963, Carles Batlle a réalisé des études en langue et littérature catalanes à l'Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>38</sup> En 1994 Sanchis Sinisterra a à sa charge le « Seminari de dramàtúrgia textual » alors que Josep Pere Peyró dirige le « Taller d'escriptura dramàtica ». En 1995, nous n'avons trouvé la trace que d'un séminaire organisé par Peyró, « Monogràfic Txekhov. Seminari d'escriptura dramàtica ». En 1996, Sanchis Sinisterra et Peyró collaboreront avec Victor Molina et Laura Fernández dans le cadre du cours d'initiation de l'« Estudi General de Dramàtúrgia ». En 1997, ce programme sera reconduit : Sanchis Sinisterra se centrera sur le niveau supérieur et les autres professeurs se chargeront du cours d'initiation.

<sup>39</sup> Les premières pièces de Beth Escudé ont ainsi été réalisées dans le cadre de la formation à l'Institut del Teatre : *El destí de les violetes* était à la base un travail noté pour Sergi Belbel ; sa troisième pièce, *El color del gos quan fuig*, est un projet de fin d'études pour Sanchis Sinisterra dont le point de départ est un exercice réalisé dans le cadre du cours international « La Parola Attiva » dirigé par Sinisterra lui-même à San Miniato (Pise / Italie).

<sup>40</sup> Dans la classification des auteurs que Carles Batlle propose (cf Batlle, 2006), le critique se situe dans la catégorie des auteurs liés à l'Institut del Teatre et à la Sala Beckett. Or, nous n'avons pas trouvé d'informations qui puissent préciser le lien entre Carles Batlle et l'Institut del Teatre.

<sup>41</sup> Pour plus de détails sur la relation qu'entretient Batlle avec Sinisterra, nous renvoyons le lecteur à l'interview de Carles Batlle (Annexe n° 2.1 de Corrons, 2009a).

<sup>42</sup> Remarquons par ailleurs que ce soutien de la Sala Beckett s'adresse aussi à des jeunes metteurs en scène : Calixto Bieito (*Tres dones* de Sylvia Plath, *Marina* d'Ignasi García, *Kasimir i Karoline* d'Odon Von Horvarth en 1994) ; Xavier Alberti (*Libració* de Lluïsa Cunillé en 1994) ; Toni Casares (*Al tren* de Mercè Sarrias en 1995) ; Beth Escudé (*El destí de les violetes*, en collaboration avec José Sanchis Sinisterra, 1995 ; *El color del gos quan fuig*, 1997) ; Àngels Aymar (*La furgoneta*, 1996) et David Plana (*Mala Sang*, 1997).

Barba de voir leurs pièces (*El color del gos quan fuig*, *Mala Sang*, *A trenc d'alba*) publiées et mises en scène à la Sala Beckett ; les pièces d'autres jeunes auteurs, comme Mercè Sàrrias, Enric Rufas, Gerard Vázquez, Enric Nolla et Carles Batlle, ont été également lues à cette occasion.

Cette nouvelle étape de la Sala Beckett dans la formation et la promotion de nouveaux auteurs va de pair avec une consolidation de l'esprit de « l'escola de Sanchis ». En effet, la présence de professeurs comme Belbel et Peyró permet à la fois d'asseoir et de faire évoluer la pensée et la méthodologie héritières de l'enseignement de Sinisterra<sup>43</sup>. Par ailleurs la programmation de la Sala Beckett entre 1994 et 1997 assure la permanence mais aussi l'évolution de la ligne esthétique de cette « escola de Sanchis » : reprise de créations de la Compagnie El Teatro Fronterizo<sup>44</sup>, programmation des nouvelles pièces de Sanchis Sinisterra, d'auteurs de la première et de la seconde périodes<sup>45</sup>, organisation du « Cicle Tardor Pinter »<sup>46</sup> en 1996 et ouverture à de nouvelles formes artistiques (la danse, entre autres<sup>47</sup>).

Au cours de cette troisième phase (1994-1997), la visibilité de l'« escola de Sanchis » atteint son paroxysme : d'après une enquête menée auprès de la communauté théâtrale espagnole, Sanchis Sinisterra est reconnu comme le meilleur dramaturge et *¡Ay, Carmela!* comme la meilleure pièce pour la période 1975-1995 (1996). Sergi Belbel est joué avec succès à Barcelone<sup>48</sup>, à Madrid<sup>49</sup> et à l'étranger<sup>50</sup> et reçoit en 1996 le Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura pour *Morir* (1994). Par ailleurs, Josep Pere Peyró – auteur de la première période également – les dramaturges de la seconde période – Lluïsa Cunillé en tête – et ceux de la troisième sont

<sup>43</sup> À ce sujet, Carles Batlle affirmait en 1997 que Sergi Belbel est devenu, comme Sanchis Sinisterra, un modèle pour les nouvelles vagues de jeunes dramaturges (Batlle, 2006 : 55).

<sup>44</sup> *Informe sobre ciegos* et *Ñaque* sont ainsi repris en 1995 et *Primer amor* en 1997.

<sup>45</sup> Pièces de Sanchis Sinisterra : *Dos tristes tigres*, *Pervertimento*, *Valeria y los pájaros* [lecture] (1994), *Marsal marsal* (1995). Auteurs de la première période : Josep Pere Peyró (*Yagüe* [lecture], 1994 ; *Quan els paisatges de Cartier-Bresson*, 1995) et Sergi Belbel (publication de *Ramon* dans le numéro 18 de (*Pausa*)). Auteurs de la seconde période : Lluïsa Cunillé (*Libración*, 1994 ; *Aigua, foc, terra i aire*, 1995 ; *Intemperie* [en collaboration avec Paco Zarzoso], 1996), Josep Maria Benet i Jornet (*E.R.* [lecture], 1994), Joan Casas (*L'últim dia de la creació* [lecture], 1994) et Ignasi García Barba (*Mars de gespa* [lecture], 1995).

<sup>46</sup> Cet événement conforte l'image d'une Sala Beckett dynamique et innovante. C'est en effet la première fois qu'est organisée en Espagne une manifestation d'une telle envergure autour de l'œuvre d'Harold Pinter : au programme spectacles, lectures, conférences, publications et mise en place d'un échange de jeunes dramaturges – dont Sarah Kane – entre « The Royal Court » de Londres d'une part et les salles Cuarta Pared (Madrid), Sala Beckett (Barcelone) et La Imperdible (Séville). Il convient de remarquer par ailleurs que le « Cicle Tardor Pinter » fait écho au « Memorial Beckett » organisé en 1990, tant sur le plan de la conception des manifestations que sur celui des rapports entre les œuvres de Beckett et Pinter : à ce sujet, le spectacle *Díptico Beckett/Pinter* que propose Luis Miguel Climent (à partir des textes *Catastrophe* de Beckett et *One for the road* de Pinter) met en évidence le lien qui unit ces deux auteurs entre eux mais aussi à l'équipe du Teatro Fronterizo.

<sup>47</sup> Dès 1994, et suite à l'expérimentation de théâtre/danse *Benvingudes* (texte de Sanchis Sinisterra et mise en scène de Joan Castells), la Sala Beckett donne la possibilité à des jeunes danseurs, formés à l'Institut del Teatre pour la plupart – de se produire dans le cadre du projet « La porta (Mostra de coreografies breus de dansa contemporània) ».

<sup>48</sup> En 1994, Sergi Belbel écrit plusieurs scènes du spectacle de la Cia T de Teatre, *Homes!*, qu'il mettra d'ailleurs en scène. Cette pièce de T de Teatre deviendra très rapidement un succès populaire en Catalogne (puis dans le reste de l'Espagne et en Amérique Latine).

<sup>49</sup> En 1994, Guillermo Heras triomphe avec *Caricias* de Sergi Belbel au Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

<sup>50</sup> Pour preuve de la projection internationale du théâtre de Belbel, précisons que la pièce *Morir* a d'abord été mise en scène en Finlande (1996) avant d'être montée par notre auteur en 1998 à Barcelone.

eux aussi fortement présents sur les scènes catalanes<sup>51</sup> ou sont distingués par de nombreux prix<sup>52</sup>. Une telle reconnaissance renforce indirectement « l'escola de Sanchis » ; d'ailleurs c'est au cours de cette période que fleurissent dans la littérature critique de Catalogne et du reste de l'Espagne l'expression d'« escola de Sanchis » ou les autres formules équivalentes qui mettent en avant un souci exacerbé de la forme et/ou d'un spectateur actif chez ces dramaturges<sup>53</sup>. A ce titre, il est intéressant d'observer que le critique théâtral Alberto Miralles (également dramaturge) fonde dès 1994 son analyse contrastée des foyers dramaturgiques barcelonais et madrilènes sur l'existence de deux types de référents théâtraux esthétiquement distincts, dont José Sanchis Sinisterra :

Por una parte, en Barcelona, José Sanchis Sinisterra está influenciado por Samuel Beckett, Heiner Müller y por una saludable investigación que llama fronteriza, consiguiendo ciertos hallazgos como resultado de mezclas estéticas que rozan otros géneros. Esta investigación margina los contenidos ideológicos y su tema más recurrente es el desencuentro y la soledad, con mucha influencia cinematográfica: desmembración secuencial, flash-back, minimalismo, reiteración, saltos en el tiempo, montaje paralelo, etc.

Por el contrario, los profesores de Madrid, Guillermo Heras, Fermín Cabal, Marco Antonio de la Parra, insisten más en los problemas sociales y políticos. Su influencia produce obras menos experimentales y más comprometidas: xenofobia, racismo, marginación (mendigos, prostitutas, sin techo, droga y antifascismo).

Miralles (1994 : 74)

En 1997, alors que l'« escola de Sanchis » est solidement constituée par les trois vagues de jeunes dramaturges catalans et domine le panorama dramatique catalan, José Sanchis Sinisterra décide avec Luis Miguel Climent de laisser la direction de la Sala Beckett à Toni Casares et part vivre à Madrid. Bien qu'il continue d'assurer la coordination pédagogique de la Sala Beckett jusqu'en 2001 et qu'il donne encore des cours à la Sala Beckett et à l'Institut del Teatre, son influence au sein de la jeune communauté théâtrale catalane devient légèrement moins importante, au profit d'un plus grand éclectisme que nous avons déjà analysé. C'est aussi à partir de cette année-là que Sanchis commence à multiplier les ateliers d'écriture dans d'autres Communautés Autonomes, notamment à Madrid : de plus en plus de jeunes auteurs non catalans bénéficient ainsi des cours de Sanchis, ce qui empêche que les plus jeunes auteurs

<sup>51</sup> Les œuvres de Josep Pere Peyró sont ainsi souvent jouées au Festival El Grec, celles de Cunillé dans divers théâtres (Mercat de les Flors, Artenbrut, La Cuina) et festivals catalans (El Grec, Mostra de Teatre de Ciutat de Lleida, Sitges Teatre Internacional [STI]). La première pièce de Carles Batlle, *Sara i Eleonora*, sera programmée en 1995 à la Fira de Teatre de Tàrraga puis au Teatre Adrià Gual. Enric Nolla verra ses pièces systématiquement programmées par le Festival STI. Manuel Dueso et Beth Escudé mettront en scène leurs propres pièces également dans le cadre du STI...

<sup>52</sup> Voici la liste des prix attribués à nos auteurs : « Premi de la Crítica al millor text teatral del 1996 » pour *Sara i Simón* de Manuel Dueso ; « Premi de la Institució de les Lletres catalanes » en 1997 pour *Accident* de Lluïsa Cunillé ; « VI Premi de la Mostra de Teatre de Ciutat de Lleida » en 1997 pour *Dotze treballs* de Lluïsa Cunillé ; « Accèssits » du « Premio María Teresa León 1997 » pour *El instante* de Lluïsa Cunillé et *Àfrica 30* de Mercè Sarrias (pièce qui recevra d'ailleurs le « Premi Ignasi Iglésias de Teatre » la même année) ; « Accèssit del Premi de Teatre de la Ciutat d'Alcoi 1995 » pour *Preludi en dos temps* d'Ignasi García Barba ; « Accèssit Premi Ignasi Iglésias de Teatre 1994 » pour *Sara i Eleonora* de Carles Batlle ; « Premio SGAE 1995 » pour *Cansalada cancel·lada* de Gerard Vázquez ; « Premi Born 1997 » pour *Magma* de G. Vázquez ; « Premi Josep Ametller de Teatre 1996 » pour *L'univers perdut* d'Enric Rufas ; « Premi Joan Santamaria 1996 » pour *La lluna dins un pou* du même auteur.

<sup>53</sup> Cf. les articles de cette période cités dans la bibliographie.

formés en Catalogne par lui après 1997 soient considérés par la critique comme les membres d'un mouvement spécifiquement catalan.

Le départ de Sanchis signe donc la fin du développement de l'« escola de Sanchis », après douze ans d'expérimentation permanente et la formation de trois vagues de jeunes dramaturges. La majeure partie de ces auteurs a d'ailleurs continué à écrire pour le théâtre et certains ont confirmé leur trajectoire artistique en développant une œuvre conséquente, comme c'est le cas pour Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Carles Batlle et, dans une moindre mesure, Beth Escudé et David Plana. De nombreux dramaturges de l'« escola de Sanchis » ont par ailleurs intégré les équipes pédagogiques des différentes formations théâtrales, poursuivant ainsi le projet didactique de Sanchis Sinisterra... Sanchis a donc bel et bien fait « école » non seulement en tant qu'auteur, mais aussi en tant que pédagogue et théoricien. Nous ne pouvons conclure cet article sans souligner les deux cas les plus évidents de cet héritage « sinisterrien » en Catalogne : d'une part, la Sala Beckett qui, en se consolidant comme maison des auteurs dramatiques est depuis un certain nombre d'années un référent dans le système théâtral catalan, espagnol et international ; d'autre part la figure Carles Batlle qui combine les trois facettes de Sanchis Sinisterra. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Carles Batlle a été le fondateur dans les années 2000 de l'« Obrador de Teatre » de la Sala Beckett...

## BIBLIOGRAPHIE

- (1996). « Encuesta ». *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 1, 125-128.
- Batlle, Carles (2006). « Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa ». Dans Francesc Foguet et Martorell, Pep (coords.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú : Cep i la Nansa, pp. 75-102.
- Batlle, Carles (2002). « De la “poétique de la soustraction” à la “littérisation de l'expérience” ». *Etudes Théâtrales* n° 24/25. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *L'avenir d'une crise*, 134-142.
- Batlle, Carles (2001). « El drama relatiu ». Dans *Suite*. Barcelone : Proa, pp. 17-23.
- Batlle, Carles (2000). « Més sobre el drama relatiu: la restitució de la història / Més sobre el drama relatiu: en resposta a un article de Jordi Coca ». *Serra d'Or*, 489, 54-57.
- Batlle, Carles (1999a). « Pocket Dictionary of Present-day Catalan Theatre: Authors ». *Catalan Review*, 16, 23-30.
- Batlle, Carles (1999b). « Notes de l'autor » . Dans *Les veus de Iambu*. Barcelone : Edicions 62, pp. 69-76.
- Batlle, Carles (1997a). « La nova dramàtúrgia catalana: de la perplexitat a la diversitat ». *Caplletra*, 22, 49-68.
- Batlle, Carles (1997b). « Al servei de la perplexitat ». *El Pou de Lletres*, 6, 18-19.
- Batlle, Carles (1994). « Apunts per a una valoració de la dramàtúrgia catalana actual: realisme i perplexitat ». *Revista de Catalunya*, 86, 75-92.
- Benet i Jornet, Josep Maria (2000). « La aventura del texto: un testimonio ». *ADE Teatro*, 83, 153-160.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1996). « Pròleg ». Dans Ramon Gomis et Lluïsa Cunillé, *El mercat de les delícies - La festa*. Barcelone : Lumen, pp. 7-12.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1995). « Homenaje al teatro catalán ». *La Vanguardia*, 23/041995, 90.

- Benet i Jornet, Josep Maria (1992). « Per situar-nos ». Dans Sergi Belbel, Sergi et Miquel Górriz, *Minim-mal show*. Valence : Eliseu Climent, pp. 9-13.
- Camps, Christian (2009). « Joan Casas : étude biobibliographique ». Dans Christian Camps (coord.), *L'últim dia de la creació i altres*. Péronnas : Editions de la Tour Gile, Collection catalane 13, pp. 9-40.
- Casares, Toni (2007). « Dramaturgia catalana ». *La Vanguardia*, 25/072007, 3.
- Casas, Joan (1991). « Dramaturgia contemporánea en Cataluña: la insoportable escasez del orégano en el monte ». *Pausa*, 9-10, 87-91.
- Cònsul Porredon, Roger (2011). *La programació del repertori teatral català als teatres públics de la Generalitat (1981-2011) – treball de recerca del MOIET*. <<http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/170835/Microsoft%20Word%20-%20TREBALL%20DE%20RECERCA.pdf?sequence=1>> [Consulté le 05/04/2016].
- Corrons, Fabrice (à paraître). « La poética de la enredadera... Intercambios, encuentros y redes en el teatro de Angels Aymar ». Dans Philippe Merlo (éd.), *Le créateur et sa critique. Réseau.x et échanges*.
- Corrons, Fabrice (2015). « Leçon de théâtre avec Àngels Aymar ». <[https://www.canal-u.tv/video/uds/lecon\\_de\\_theatre\\_avec\\_angels\\_aymar.18823](https://www.canal-u.tv/video/uds/lecon_de_theatre_avec_angels_aymar.18823)> [Consulté le 05/04/2016].
- Corrons, Fabrice (2014). « La pantalla en el dispositivo escénico en *La festa* de Lluïsa Cunillé ». Dans Monique Martinez Thomas et Euriell Gobbé-Mévellec (dirs.), *Dispositivo y artes: una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*. Ciudad Real : Ñaque Editora, pp. 44-57.
- Corrons, Fabrice (2009a). *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de « l'escola de Sanchis »*. [Inédit].
- Corrons, Fabrice (2009b). « De la mère empêchée au spectateur empêché : Suite de Carles Batlle ». Dans Nadia Mékouar-Hertzberg (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine, Les « mères empêchées »*. Paris : L'Harmattan, pp. 261-277.
- Corrons, Fabrice (2008). « La question du regard dans *L'últim dia de la creació* de Joan Casas ». Dans Christian Camps (coord.), *Joan Casas, L'últim dia de la creació i altres*. Péronnas : Editions de la Tour Gile, pp. 127-148. (Collection Catalane, 13).
- de Pablo, Eladio (2002). « Encuentros de Verines. Crónica parcial de un suceso ». *La Ratonera*, 4, <[http://www.la-ratonera.net/numero4/n4\\_verines.html](http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_verines.html)> [Consulté le 05/04/2016].
- El Teatro Fronterizo (1989a). « Sólo una sala ». (*Pausa.*) 1, 4.
- El Teatro Fronterizo (1989b). « Sense presses ». (*Pausa.*) 1, 3.
- Feldman, Sharon G. (2009). *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona*. Lewisburg : Bucknell University Press.
- Feldman, Sharon G. (2007). « The Sala Beckett and the Zero Degree of Theatricality: From Lluïsa Cunillé to Carles Batlle ». *Contemporary Theatre Review. Special Issue : Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity and Performance*, vol. 17 – 3, 370-384.
- Feldman, Sharon G. (2005). « Sobre l'aparició i la desaparició: El teatre i Barcelona. (Catalunya Invisible Part II) ». *Pausa*, 20, 55-66.
- Feldman, Sharon G. (2002a). « El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé ». *Catalan Review*, vol. 16, n° 1-2, 141-154.
- Feldman, Sharon G. (2002b). « *Catalunya Invisible: Contemporary Theatre in Barcelona* ». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, 269-87.
- Feldman, Sharon G. (2000c). « “Si me gustan al mismo tiempo La Fura del Baus y Molière, no es una contradicción”: conversaciones con Sergi Belbel ». *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tome 13, 1, 71-85.

- Floek, Wilfried (1995). « El teatro español contemporáneo (1939-1993) : una aproximación panorámica ». Dans Alfonso de Toro et Wilfried Floeck, *Teatro español contemporáneo*. Berlin : Reichenberger, pp. 1-46.
- Foguet i Boreu, Francesc (2005). « La dramaturgia catalana: reserva integral zoológica ». *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelone : Associació d'Escriptors catalans, pp. 33-34.
- Gallén, Enric (2007). « Balance y situación de la literatura dramática catalana actual ». *Insula*, 729, 18-21.
- Gallén, Enric (1994). « De literatura dramàtica catalana, avui ». *Pausa*, 9-10, 25-27.
- Heras, Guillermo et Sanchis Sinisterra, José (coords.) (1999). « Perspectivas dramáticas hacia el siglo XXI. Antonio Álamo, Carles Alberola, Sergi Belbel, Beth Escudé, Jordi Galceran, Juan Mayorga, Borja Ortiz de Gandra, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Josep Pere Peyró, David Plana, David Planell, Paco Sanguino ». *Escena*, 64, 1-31.
- Martinez Thomas, Monique (2005). *José Sanchis Sinisterra, une dramaturgie des frontières*. Rennes : PUR.
- Massip, Francesc (2005). « El teatre català actual, un balanç ». *Stichomythia*, <<http://www.parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/teatrecatala.pdf>> [Consulté le 05/04/2016].
- Massip, Francesc (1997). « Beth Escudé, dramaturga ». *El pou de lletres*, 6, 41.
- Membra, Javier (2000). « ¿Qué se publica hoy en España? Los dramaturgos de los 90 (XVI) ». *El Mundo*, 26/11. <<http://www.elmundo.es>> [Consulté le 05/04/2016].
- Miralles, Alberto (1994). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid : AAT.
- Montiel, Alejandro et Nuño, Ana (1997). « Tres autores en busca de escena [Carles Batlle, Beth Escudé, David Plana] ». *Quimera*, 161, 18-23.
- Noguero, Joaquim (coord.) (1998). « El Teatre Català: d'on cap a on? Taula Rodona a la Sala Beckett amb Carles Batlle, Francesc Massip, Magda Puyo, Ricard Salvat i Ramon Simó ». *FaigArts*, 38, 27-41.
- Ordóñez, Marcos (1995). « Teatro de autor en Catalunya ». *Cuenta y razón del pensamiento actual*, 95, 105-109.
- Orozco, Lourdes (2007). *Teatro y política en Barcelona, 1982-2000*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Ortiz de Gandra, Borja (2000). « La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena ». Dans Herbert Fritz et Klaus Pörtl (éds.), *Teatro español postfranquista: autores y tendencias*. Berlin : Tranvía, pp. 30-31.
- Pascual, Itziar (1996). « “Después de la lluvia”: una comedia de poder en el Teatro Albéniz ». *El Mundo*, 9/02. <<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/02/09/metropoli/87008.html>> [Consulté le 05/04/2016].
- Pérez Resilla, Eduardo (1993). « Notas para la caracterización de la joven literatura dramática española. Entre la farsa y la vanguardia ». *Primer Acto*, 249, 25-30.
- Puchades, Xavier (2002). « La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé ». *Esticomitia*, n° 0, 2002. <<http://parnaseo.uv.es/ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/t11.htm>> [Consulté le 05/04/2016].
- Ragué-Arias, Maria-Josep (2010). « Sergi Belbel ». *Visat*, 9, <<http://www.visat.cat/traduacions-literatura-catalana/cat/autor/145/4/teatre/sergi-belbel.html>> [Consulté le 05/04/2016].
- Ragué i Arias, Maria Josep (coord.) (2000a). « Els joves dramaturgs i el compromís amb la realitat / Lluís-Anton Baulenas, Manuel Dueso, Mercè Sàrrias, Gerard Vázquez i Manuel Veiga. Modera: Maria-Josep Ragué-Arias ». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 24, 15-32.

- Ragué-Arias, Maria José (2000b). *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid : INAEM/CDT.
- Ragué Arias, María José (1999). « La darrera generació teatral catalana del segle XX ». Dans Jordi Sala (éd.), *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona : Universitat de Girona, pp. 53-73.
- Ragué Arias, María José (1998). « Las dos caras de una generación de jóvenes autores ». *Estreno. Homage to Catalan Theater*, vol. 24, 2, 24-26.
- Ragué Arias, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*. Barcelone : Ariel.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2005). « Entrevista a José Sanchis Sinisterra [11-11-2005] ». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35793620003350617400080/p0000001.htm>> [Consulté le 05/04/2016].
- Sanchis Sinisterra, José (2003). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real : Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, José (1996). « Lluïsa Cunillé: una poètica de la sostracció ». Dans Lluïsa Cunillé, *Accident*. Barcelone : Institut del Teatre, pp. 5-12.
- Sirera, Josep-Lluís (1993). « Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura) ». *Caplletra*, 14, 31-48.

Eliseu Trenc  
JOAN ESTELRICH A PARÍS,  
DE LA LLIGA A LA UNESCO TOT PASSANT PER *OCCIDENT*

## RÉSUMÉ

Cette étude est une tentative de résumer le parcours vital, politique et intellectuel du majorquin Joan Estelrich, journaliste, écrivain et humaniste, qui passa d'un engagement politique catalaniste de droite au sein de la Lliga et dans le cercle des collaborateurs de Francesc Cambó, à un ralliement au franquisme, d'abord comme directeur de la revue de propagande pro-franquiste éditée à Paris pendant la Guerre civile, *Occident*, puis dans l'après-guerre comme délégué de l'Espagne auprès de l'Unesco.

Mots-clés : Estelrich, Joan, catalanisme de droite, humanisme, relations internationales, franquisme, Unesco.

## ABSTRACT

This study attempts to sum up the intellectual, political and personal path of the Majorcan journalist, writer and humanist, Joan Estelrich. He moved from right-wing political commitment to Catalanism as a member of the Lliga and from being a sympathizer of Francesc Cambó, to become a supporter of Francoism, initially as director of *Occident*, a pro-Franco journal published in Paris during the Civil war, then in the post-war period as Spanish delegate to Unesco.

Keywords: Estelrich, Joan, right-wing Catalanism, humanism, international relations, Francoism, Unesco.

## 1. INTRODUCCIÓ

L'interès per Joan Estelrich, personatge fascinant de l'època d'entreguerres, intel·lectual, activista, periodista, polític, diplomàtic i humanista, no ha parat de créixer des de finals del segle XX. Tots els especialistes d'Estelrich, des de la història amb Borja de Riquer, Josep Massot i Muntaner, la literatura i el pensament amb Sílvia Coll i Vinent, Manuel Jorba, Xavier Pla, Isabel Graña, Josefina Salord, el periodisme amb Andreu Manresa, Valentí Puig, etc., han col·laborat en una sèrie de publicacions que ens permeten tenir una visió més ampla, amb una gran pluralitat de punts de vista, d'Estelrich. Per ordre cronològic cal citar la *Miscel·lània Joan Estelrich*, coordinada per Jaume Pomar i editada a Palma de Mallorca per El Tall editorial l'any 1997, després les *Actes de les jornades d'estudi sobre Joan Estelrich* (Palma-Felanitx 17, 18 i 24 d'octubre de 2008), editades el 2010 per les Publicacions de l'Abadia de Montserrat i finalment la molt recent publicació de les intervencions a la jornada d'estudis sobre Estelrich organitzada per la càtedra Josep Pla de la Universitat de Girona el mes d'abril del 2014, editada per la Universitat de València el 2015, a cura de Xavier Pla, i «last but not least», el coneixement directe que podem tenir d'Estelrich ha crescut moltíssim d'ençà la publicació dels seus *Dietaris*, a cura de Manuel Jorba (Quaderns Crema, 2012), que es poden considerar com un dels millors dietaris de la literatura catalana del segle XX. Aquesta conferència, llegida a l'Institut Cervantes de París el 17 de febrer del 2016, només és un modest esbós biogràfic centrat en la vida d'Estelrich a París i les



seves relacions contínues amb la «ciutat llum» i s'inscriu en un cicle de conferències organitzades per Juan Manuel Bonet, director de l'Institut, amb el títol de «Cartografia del París espanyol». La biografia d'Estelrich encara s'ha de fer, esperem que algun dels investigadors citats es decideixi un dia a fer-ho, serà un element molt important pel coneixement de la cultura catalana i europea del segle XX.



**Figura 1.** Joan Estelrich, dibuix de Mariano Andreu, 1939.

## 2. PRIMERS ANYS

Joan Estelrich i Artigues va néixer a Mallorca, a Felanitx, l'any 1896, fill de guàrdia civil<sup>1</sup>. Seguint les destinacions del seu pare, passà la seva infantesa en diverses ciutats catalanes, Granollers, Sarrià, Caldes de Montbui, Sabadell. Del 1907 al 1914 visqué a Maó on va fer els estudis de segon ensenyament. D'ençà la seva joventut mostrà una gran inquietud intel·lectual i de 1911 a 1917 col·laborà en una vintena de diaris menorquins i mallorquins i als disset anys fundà *La Gaceta de Menorca*. De 1914 a 1917 residí a Palma on continuà col·laborant a la premsa balear, redactor de *La Vanguardia Balear* i col·laborador de revistes catalanes com *La Veu de Catalunya*, *La Revista* i *Quaderns d'estudi*. Es a Mallorca on comença la seva iniciació al catalanisme, primer literari i després polític, que es concretitza en la creació del Centre Regionalista i del periòdic *La Veu de Mallorca*, que es constitueixen seguint els models de la Lliga Regionalista i del seu portaveu *La Veu de Catalunya*. El binomi Guillem Forteza–Joan Estelrich és, sense cap dubte, el primer intent de trasllat a Mallorca del projecte políticocultural d'Enric Prat de la Riba i de Francesc Cambó que coneixem avui com el Noucentisme.

Forteza, l'any 1917, ja havia creat a Barcelona l'associació pancatalanista *Nostra parla*, que agrupava catalanistes de les Balears, del Principat, del País Valencià i del Rosselló, de la qual Estelrich ja era vice-president l'any 1918. L'empenta de la

<sup>1</sup> Per a tots els aspectes biogràfics, vegeu Jorba (2012: 595-609).

campanya catalanista començada per Estelrich a Mallorca va parar l'atenció de Prat de la Riba que li proposa formar part de la redacció de *La Veu de Catalunya*. L'octubre del 1917, va anar a residir a Barcelona per a incorporar-se a *La Veu* i al seu primer treball editorial a la casa Gustau Gili. Gràcies al seu dinamisme i a la seva considerable capacitat de treball, totes les portes se li obriren. Conegué aviat Cambó i Eugeni d'Ors que, l'any 1918, el nomena interinament redactor en cap de *Quaderns d'estudi* i director literari de la col·lecció popular *Minerva*.

### 3. PRIMERES COL·LABORACIONS AMB CAMBÓ, EXPANSIÓ CATALANA<sup>2</sup>

El 1919, Estelrich començà a col·laborar a *La Publicidad* i creà una de les seves obres més desconegudes i més ambiciosos, les oficines d'Expansió Catalana, que tenien com a objectiu fonamental fer conèixer la cultura catalana a l'estranger. Segurament per aquesta raó, viatjà a París per primera vegada l'any 1919. Cambó va elegir Estelrich per tal de centralitzar la propaganda catalanista a l'estranger, que començà per París, plataforma ideal per a la internacionalització del problema català. Expansió Catalana es creà per tal de difondre prop dels intel·lectuals i periodistes estrangers una imatge ideal de Catalunya com un país ric, cultivat, similar a una Bèlgica del Sud, i de Barcelona com un petit París de la Europa mediterrània, per tal d'introduir-la en el circuit de les capitals europees. Treient profit del clima d'amistat franco-catalana i de la germanor intel·lectual de la immediata postguerra, Estelrich treballà amb Cambó per a fer avançar les reivindicacions autonomistes catalanes, mitjançant la informació i la propaganda de l'activitat cultural i política catalana en la premsa estrangera. L'amistat d'Estelrich amb Charles Maurras, estimulada per la via del patriotisme felibre, facilità l'entrada en un dels diaris més influents de la immediata postguerra, *L'Action Française*. La promoció de les relacions culturals amb França va ser la tasca prioritària d'Expansió Catalana. Per això, Estelrich organitza un sojorn de Jules Romain a Barcelona, el desembre del 1919. Romain, europeïsta convençut, elaborà durant el seu sojorn a Barcelona, un missatge que esdevindria central per a la propaganda catalanista. En la revista més prestigiosa de la literatura francesa, *La Nouvelle Revue Française*, en el número d'abril 1920, Romain va escriure que, en el context de la immediata postguerra, Catalunya responia a la guerra amb un esforç de civilització, i que, en contra de la guerra, aportava cultura. Romain veia la necessitat de comptar amb una antologia de poesia catalana en traducció francesa i això es concretà l'any 1922 amb la *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*, a cura d'Albert Schneeberger, un dels intermediaris que col·laboraren més estretament amb Estelrich en la difusió de la literatura catalana a França.

Un altre escriptor elegit per Expansió Catalana per a visitar Barcelona a la primavera de l'any 1923 fou Valery Larbaud que gaudia d'una situació privilegiada en el marc de la cultura francesa i europea com un dels principals redactors de *La Nouvelle Revue Française* i que es cuidava de la divulgació de la literatura anglesa, i també, però, de la hispànica. Quan vingué a Barcelona, Larbaud es va comprometre a parlar a les revistes franceses, amb les quals col·laborava, dels èxits aconseguits per l'activitat cultural i literària catalana, a informar de les traduccions dels clàssics grecolatins patrocinades per la Fundació Bernat Metge i de la literatura contemporània catalana traduïda al francès. En el diari argentí *La Nación*, a l'octubre del 1923, Larbaud situava la cultura catalana al mateix nivell que l'europea, i la valorava com un equivalent de la

<sup>2</sup> Per aquesta qüestió vegeu, Coll-Vinent (2010: 37-58).

belga. La feina propagandística d'Expansió Catalana, que tenia altres llocs d'incidència, i un d'important a l'Argentina, així donava fruits. L'any 1924, es va acabar l'activitat de l'oficina de París, ja que començava una altra política catalana, la de la resistència a la Dictadura de Primo de Rivera. Abans, però, és imprescindible parlar de la Fundació Bernat Metge i dir que Estelrich fou simultàniament, del 1919 al 1923, director literari de Editorial Catalana, una altra de les empreses culturals de Francesc Cambó.

#### 4. LA FUNDACIÓ BERNAT METGE

A les seves memòries Cambó explica per què li va proposar a Estelrich que encapçalés aquesta fundació (Cambó, 1933: 360):

Des de l'any 1921, és a dir, des que jo vaig tenir fortuna independent, la idea de crear una cultura humanística a Catalunya sorgí en el meu esperit. Les publicacions de Guillaume Budé m'estimulaven a fer a Catalunya una cosa semblant. Cercant l'home en qui jo pogués recolzar aquesta obra vaig cridar Joan Estelrich. Era jove; era capaç; tenia ambició i, en poc temps, podia posar-se en condicions per a portar endavant la comesa que jo volia confiar-li. Així m'ho va prometre; així ho va fer. De llavors nasqué la iniciativa de crear la Fundació Bernat Metge.

El que no deixa de ser curiós, és que, excepte unes traduccions, l'any 1912, d'Horaci al català, quan encara no havia acabat els seus estudis de batxillerat a Maó, no se li coneixia a Estelrich cap inclinació ni tampoc cap capacitat per a llegir, valorar o traduir als autors clàssics. Aquells anys no tenia cap diploma universitari. Era tan precoç en tot el que s'havia avançat a allò, que hauria pogut ser una carrera universitària normal. Aleshores, segons el que diuen els biògrafs, sense cap prova escrita i sense que consti cap diploma, Estelrich hauria ampliat vers els anys 1921, 1922, els seus estudis de filosofia i de filologia clàssica a París. Allò que és segur, gràcies als expedients de les facultats de Dret i de Filosofia i Lletres de la Universitat de Granada, és que Estelrich aprovà amb «sobresaliente y premio» els exàmens de llengua llatina del 1<sup>er</sup> curs i del 2<sup>on</sup>, els anys 1928 i 1929, i amb «notable» els exàmens de llengua grega dels anys 1929 i 1930, sense parlar dels exàmens de llengua àrabiga (aprovat, l'any 1929) i llengua hebrea («sobresaliente i premio» l'any 1930). Gràcies a aquests expedients<sup>3</sup>, sabem que Estelrich es matriculà a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Murcia el 1927, que es traslladà a la Universitat de Granada el 26 d'abril del 1928 i que obtingué el grau de llicenciat de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Granada el 2 d'octubre de 1930. Per la vida cosmopolita que portava Estelrich aquests anys, sembla que no li era possible assistir a les classes, però sí que es presentava als exàmens de juny. També es matriculà a la Facultat de Dret de la Universitat de Granada on no acabà la llicenciatura i demanà el trasllat a la Universitat de Barcelona l'any 1933. No sembla haver acabat els seus estudis de dret. En tot cas, això li va permetre l'any 1938 de sol·licitar de la Universitat de París la inscripció del seu tema de tesi doctoral *Jean-Louis Vivès et son influence*, que no acabà mai, malgrat, com veurem, que es va interessar i va publicar molt sobre el gran humanista espanyol del segle XVI.

Nogensmenys, Estelrich havia adquirit de manera autodidacta una cultura molt superior a la de la majoria dels professors universitaris i era una personalitat brillant, un gran orador, amb una gran energia i una capacitat de treball poc comuna. Per això fou

<sup>3</sup> Manuel Jorba me'ls ha molt amablement comunicat i li agraeixo molt la seva generositat.

un gran director de la Fundació Bernat Metge. Hi realitzà el que es podria qualificar com l'obra més fecunda de la seva vida, orientant la feina dels escriptors i erudits en la difícil empresa de traduir al català les obres fonamentals dels clàssics grecs i llatins. Estelrich va tenir l'encert i la sort de poder comptar amb uns col·laboradors excepcionals, particularment el gran poeta i filòleg Carles Riba, director de la secció grega, i Joaquim Balcells, director de la secció llatina. De 1923 a 1936, van sortir 82 volums de la Fundació, una mitjana de sis volums a l'any. La direcció de la Fundació Bernat Metge intensificà les relacions d'Estelrich amb París, per tal com un dels objectius de Cambó era presentar-hi la tasca de la Fundació. I així es va fer gràcies a Estelrich; aquest, que ja era membre corresponent de l'«Association Guillaume Budé» d'ençà del 10 de gener del 1923, creà la secció catalana de l'Associació. L'any 1926 esdevingué membre de la «Société des Etudes Latines» i pronuncià una conferència a la Sorbona, el 13 de novembre, sobre la Fundació Bernat Metge. Aleshores esdevingué amic del professor Marouzeau, secretari de la «Société des Etudes Latines» i d'altres professors universitaris relacionats amb l'«Association Guillaume Budé», particularment amb Jean Malye. D'ençà de l'any 1924 els viatges d'Estelrich entre Barcelona i París s'intensifiquen encara més amb la creació per la Lliga de «La Société pour l'Encouragement de la Culture Catalane» i l'edició a París del seu portaveu, *Le Courier Catalan*.

## 5. LA SOCIÉTÉ POUR L'ENCOURAGEMENT DE LA CULTURE CATALANE I *LE COURRIER CATALAN*<sup>4</sup>

La Société pour l'Encouragement de la Culture Catalane concentrava l'activitat dels catalanistes de la Lliga i d'Acció Catalana que es van aliar contra la dictadura de Primo de Rivera, fent conèixer a França la repressió contra Catalunya, mostrant els senyals d'identitat catalana i buscant el suport d'intel·lectuals, institucions i homes polítics francesos i d'altres països. Cambó encarregà a Estelrich el muntatge i l'organització del projecte i aquest elegí a l'escriptor i periodista Alfons Maseras, corresponsal de *La Veu de Catalunya*, com a responsable de «La Société» i director del *Courrier Catalan*, ja que Maseras escrivia perfectament en francès i tenia relacions i simpaties en els àmbits literaris i periodístics francesos. Maseras arribà a París el setembre de 1924 i hi va romandre fins l'any 1928. Teòricament, era corresponsal de *La Veu* a París, on ja hi havia un periodista francès que feia de director del *Courrier Catalan* per a no tenir problemes amb les autoritats franceses. Estelrich viatjava sovint a París per a cuidar-se de la gestió financera de la revista i controlar la feina de Maseras i la redacció del *Courrier Catalan*, que va sortir des del 16 de maig del 1924 fins a l'1 de setembre del 1927 (77 números), redactat en francès i que es va transmetre a tots els parlamentaris francesos (diputats i senadors) i a totes les ambaixades a París. La revista denuncià els casos més representatius de la repressió ideològica i política de la Dictadura, com ara la persecució contra Unamuno, la destitució dels professors de la Universitat Nova a causa de l'assumpte del professor de psicologia Dwelshauvers i la supressió de l'Associació Protectora de l'Ensenyança catalana, el 24 de juny del 1924. Immediatament, l'Associació inicià gestions a París per tal de salvar el capital de l'entitat. Com ho va escriure Alexandre Galí (1979: 196) :

<sup>4</sup> Per aquest capítol, vegeu Corretger (1995: 140-144).

En aquestes circumstàncies, Joan Estelrich, adjunt al Consell com a representant de Mallorca va fer a l'Associació un gran servei. Estretament relacionat amb els elements de la Guillaume Budé de París pels afers de la Fundació Bernat Metge, va aconseguir dels seus amics francesos la constitució d'una societat anomenada "Société d'Édition Raymond Lulle" amb un consell d'administració integrat per catalans de la protectora i per francesos i un habilitat que fou l'escriptor Alfons Maseras.

Al Comité de Direcció, al costat dels catalans J. Pérez-Jorba i Josep Grant i Sala, no resulta gens estrany trobar un vell amic d'Estelrich, membre destacat de la Guillaume Budé, Jean Malye, que era també el president del Consell d'Administració (Roig Rosich, 1992: 312).

Una altra iniciativa de Cambó, sempre amb la voluntat d'afavorir l'estudi, la promoció i la divulgació de la cultura catalana a París fou la «Fundació Cambó» integrada a la Sorbona i creada el 1928. Dedicada fonamentalment a l'estudi de l'art medieval català i a la creació d'una biblioteca especialitzada, es va integrar dins de l'«Institut d'Art et d'Archéologie» de la Sorbona. Els membres catalans del Consell d'Administració eren Estelrich, Puig i Cadafalch i Nicolau d'Owler.

Estelrich intervingué igualment en diversos actes de solidaritat dels intel·lectuals castellans amb la llengua i la cultura catalanes. El 1927, la *Gaceta Literaria*, dirigida per Ernesto Giménez Caballero, organitzà amb la col·laboració de Joan Estelrich una «Exposición del libro catalán» a la Biblioteca Nacional de Madrid. Es van exposar uns 6 000 llibres catalans que representaven un 80% de les publicacions catalanes d'ençà de l'any 1900 fins el 1927. El març de 1930, quan ja havia desaparegut la Dictadura de Primo de Rivera, va tenir lloc la visita de molts dels intel·lectuals espanyols que havien firmat el «Manifiesto de apoyo», del 1924. Estelrich treballà amb entusiasme a l'organització de la visita. Els actes –recepció a l'Ajuntament de Barcelona, Concert de l'Orfeó Català, excursió a Sitges– van culminar amb un banquet a l'hotel Ritz.

## 6. L'HOME DE LA PROJECCIÓ INTERNACIONAL DE LA QÜESTIÓ CATALANA<sup>5</sup>

Estelrich, a més, fou el principal activista de la política d'internacionalització de la qüestió catalana, sobretot en els organismes relacionats amb la Societat de Nacions de Ginebra. Estelrich i Maseras participaren en la creació de l'Associació Catalana Pro-Societat de Nacions, que, a mitjans de l'any 1925 donà el seu suport als Congressos de Nacionalitats europees, organismes impulsats per les minories nacionals alemanyes, durant l'etapa en què va ser canceller Gustav Stressmann. Molt aviat, Estelrich esdevingué l'home clau de les relacions entre l'Associació catalana i els Congressos de Nacionalitats, del comitè organitzador dels quals ja era membre el 1927. Participà doncs en el tercer congrés del mes d'agost de 1927 i va ser el cap de la delegació catalana en les reunions posteriors de Ginebra els anys 1928, 1929, 1930 i 1931. Així, vers l'any 1929, Estelrich es movia en la complexitat diplomàtica europea amb notable habilitat i coneixement. La seva participació a la reunió de la Comissió de minories nacionals, a Sofia (Bulgaria) l'octubre del 1927, fou destacada. Era un dels grans experts europeus en aquesta qüestió i la seva opinió començava a ser respectada. La caiguda de la dictadura de Primo de Rivera, però, l'obligà a prioritzar la seva actuació

<sup>5</sup> Per aquest capítol i el següent, vegeu Riquer (2011: 36-43).

dins de la política catalana i espanyola. Malgrat tot, va mantenir la seva presència a nivell europeu gràcies a la «Unió Interparlamentària».

## 7. DELEGAT DE LA «UNIO INTERPARLAMENTÀRIA»

Durant la Segona República, Estelrich fou diputat a Corts per Girona i actuà de mediador entre els òrgans directius de la Unió interparlamentària i els diversos governs espanyols. L'any 1931, ja era membre de la Unió. Participà, el juliol 1932, a la conferència de la Unió interparlamentària de Ginebra, i a l'octubre formà part de la delegació oficial espanyola al Congrés Paneuropeu de Viena. L'any 1934 fou el primer delegat espanyol a la XXX Conferència Interparlamentària d'Istanbul. Conjuntament amb els ambaixadors oficials Pablo de Azcárate i Salvador de Madariaga, Estelrich va ser el representant espanyol que més protagonisme va tenir en els organismes internacionals durant la Segona República. Paral·lelament, els anys trenta, Estelrich contribuï a la construcció d'un discurs humanista en el context de les plataformes de cooperació intel·lectual d'orientació classicista i conservadora. Allí, va fer amistat amb Paul Valéry, Jean Piaget, Johan Huizinga, el comte de Keyserling, *etc.* Estelrich lluità per a reforçar el paper de la nació catalana en l'arc mediterrani europeu, en clau humanista, mitjançant la seva aportació en congressos i conferències que van tenir lloc a Nîmes (abril de 1932), Roma (novembre 1932), Mònaco (1935) i Budapest (1936), on participà el juny a l'«Entretien sur le rôle des humanités dans la formation de l'homme contemporain», abans d'intervenir un mes més tard en la constitució de la Comissió permanent de qüestions intel·lectuals de la Unió Interparlamentària (Coll-Vinent, 2014: 84-94). Durant la seva tornada a Espanya, el va sorprendre a Itàlia la notícia de l'aixecament militar del 18 de juliol de 1936. Després d'un viatge per Amèrica del Sud<sup>6</sup>, motivat per un congrés del Pen Club i l'Entretien de la Secció d'Arts i Lletres de l'Institut Internacional de Cooperació Intel·lectual, a Buenos Aires, el setembre, i la representació de la Unió Interparlamentària davant els parlaments d'Argentina, Xile, Uruguai i Brasil, on començà a fer propaganda pronacionalista, tornà a Europa i el novembre de 1936 ja era a París, incorporat a l'Oficina de propaganda i premsa pronacionalista que Cambó hi havia muntat.

## 8. L'OFICINA DE PROPAGANDA I PREMSA DE PARÍS<sup>7</sup>

La majoria de les activitats organitzades i finançades per Francesc Cambó i la gent de la Lliga com a suport a la facció franquista durant la guerra es van fer a França i a Itàlia. A Espanya no intervingueren ja que pensaven que ni a Burgos, ni a Salamanca, els militars els haurien deixat fer qualsevol cosa pel seu compte. Les activitats dels Catalans de la Lliga a l'estranger podien ser presentades com una iniciativa exclusiva i particular de suport als militars sublevats. Aquestes activitats exigien dels dirigents de la Lliga un esforç econòmic considerable i s'havien de fer amb el vistiplau i la coordinació de la Junta Militar de Burgos i dels seus incipients serveis de propaganda exterior.

A la tardor del 1936, la propaganda esdevingué una necessitat ineludible per a la causa de la Junta Militar, ja que els ambients catòlics europeus i particularment els francesos estaven dividits per culpa de la guerra civil. Sense cap dubte, França era el país més escaient per a l'activitat de propaganda pro-franquista, ja que era el país veí, el

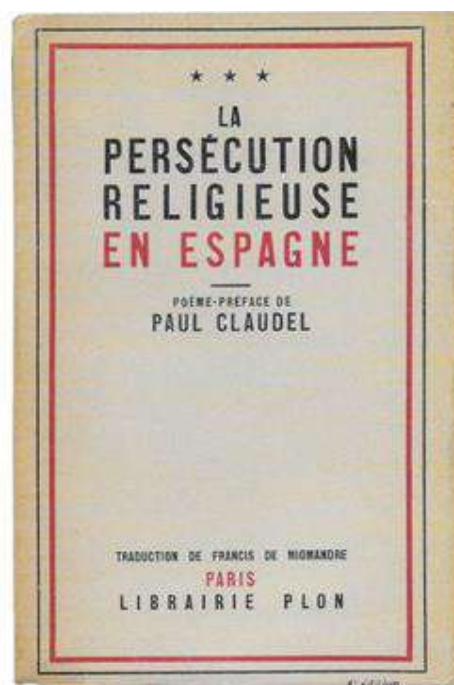
<sup>6</sup> Pels detalls d'aquest viatge, vegeu Estelrich (2012 : 236-352).

<sup>7</sup> Per aquesta qüestió hi ha dues obres fonamentals: Massot i Muntaner, 2001; Riquer, 2011.

que millor coneixien els homes de la Lliga, era una plataforma mundial excepcional gràcies a la posició de París com a centre intel·lectual d'Europa. Lògicament, a Cambó i a la gent de la Lliga, en tant que catòlics, els preocupava l'actitud dels intel·lectuals catòlics francesos en la qual semblaven predominar els adversaris de Franco, com Emmanuel Mounier, Jacques Maritain, François Mauriac, Georges Bernanos, *etc.*. Per això, la Lliga considerà que fóra important emprendre una acció de contrapropaganda en els medis conservadors catòlics, atacant el pacifisme dels catòlics liberals. Com ho va fer Cambó en els seus articles, s'havia de presentar el conflicte hispànic com la lluita entre l'ordre social i la revolució bolxèvica, entre uns militars nacionalistes i no-fascistes i l'anarquia anticristiana.

Joan Estelrich fou el personatge central d'aquesta propaganda. A principis del novembre del 1936 ja estava a París, dirigint el servei de propaganda que Cambó havia posat en marxa d'ençà de l'octubre amb Octavi Saltor i Xavier Ribó, dos joves militants de la Lliga, que ja havien muntat una petita oficina d'informació al núm. 5 de la «rue Taine», on redactaven informes sobre persones, fets i esdeveniments relacionats amb la guerra civil. Aquests eren enviats a Cambó i al representant oficiós de la Junta militar a França, José Quiñones de León, instal·lat a l'hotel Meurice, que era l'home clau dels Nacionals a París, gràcies a les seves nombroses relacions socials, polítiques i econòmiques en un país on havia estat ambaixador del 1916 fins al 1931. Al començament de gener del 1937, va tenir lloc a l'Hotel Crillon de la plaça de la Concorde, una reunió en la qual participaren Francesc Cambó, Xavier Ribó, Joan Llonch, Joan Estelrich, Quiñones de León i Felip Rodés, diputat de la Lliga, ex-ministre, principal col·laborador i assessor jurídic aleshores de Quiñones de León. S'acordà crear una autèntica Oficina de propaganda i premsa finançada inicialment per Cambó. L'Oficina s'encarregaria de fer informes, de l'elaboració d'un «Boletín» diari en francès i en castellà i, a més, s'editarien llibres i opuscles a favor de l'Espanya nacional. Estelrich fou anomenat director de publicacions. L'Oficina ocupà inicialment dos locals a París, als números 52 i 67 del carrer des Bourdonnais, de forma bastant secreta ja que es temia que si el Govern francès del Front Popular s'assabentés de l'existència de l'Oficina, podria tancar-la. Les activitats van ser múltiples. Per una banda, es feien informes confidencials sobre les «intrigues» dels Republicans a París, es ressenyaven els actes de propaganda organitzats pels «rojos» i el moviment dels elements marxistes qualificats. Era també fonamental la tasca de facilitar informacions, ressenyes i documentació als periodistes estrangers que s'interessaven per la causa dels Nacionals. Sense cap mena de dubte, però, les activitats més destacades de l'Oficina foren la publicació del «*Boletín*» informatiu diari, de la revista bimensual «*Occident*» i l'edició de llibres i opuscles que comentaven i explicaven a l'opinió francesa i europea la «realitat» dels esdeveniments de la guerra a Espanya i contrarestaven la propaganda i les publicacions dels Republicans. Els llibres més importants que edità l'Oficina van ser *La persécution religieuse en Espagne* (Librairie Plon, 1937), anònim, escrit però per Estelrich, traduït pel novel·lista Francis de Miomandre, amb el cèlebre poema-prefaci de Paul Claudel, «*Aux martyrs espagnols*». Es publicaren edicions francesa (tirada de 10 000 exemplars), italiana (10 000 exemplars també), sud-americana, romanesa i txeca. Importants foren igualment els opuscles *La cuestión vasca i la guerra de España* (1937), amb una edició francesa *Le drame du Pays Basque, La justice du "frente populaire"*, firmat per tres diputats de la Lliga, Joan Estelrich, Joaquim Reig i Vicenç Solé de Sojo. Finalment, gràcies als informes que feia Joan Llonch sobre les activitats de l'Oficina, Borja de Riquer va elaborar aquesta llista complementària de llibres i opuscles editats o distribuïts per aquesta (Riquer, 1996: 321-332) :

Maria de CARDONA, *La terreur à Madrid*, Paris, 1937  
 Pierre HÉRICOURT, *Pourquoi mentir ? L'aide franco-soviétique à l'Espagne Rouge*, Paris, 1937.  
 Gregorio MARAÑÓN, *Libéralisme et communisme. En marge de la guerre civile espagnole*, Paris, 1938.  
 Bernard FAY, *Les forces de l'Espagne*, 1937.  
 Vice-amiral H. JOUBERT, *L'Espagne de Franco*, Paris, 1938.  
*La guerre d'Espagne et le Catholicisme*, Paris, 1938  
*La vérité sur Guernica*, 1937.  
*Peut-on vraiment parler d'une République Espagnole ?*  
*La Vérité sur le Guerre d'Espagne*  
*Santander or the Beginning of the end.*  
*Le Général Franco et le Catholicisme.*  
 Paul CLAUDEL, *Aux martyrs de l'Espagne*.



**Figura 2.** La persecució religiosa a Espanya.

## 9. LA REVISTA OCCIDENT, PUBLICACIÓ BIMENSUAL FRANCO-ESPANYOLA

A més del «Boletín» i de la publicació de llibres i opuscles, l'Oficina publicà la revista pro-franquista més important a Europa, *Occident*. Anava dirigida als sectors simpatitzants amb la causa Nacional, sobretot als ambients catòlics conservadors francesos. *Occident* era bimensual i tenia la redacció al núm. 20 de la «rue de la Paix», segona seu de l'Oficina de Propaganda i Premsa de París. Es van publicar 40 números, del 25 d'octubre de 1937 al mes de maig de 1939. Cambó havia fixat un doble objectiu per la revista. Pel que fa a l'estranger, es tractava de vindicar la causa Nacional abans i després de la victòria, i pel que fa a Espanya, es tractava de contribuir a l'elaboració d'un gran ideari espanyol. Quant al contingut, la revista publicava molta informació sobre els esdeveniments a la zona franquista, inclosos declaracions i missatges de



Franco, articles i entrevistes amb les màximes autoritats de Burgos, des de Ramon Serrano Suñer als generals Gómez Jordana, Queipo de Llano o Moscardó fins a falangistes com Fernández Cuesta o el cardenal Isidre Gomà mateix. Bona part de la revista anava dedicada a donar compte del curs de la guerra amb els detalls de la progressió de les tropes franquistes. Es combatia igualment la propaganda republicana, com la que denunciava el bombardeig de les ciutats per l'aviació dels Nacionals i la Legió Condor, *etc.* Els col·laboradors de la revista eren normalment escriptors i polítics francesos ultraconservadors, pròxims a «Action Française» com Bernard Faÿ, Wladimir d'Ormesson, Francis de Miomandre, Maurice Legendre, Robert Brasillach, Paul Claudel, *etc.* Molts articles ataquen als catòlics francesos pro-republicans, particularment Jacques Maritain, François Mauriac, Georges Bernanos i els col·laboradors del diari *La Croix*. També, però, van col·laborar a *Occident* alguns dels intel·lectuals espanyols més destacats que van donar el seu suport al Franquisme com José M. Pemán, Manuel Machado, Melchor Fernández Almagro, Ramón Pérez de Ayala, Fray Justo Pérez de Urbel i fins i tot Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal i Manuel de Falla. La majoria dels col·laboradors catalans no firmaven llurs articles, es pot afirmar, però, que la majoria dels articles i notícies no firmats els escrivien la gent de l'Oficina, particularment Estelrich, Solé de Sojo, Ribó i Saltor. De fet, Estelrich era el director i l'ànima de la revista, a la qual dedicà moltes hores amb l'ajuda de la seva secretària i amant Paulina Pi de la Serra.

*Occident* va jugar un gran paper polític, puix que es tractava de la publicació periòdica de propaganda de la Junta militar de Burgos més rellevant respecte al públic estranger. La revista va tenir una difusió apreciable, ja que el 1938 arribava pràcticament a tota Europa Central i Europa Occidental, és a dir a més de vint països. Es feia una tirada mitjana de 25 000 exemplars, 13 000 dels quals eren venuts a França mitjançant l'editorial Hachette i una mica més de mil a Espanya. Hi havia 3 200 subscriptors que pagaven i es distribuïen gratuïtament 7 000 o 8 000 exemplars entre personalitats del món polític, intel·lectual, periodístic i diplomàtic. Passava que, del cost mensual d'*Occident*, o sia uns 40 000 francs, només es recuperaven 10 000 francs amb les vendes i subscripcions, i per tant s'havia d'afegir cada mes 30 000 francs per tal que la revista pogués tirar endavant.

El darrer número de la revista va sortir el maig de 1939. En una carta del 27 de maig, Jesús Pabón, de Burgos estant, li comunicava a Estelrich que la revista no podia continuar puix que el seu objectiu principal, la victòria de l'Espanya Nacional, ja s'havia realitzat i que, a més hi havia problemes econòmics o relatius a la situació internacional i a la reorganització dels serveis de propaganda que n'aconsellaven la desaparició. Nogensmenys, un any després, el maig de 1940, va sortir a París una nova revista, també dirigida per Estelrich, amb el mateix nom d'*Occident*, però, ara, amb un aspecte més cultural, remarcant pel subtítol *Revue Internationale d'Hispanisme*. Només se'n van publicar dos números, per culpa de la Segona guerra mundial.

## 10. EL MANIFEST D'ADHESIÓ DELS INTEL·LECTUALS FRANCESOS A FRANCO

Estretament vinculat, com ja hem vist, amb intel·lectuals francesos de drete, especialment amb el grup d'Action Française, Estelrich fou, a finals de 1937, el principal inspirador i el probable redactor del Manifest d'adhesió dels intel·lectuals francesos a Franco. Van firmar el document més de 400 persones, entre elles catedràtics, escriptors, militars, eclesiàstics i artistes, alguns de molt cèlebres com Paul

Claudel, Charles Maurras, Francis Jammes, el general Weygand, Abel Hermant, Philippe Henriot, Pierre Taittinger, Drieu la Rochelle, Igor Stravinsky, etc. Aquest manifest que pretenia mostrar als pobles i als governs que la vertadera França i la vertadera Espanya sempre havien estat i seguirien unides, fou publicat en diversos òrgans de premsa i, evidentment, a *Occident*.

L'obra de propaganda realitzada a l'estranger, especialment des de l'Oficina de París sota la direcció d'Estelrich i el patrocini de Cambó, fou molt més important i eficaç que l'obra duta a terme per la gent de la «Delegación de Prensa i Propaganda de Salamanca», del mateix Govern de Burgos, i també sense comparació amb la tasca gens visible que realitzà «Falange exterior». Tot i així, la Junta militar expressà sempre unes reticències respecte a la tasca realitzada pels catalans de la Lliga a París. Va haver-hi fortes tensions entre l'Oficina de París i la «Delegación de Prensa i Propaganda de Salamanca», la qual, l'estiu del 1937 exigí controlar l'Oficina i envià a París el falangista Pedro J. Rivière com a subdelegat de l'Estat per a premsa i propaganda a París, la qual cosa provocà de seguit uns encaraments amb els catalans de la Lliga de l'Oficina. A més, les relacions d'Estelrich amb el representant diplomàtic del govern de Burgos, Quiñones de León, no eren bones. La trajectòria catalanista d'Estelrich i el fet que fos considerat com a l'home de Cambó, generà per alguns falangistes molts dubtes sobre la seva sinceritat a l'hora de recolzar els militars sublevats. Pedro Laín Entralgo, aleshores jove intel·lectual falangista, va escriure al diari *Arriba España*, de Pamplona, un article rebentador sobre Estelrich, titulat *Patriotismos tardíos*, on deia<sup>8</sup>:

¿No es en verdad extraño que tan celoso defensor de la independencia cultural catalana se muestre ahora encendido cantor de la Patria española, como por ejemplo hizo ante la tumba de Mistral? ¿No sería curioso tema investigar las causas que convierten en gozosa y deseada aquella antes dolorosa servidumbre cultural? Que cada uno de los que esto lean intente contestar satisfactoriamente.

## 11. LA DIFÍCIL INSERCIÓ D'UN CATALANISTA A L'ESPANYA FRANQUISTA

Acabada la Guerra civil, i malgrat el suport que havia ofert a la causa franquista al davant de l'Oficina de Propaganda de París, Estelrich no aconseguí que el nou règim reconegués la seva tasca. Si, al començament, el març de 1939, fou anomenat agregat cultural del primer ambaixador franquista a França, José Félix de Lequerica, i va poder dirigir la segona etapa de *Occident*, *Revue Internationale d'Hispanisme*, com a portaveu de la nova Espanya, això només durà un any, fins a l'ensulsiada militar de França (Massot i Muntaner, 2001: 107-153). Per pressions de l'omnipotent Serrano Suñer, Estelrich va perdre el seu càrrec d'agregat cultural i *Occident* va desaparèixer. A més a més, una altra prova de la seva manca de protagonisme en el règim franquista foren les dificultats que va tenir per salvar la vida del seu germà, Bartomeu Estelrich, guàrdia civil que, havent-se mantingut fidel a la República, fou condemnat a mort l'any 1939. Només va aconseguir la commutació de la seva pena de mort l'any 1941. Però, allò que més va decebre Estelrich, fou el fracàs en les múltiples gestions que va fer a tots els nivells per a continuar l'obra patrocinada per Cambó. No obtingué cap permís per a poder editar un diari o una revista en català. Fins i tot va tenir molts problemes per a

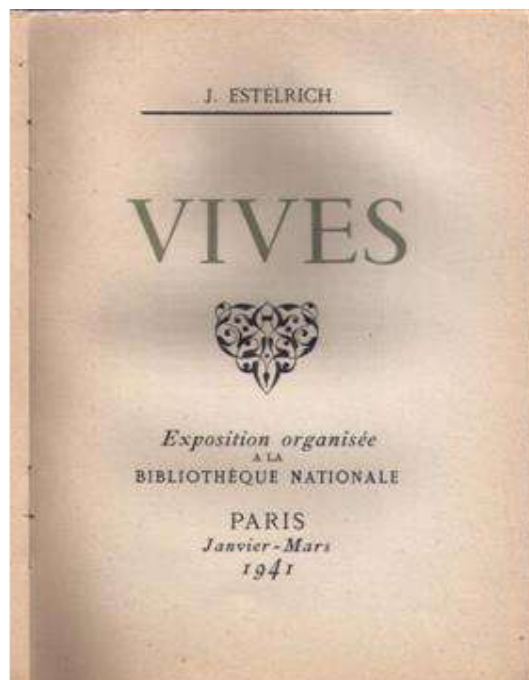
<sup>8</sup> Extracte de l'article de Laín Entralgo parcialment reproduït a Massot i Muntaner, Josep (1998). *Tres escriptors davant la guerra civil. Georges Bernanos -Joan Estelrich-Llorenç Villalonga*. Barcelona, p. 66-67.

tornar a engegar la publicació dels autors clàssics de la Fundació Bernat Metge. Només fou autoritzada la continuació de la *Biblia* l'any 1941, i l'any següent, l'edició del volum IX de les *Vides paral·leles* de Plutarc, que venia a ser una continuació dels volums ja publicats l'any 1937. Les publicacions de la Fundació Bernat Metge no tornaren a començar realment abans de l'any 1946. La situació d'Estelrich a París es complicà encara més amb l'absència del seu protector, Cambó –que s'havia instal·lat a Amèrica l'estiu del 1940–, i amb l'ocupació de tot França pels Alemanys el novembre del 1942 amb la consegüent censura que imposaren a totes les publicacions. Abans de tornar a Barcelona a finals de 1942, Estelrich va tenir temps per a editar dos volums de la «Collection Occident», *Vivès, humaniste espagnol* i *La mission de l'Espagne* (1941), col·lecció que havia creat quan va haver de tancar la segona temptativa d' *Occident*, i per a muntar una exposició sobre Joan Lluís Vives a la Bibliothèque Nationale de França (gener-maig del 1941) amb la col·laboració del seu amic Bernard Faÿ, administrador de la biblioteca. El juliol de 1942, s'edità un catàleg luxós, imprès a Dijon. De retorn a Barcelona, tornà a tenir cura dels seus negocis editorials, particularment a l'editorial Montaner y Simón, de la qual continuà essent director gerent fins l'any 1949. Al març del 1946, després de quatre anys de silenci, inicià la seva col·laboració a la revista *Destino*, i, a l'octubre, al *Diario de Barcelona*. També es reincorporà en alguns circuits intel·lectuals de la resistència catalana com ara la tertúlia fundada pel matrimoni Josep Iglésies i Maria Fontseré en llur torre del Passatge Permanyer (Samsó, 1994: 221-236). Era un fòrum obert a tota mena de gent, en un esforç de conciliació entorn de la literatura i la llengua catalana. Com que l'escriptor i advocat Octavi Saltor, antic membre a París de l'Oficina de Propaganda i Premsa, era el principal inspirador i animador del cenacle, Estelrich fou invitat a participar-hi. L'any 1948, presentà al públic lector el poeta mallorquí Miquel Dolç i participà en l'homenatge pòstum a un altre escriptor de Mallorca, Miquel Ferrà. Amb la mort de Cambó a Buenos Aires el mes d'abril de 1947, es va complicar encara més la seva situació econòmica ja que es va quedar sense els recursos financers que li enviava el seu mecenes des de l'Argentina. Segurament, per això acceptà, l'any 1949, la direcció del diari *España* de Tànger i de la poc coneguda Editora Marroquí. No se sap, en tot cas no ho he trobat a la bibliografia existent, de quina manera Estelrich va arribar a tenir aquests càrrecs; el que es pot dir, però, és que fou una forma de fugida o d'autoexili que durà gairebé dos anys. L'amargor i el desencís que va patir els anys 1940 han estat lúcidament exposats per la seva amiga, la poetessa Ester de Andreis (1969: 667):

Aquel hombre alegre y de aspecto optimista llevaba en sí, después de las dos guerras –la de España y la segunda guerra mundial– una inmensa, callada tragedia: el fracaso de su gran ideal de paz y concordia, aquel ideal que traería consigo un humanismo liberal, con unas generaciones de hombres más cultos y más felices en toda la tierra.

Amb tot, a nivell polític i cultural, Estelrich intentà situar-se en el nou món de la postguerra, publicant dos reculls d'articles i assaigs, *Las profecías se cumplen* (1948) i *La falsa paz* (1951), en els quals reflexionava sobre els valors que imperarien després de la gran crisi ideològica dels anys anteriors. Estelrich es refermà en la defensa dels principis cristians i occidentals com els únics capaços d'enfrontar-se amb l'eficàcia de l'amenaça comunista. El fet de publicar aquests assajos li facilità l'accés a algunes plataformes oficials que pretenien empenyer aquesta mena de reflexió per a situar el règim franquista en la conjuntura mundial de l'incipient guerra freda. Així, a l'octubre de 1950, Estelrich intervingué de forma destacada en la conferència inaugural del

«Congreso Hispanoamericano de cooperación intelectual» de Madrid, on defensà la necessitat de revalorar els conceptes d'Europa i de Cristiandat, i de promoure la llengua castellana. Coïncidia amb les opinions de destacats falangistes com Leopoldo Panero, Antonio Tovar i Jesús Suevos. En una altra conferència en l'obertura del curs de l'«Instituto de Estudios Mediterráneos » pronunciada a Barcelona, a finals de 1950, Estelrich defensà la tesi segons la qual Espanya s'havia d'incorporar a la unitat espiritual de la Europa occidental i havia d'intentar reconstruir la gran comunitat hispànica amb els països llatinoamericans. Tot això li va permetre, de ben segur, tornar a incorporar-se a les negociacions diplomàtiques que anaven a preparar l'acostament del règim franquista a les noves organitzacions internacionals.



**Figura 3.** Portada del catalgo de l'exposició Vives, Bibliothèque Nationale.

## 12. ESTELRICH, DELEGAT DE L'ESPANYA FRANQUISTA A LA UNESCO<sup>9</sup>

El juny de 1951, Estelrich assistí com a membre de la delegació del govern espanyol, a París, a la VI Conferència plenària de la Unesco. Malgrat l'oposició d'alguns països comunistes d'Europa de l'Est, particularment de Iugoslàvia, la presència espanyola va ser finalment acceptada. El desembre del mateix any, Estelrich redactà un informe: *Participación de España en la Unesco. Esbozo de organización*, en el qual analitzava el significat polític de la possible integració d'Espanya a l'organització. Uns quants mesos després, i a petició del ministre d'afers exteriors, Alberto Martín Artajo, elaborà el text programàtic: *Nota sobre la posible intervención de los delegados españoles en la VII Conferencia General de la Unesco*, en el qual detallava les principals tasques de la futura delegació espanyola. Va ser precisament en aquesta conferència de París del 18 de novembre de 1952 quan Espanya fou oficialment admesa com a membre de la Unesco, juntament amb Albània, Bulgària, Nepal, Finlàndia, Portugal, Irlanda, Romania, Líbia i el Vaticà. L'entrada d'Espanya i del

<sup>9</sup> Per aquest capítol, veure De Riquer (2011: 36-43).

Vaticà, que no eren membres de la ONU, provocà un debat molt renyit, malgrat un resultat de la votació sense ambigüitat: 44 a favor (Estats Units, països sud-americans i àrabs) i 21 en contra (la majoria dels països europeus). Estelrich, que era membre de la delegació oficial espanyola, esdevingué delegat permanent d'Espanya davant la Unesco. Però, era subordinat a l'ambaixador permanent, José Rojas y Moreno, comte de Casas Rojas, el qual era també ambaixador a França. A partir d'aquell moment, Estelrich va rebre el rang de diplomàtic, vinculat al Ministeri d'Afers Exteriors, la qual cosa comportava un sou considerable (l'any 1955 rebia una assignació anual de 44 500 pessetes or, que en francs de l'època, equivalien a més de cinc milions) i va disposar d'un bon pis, de cotxe oficial i xofer. El maig de 1954, organitzà la primera visita oficial a Madrid del director general de la Unesco, el nord-americà Luther Evans, i a l'octubre de 1955 proposà i obtingué la celebració de la «Conferencia de Madrid sobre la difusión de los conocimientos científicos». Abans, el novembre de 1954, participà activament a la VIII Conferència General de la Unesco a Montevideo on es desplaçà amb una impressionant delegació espanyola: el ministre Joaquín Ruiz Jiménez, el rector de la universitat de Madrid, Pedro Laín Entralgo, José Luís Villar Palasí, Manuel Fraga Iribarne, *etc.*. Precisament, en aquella conferència, Estelrich fou elegit membre del Comité Executiu de la Unesco. A Montevideo aquesta delegació franquista va haver de suportar la monumental protesta organitzada per les comunitats d'exiliats republicans espanyols contra la seva presència. Estelrich fou denunciat en un manifest presentat davant la Unesco, firmat per personalitats rellevants de l'exili català (Pau Casals, Pere Bosch Gimpera i Josep Carner, entre molts altres), que denunciava la persecució franquista contra la cultura i la llengua catalana. Igualment, les comunitats de l'exili gallega i basca presentaren les seves denúncies contra la política cultural i lingüística del règim franquista. Per a neutralitzar aquelles accions de protesta, Estelrich i Fraga Iribarne foren obligats de mantenir diverses reunions privades amb nombrosos delegats internacionals, per a convèncer-los que, com ells mateixos –un català i un gallec– eren representants oficials d'Espanya, allò «demostrava» que el règim franquista no perseguia les cultures catalana i gallega. L'habilitat diplomàtica d'Estelrich el portà, després d'haver estat reelegit membre del Comité Executiu a la Conferència General de Nova Delhi el novembre de 1956, a ocupar, d'ençà de 1957, el lloc de president de la Comissió de Relacions Exteriors de l'organització. No cal dir que, aquells anys 1950 a la Unesco, Estelrich havia oblidat bastant el seu mallorquinisme i catalanisme d'abans. Era «l'home d'Espanya a la Unesco», o més ben dit, l'home del règim franquista en aquella organització internacional, clarament controlada aleshores pels Estats Units i els seus aliats. En una nota necrològica de Federico Díez de Isasi<sup>10</sup>, Ministre plenipotenciari i Delegat permanent d'Espanya a la Unesco, aquest, parlant del seu company recentment mort d'un infart fulminant el 20 de juny de l'any 1958, indica que la defensa de la llengua castellana fou una de les seves preocupacions i que aconseguí que la Unesco la utilitzés com a idioma de treball i en la majoria de les seves publicacions. Quan es tractava, en el Consell Executiu i en les Conferències Generals, del problema de l'educació i de la influència dels plans educatius a Hispanoamèrica, les intervencions d'Estelrich van ser decisives. El 21 de maig de 1959, va tenir lloc a la Biblioteca Espanyola de París un homenatge a la seva memòria<sup>11</sup>, amb motiu del primer aniversari

<sup>10</sup> A la Delegació espanyola de la Unesco a París, hi ha un petit dossier Estelrich compost de documents dels anys 1958 i 1959 que gairebé tots fan referència a la seva mort i a les seves conseqüències. Entre ells hi ha el text de l'al·locució pronunciada per Federico Díez y de Ysasi a Radio Unesco amb motiu de la defunció d'Estelrich.

<sup>11</sup> Carta del 29 de maig de Federico Díez y de Ysasi al «Ministro de Asuntos Exteriores», informant-lo de l'homenatge. (Dossier Delegació espanyola de la Unesco).

de la seva defunció. L'homenatge fou presidit per l'ambaixador d'Espanya i pel president del Consell executiu de la Unesco, el Sr. Veronese. Intervingueren en aquell acte Federico Díez de Isasi, Pérez Villanueva, representant d'Espanya en el Consell Executiu i la hispanista Mathilde Pomès.



**Figura 4.** Joan Estelrich, delegat de l'Espanya franquista a la Unesco.

### 13. ASSAIG DE RETRAT HUMÀ D'UN MALLORQUÍ UNIVERSAL

Josep Melià (1988: 7) ha dit que Estelrich fou «el mallorquí més universal d'aquest segle», i segurament és veritat. Veure sortir de l'illa de la calma un home d'una activitat que alguns han qualificat de frenètica no deixa de ser paradoxal.

Si Estelrich fou apreciat i respectat en l'àmbit de la Unesco, tal i com ho demostren els telegrams i les cartes de condol que van enviar a la delegació espanyola el Director general, Luther H. Evans, el president del Consell executiu, Vittorino Veronese i el seu gran amic Jean Piaget<sup>12</sup>, i si va tenir molts amics, també tingué molts enemics i detractors, singularment en els ambients catalanistes que no li perdonaren mai la seva col·laboració amb els Nacionals durant la Guerra civil. L'anomenaren el «gran tráfugo»; Joan Fuster l'anomenà «el payaso humanista» i Pere Bosch Gimpera, Conseller de Justícia de la Generalitat de Catalunya, no vacil·là a qualificar-lo de «fill de puta».

Penso que el recorregut fred i oficial de la vida pública de Joan Estelrich seria molt incomplet per donar una idea de la persona que fou humanament el nostre protagonista si no encloguéssim, encara que de forma breu, algunes pinzellades sobre la seva vida íntima. La lectura dels seus dietaris mostra un personatge vital, ple d'aparent simpatia i encant (un dels seus detractors parla d'ell com d'un tenor italià extravertit), però també molt egoista, narcisista i egòlatra. Com diu Manuel Jorba, l'editor dels seus dietaris (Jorba, 2012: 578) :

<sup>12</sup> Telegrams i cartes de condol al dossier Estelrich de la Delegació espanyola de la Unesco a París.

Les tres vies per les quals transcorre la vida d'Estelrich, la sentimental (la sexualitat, l'erotisme i l'epicureisme), la intel·lectual (centrada en la reflexió literària, la crítica, la política i la filosòfica) i l'activa (centrada en la gestió cultural i la política) resulten indestruïbles i són conjuntament i inseparablement la manifestació de la personalitat de Joan Estelrich.

No he pogut fins ara parlar de l'escriptor. Estelrich, però, va escriure moltíssim, la seva obra periodística no recopilada i moltes vegades anònima, no firmada, és immensa i com va escriure Josep Pla, tota la seva vida somnià en escriure una obra que ni tant sols començà, víctima d'una dispersió qualificada per Pla de: « frenètica, continuada i en certa manera sistemàtica ». Tanmateix, fora dels ja citats assaigs polítics sobre les nacionalitats i la crisi europea després de la Segona guerra mundial, Estelrich segur que romandrà com l'autor de dos assaigs que es van reeditar recentment: l'un sobre cultura i literatura titulat *Entre la vida i els llibres* (1926) i l'altre sobre la renaixença de Catalunya al segle XIX i el coetani renaixement assimilat al Noucentisme, titulat *El Fènix o l'esperit de la Renaixença* (1934).

En quant a l'Estelrich íntim, Josep Pla l'enclou en la primera sèrie dels *Homenots* i fa d'ell un retrat físic i moral com sempre d'una gran agudeses i una plasticitat espantosa. Malgrat la ironia subjacent al text, el retrat físic que fa del jove Estelrich, l'any 1919 (tenia 23 anys), quan Pla el va conèixer, és d'una visualitat sorprenent (Pla, 1980: 475):

Corpulent, ple de vida, d'una simpatia fascinant, d'una activitat infatigable, amb els cabells escarolats, estudiadament desordenats, un cos que semblava fet exprés sistemàticament per portar jaqué, pantalons ratllats i sabates de xarol radiants, produïa en societat la sensació d'ésser el galant jove perfecte, el nuvi assegurat i indefectible. En un país en què els intel·lectuals solen fer cara de mussol i n'hi ha tants que tenen una fesomia sagristanesca, l'aire solar, l'expansivitat física d'Estelrich, feia un efecte admirable.

Aquest retrat explica l'èxit que va tenir Estelrich amb les dones, i que els seus amics l'anomenessin amb una certa ambigüitat «Don Juan ». L'any 1921, es casà amb Anna March i Olasso, pianista, deixeble de Granados. El matrimoni va tenir dues filles i un fill, aviat, però, sense que es trenqués totalment la relació amb la seva dona i els seus fills, Estelrich va mantenir, sempre de forma discreta, una llarga «liaison» començada a mitjans dels anys 1930 amb Paulina Pi de la Serra, una militant preeminent de la Lliga Regionalista. Paulina li féu de secretària a París, durant els anys de l'Oficina de Propaganda i Premsa, i els anys posteriors. Havien tingut una filla, Maria Helena, nascuda a Lausanne l'any 1934. En un llibre recent, titulat *Pecat original* (2013), Maria Helena ha novel·lat el seu peculiar periple vital, puix que els seus pares naturals, que s'hi van relacionar poc, la van confiar, a canvi d'una compensació sovint problemàtica, a una família de menestrals de Gràcia, que ella, a la llarga, considerà la seva vertadera família. Paulina Pi de la Serra, de retorn de París devers l'any 1945, visqué una vida social de resistent cultural catalanista en els ambients burgesos intel·lectuals de Terrassa, amb la por que es descobrís el seu secret, i mai no va voler saber res o molt poc de la seva filla i dels seus néts. No crec que, a la llarga, Paulina fos molt feliç amb Estelrich, i llur relació s'acabà cap als anys 1945, 1946 puix que a Catalunya no van viure mai junts. Com em va dir un dia Maurici Torra Balari, gran amic parisenc d'Estelrich, a aquest li agradaven les menors, suposo que volia dir les noies joves i gràcies als seus dietaris, sabem que moltes de les secretàries joves que tingué al llarg de

la seva vida van ser les seves amants. De 1950 a la seva mort, el 1958, va viure amb Carme Serrat, una jove catalana que havia conegut a Tànger i que fou, com ho ha escrit ella mateixa (Karme, 2010: 238) : «... la seva amant, mestressa de casa, infermera i secretària».

Un altre aspecte del *bon vivant* que va ser Estelrich és la seva relació amb el menjar. D'això en parla de manera molt divertida Josep Pla en el seu retrat dels *Homenots*. Diu que era –cosa rara– alhora un gormand i un *gourmet*. Es donava en ell la duplicitat quantitat i qualitat. Escriu Pla (1980: 503-504):

Veure Estelrich assegut a taula davant d'una llagosta a la brasa d'un pes i d'una mida importants –després d'haver menjat una abundant ració de minúsculs popets o de calamarsets intel·ligentment cuinats – era un espectacle agradable.

Davant l'art culinari, la curiositat d'Estelrich fou tan gran com la que va tenir davant els panorames culturals del seu temps. Considerava que el restaurant era igualment un element cultural i creia que allò que els francesos anomenen l'*esprit*, que és la forma més elevada de la llibertat, es manifesta principalment a taula. Segons Pla, Estelrich sempre va ser un gran conversador de sobretaula. La seva amistat amb el pintor català de Montmartre, Pere Creixams, un altre gran gastrònom, ve segurament de l'amor compartit per la cuina. Com ho diu Pla, a un home així li havia d'agradar París. Estelrich li havia confessat que adorava la ciutat de la Llum, que era la ciutat del seu esperit, l'ambient adequat al seu temperament i al seu caràcter. La llibertat de la vida de París era l'aire que necessitava per respirar amb normalitat. Per això, els darrers anys de la seva vida, que passà precisament a París com a delegat d'Espanya a la Unesco, amb una situació professional i econòmica envejables, van ser potser els més agradables de la seva existència. Malgrat tot, potser caldria matisar aquesta opinió de Pla ja que sabem, gràcies a Carme Serrat, que sovint era malalt, afectat primer de diabetis i de gota, la qual cosa l'obligà a fer règim i doncs a disminuir els seus plaers de *gourmet*, i després, de les coronàries que provocaren el seu infart mortal el 1958.

## BIBLIOGRAFIA

- Cambó, Francesc (1933). *Memòries (1876–1936)*. Barcelona.
- Coll-Vinent, Sílvia (2010). «Joan Estelrich i la cultura europea del seu temps». Dins *Actes de les jornades d'estudi sobre Joan Estelrich*. Barcelona: PAM, pp. 37-58.
- Coll-Vinent, Sílvia (2014). «Joan Estelrich, un humanista en temps convulsos (1932–1936). *Cercles. Revista d'història cultural*, 17/2014, 77-100.
- Corretger, Montserrat (1995). *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat*. Barcelona: PAM, pp. 140-144.
- De Andreis, Ester (1969). «Recordando a un amigo: Juan Estelrich». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 234.
- Estelrich, Joan (2012). *Dietaris*. Quaderns Crema. Barcelona, pp. 236-352.
- Galí, Alexandre (1979). *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900–1936. Llibre I*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí.
- Jorba, Manuel (2012). «Cronologia». Dins Joan Estelrich, *Dietaris*. Quaderns Crema. Barcelona, pp. 595-609.
- Jorba, Manuel (2012). «Epíleg». Dins Joan Estelrich, *Dietaris*. Quaderns Crema. Barcelona, pp. 595-609.



- Karme (2010). «El meu Joan Estelrich». *Actes de les jornades d'estudi sobre Joan Estelrich*. Barcelona: PAM, p. 238.
- Lain Entralgo, Pedro. «Patriotismos tardíos». *Arriba España*. Pamplona, retall de l'article a l'arxiu Estelrich, Biblioteca de Catalunya.
- Massot i Muntaner, Josep (1998). *Tres escriptors davant la guerra civil. Georges Bernanos – Joan Estelrich – Llorenç Villalonga*. Barcelona: PAM.
- Massot i Muntaner, Josep (2001). «Joan Estelrich i la propaganda franquista a París». *Escriptors i erudits contemporanis, segona sèrie*. Barcelona: PAM, pp. 107-153.
- Melià, Josep (1988). «Pròleg». Dins Joan Estelrich, *Fènix o l'esperit de la Renaixença*. Mallorca: Editorial Moll.
- Pla, Josep (1980). *Homenots. Primera sèrie* (2<sup>a</sup> edició). Barcelona: Edicions Destino.
- Riquer, Borja de (1996). *L'últim Cambó (1936–1947). La dreta catalanista davant la guerra civil i el primer franquisme*, Vic: Eumo Editorial.
- Riquer, Borja de (2011). «Joan Estelrich de representant catalanista als congressos de nacionalitats europees a delegat franquista a la UNESCO». *L'Avenç*, n° 368, 36-43.
- Roig Rosich, Josep M. (1992). *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*. Barcelona: PAM.
- Samsó, Joan (1994). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939–1951)*, Volum I. Barcelona: PAM, pp. 221-236.

L'ENJEU DE LA DÉNOMINATION DES LANGUES  
EN CONTEXTE DIGLOSSIQUE,  
UNE AUTRE FACETTE DE LA GUERRE DES LANGUES.  
LE CAS DE L'ARAGON

RÉSUMÉ

Le nom des langues, en tant que révélateur des représentations qui les affectent, révèle des relations difficiles de la Communauté autonome aragonaise avec deux de ses langues, l'aragonais et le catalan. Il s'agit d'un conflit autour du nom de ces deux langues qui n'est pas strictement interne mais fait intervenir la Communauté autonome voisine de Catalogne dont le catalan est la langue propre. Mais c'est finalement l'État central qui est à la source de ce conflit en intervenant indirectement pour démanteler la politique de normalisation catalane.

Mots-clés: Espagne, diglossie, politiques linguistiques, dénomination, nationalismes.

ABSTRACT

As a revealing key of the languages perceptions, the names given to two of the languages spoken in the autonomous community of Aragon, Catalan and Aragonese, show that language names are a source of conflict. This conflict about language names is not only an internal Aragonese problem, as Catalan language is common to both Aragon and Catalan autonomous communities, which are opposed on this topic. The real source of the conflict comes from the national level, with the central Spanish state that indirectly takes part into it to dismantle the Catalan linguistic policy to implement its own monolingual one.

Keywords: Spain, diglossia, language policies, denomination, nationalism.

1. PRÉSENTATION

Nommer, c'est l'acte linguistique le plus commun qui soit dans la structuration du réel. Aussi banal soit-il, il revêt cependant un caractère primordial, car « dans l'étroite corrélation du langage et du réel, les noms portent les choses à l'existence » (Akin, 1997 : 72). Lorsque l'acte de nomination s'applique aux langues, il prend un relief particulier, car sa portée est loin de se limiter à identifier *stricto sensu* son référent. En effet, l'acte de nommer vise non seulement à individualiser une langue, mais le(s) nom(s) que l'on veut bien lui attribuer est avant tout un objet symbolique, identificatoire, que Tabouret-Keller désigne comme un « ambassadeur » (Tabouret-Keller, 1997 : 6). Cet ambassadeur porterait en lui, pour reprendre l'expression de Le Berre et le Dû (1997 : 109) un « millefeuille de significations », porteur d'un message à l'attention des usagers des langues.

Ainsi, en tant qu'objet symbolique, le nom d'une langue n'est pas toujours unique et univoque et peut être, de ce fait, porteur de valeurs et de représentations mouvantes. Cette variabilité du nom, lorsqu'elle existe, traduit bien souvent un conflit au sens

propre et « aracilien » du terme, quand elle s'applique en contexte plurilingue et diglossique mettant en contact des langues de statut différent. Mais l'acte de nommer ne se résume pas à une simple bataille terminologique, car il sort du champ du symbolique pour se traduire en actes, notamment dans le cadre de politiques (de normalisation) linguistique(s).

C'est le cas de l'Espagne qui, à l'issue du processus démocratique initié en 1978 et qui mettait fin à la phase intensive de répression linguistique menée par la dictature franquiste, est entrée dans un processus de décentralisation parallèle à la reconnaissance de la pluralité linguistique constitutive de l'état espagnol, permettant théoriquement de stabiliser la diglossie, voire de l'inverser, grâce à la mise en place de politiques de normalisation linguistique dans le cadre des Communautés autonomes (CA) « bilingues » en ayant fait le vœu.

Cette nouvelle structuration de l'État espagnol, devenu « État des autonomies », se caractérise par la constitution de dix-sept CA, chacune désormais dotée d'un exécutif (président et gouvernement autonomiques), d'un pouvoir législatif (un parlement) et assumant des compétences partagées avec l'État ou exclusives de la CA, dont fait partie la langue autre que le castillan, lorsque cette autre langue existe. Il y a donc à ce jour, sept CA dites « bilingues » – la Catalogne, le Pays basque, la Galice, la Navarre, la Communauté valencienne, les Îles Baléares et l'Aragon – dans la mesure où au moins deux langues sont instituées sur leur territoire : d'une part, l'espagnol régi par le principe de personnalité qu'impose la Constitution de 1978, et, d'autre part, au moins une autre langue reconnue selon le principe de territorialité, qui en restreint la reconnaissance et la promotion dans les limites de la CA concernée.

Dans ce cadre, les différentes institutions de gouvernement, quel que soit le niveau décisionnaire, jouent un rôle prépondérant dans l'activité glottonymique. Ainsi, chaque partie, aussi bien l'État espagnol que les CA « bilingues », a désormais légitimité et autorité pour nommer, désigner comme elle l'entend la langue dont elle s'estime le représentant légitime, ainsi que celle de l'autre. Car pour chacune de ces institutions de gouvernement : « le nom est une prise de possession, un instrument de pouvoir et du pouvoir, le nom de la langue est un drapeau, un symbole non seulement politique mais de socialité, un instrument de manipulation [...] » (Tabouret Keller, 1997 : 11). Un instrument de pouvoir, donc, ayant vocation à faire autorité auprès des usagers, et dont l'outil de prédilection est le texte de loi, qui par nature tend à définir les usages légitimes et prétend contraindre.

## 2. LE(S) NOM(S) DES LANGUES EN ARAGON

Dans les CA « bilingues », la question des langues, et partant leur dénomination, est particulièrement présente dans les statuts d'autonomie et dans les lois linguistiques. Il en est ainsi en Aragon où le droit de nommer propre aux institutions s'exprime et « trahit » une vision particulière des langues, dans les deux textes de statut d'autonomie promulgués en 1982 (Ley 8/1982), pour le premier, et en 2007 (Ley 5/2007), pour le deuxième, ainsi que dans une série de lois, l'une dite Loi sur le patrimoine culturel de 1999 (Ley 3/1999) et les Lois sur les langues de 2009 (Ley 10/2009) et 2013 (Ley 3/2013).

### *Les dénominations*

Les dénominations se déclinent en deux catégories, l'une d'elle, la dénomination à proprement parler, se caractérisant par l'utilisation « d'un nom propre, lexème ou syntagme non compositionnel, univoque et non contextuel » (Eloy, 1997 : 82). Il s'agit de l'étiquette, « espagnol », « français », ou « aragonais »..., des noms de langues qui dans leur forme actuelle tendent à se confondre avec celui de leur territoire et de leurs habitants.

En Aragon, la dénomination de la langue de l'état dans tous les textes juridiques analysés, fait consensus, puisqu'elle apparaît systématiquement et durablement sous le nom de « *lengua castellana* » ou « *castellano* », au détriment de celle de « *lengua española / español* », conformément aux termes de la Constitution de 1978<sup>1</sup>. Quant aux deux autres langues présentes sur le territoire de la CA, catalan et aragonais, elles n'ont été explicitement nommées qu'en 1999, et ont donc été confinées dans un quasi-anonymat et dans l'inexistence sur un plan juridique jusqu'à cette date. Un déni d'existence qui n'était pas loin de représenter la réalité, puisque l'aragonais est en voie de disparition très avancée, son usage étant limité à quelque dix mille locuteurs actifs, dont le nombre ne cesse de se réduire (Nagore, 2002 : 170). Le catalan de *la Franja* est, quant à lui, en meilleure posture, puisque c'est une langue toujours transmise (Sorolla, 2005 : 10), bien que fortement dialectalisée, davantage connue par le nom de ses variantes – *fragatí*, *tamaritá*, *lliterà*, *xapurriau* et autres - que par celui du standard du voisin catalan (*ibid.* : 12).

Ce n'est finalement qu'en 1999, dans la *Ley de patrimonio cultural*, que ces différentes modalités linguistiques acquièrent une identité à travers le nom qui leur est finalement donné, celui de catalan et d'aragonais, « *catalan / lengua catalana* » et « *aragonés / lengua aragonesa* ».

En revanche, la réforme du statut d'autonomie de 2007 marque un recul, car ces deux langues retombent dans l'anonymat où elles avaient été confinées jusqu'en 1999.

A l'occasion d'une nouvelle loi sur les langues promulguée en 2009, elles ont retrouvé une nouvelle fois leur identité en tant que « *catalán* » et « *aragonés* » qui leur avait été donnée en 1999.

Les péripéties de la dénomination des langues en Aragon ne s'arrêtent pas là, puisqu'une nouvelle loi sur les langues a été promulguée en 2013 en remplacement de la précédente. Celle-ci revient une nouvelle fois sur le nom des langues qui retournent une fois encore dans leur anonymat initial, sans aucune dénomination de substitution.

La dénomination des langues en Aragon révèle donc une relation complexe et difficile avec ses langues, exception faite de l'espagnol.

### *Les désignations*

Comme complément du nom, il existe également une deuxième instance de nomination, la désignation, qui peut inclure des noms communs, des périphrases, c'est-à-dire des procédés de référencement plus larges que celui de la (dé)nomination. C'est là une entreprise de catégorisation consistant à assigner une place à une langue parmi les autres. C'est aussi le grand domaine des typologies, propre aux spécialistes des langues qui les classent dans ces grandes catégories que sont les langues, les dialectes et autres patois, potentiellement conflictuelles, car elles reflètent davantage un positionnement idéologique qu'une réalité indiscutable.

---

<sup>1</sup> Voir *infra* note 11.

L'Aragon a abondamment utilisé des désignations à l'égard des trois langues en usage sur son territoire.

La langue espagnole est désignée en tant que « *la lengua oficial en Aragón* ». Ce statut est exclusif à la langue de l'État, au détriment de toute autre langue. Elle apparaît également sous l'appellation « *lengua mayoritaria y oficial* », qui institue un rapport de domination au bénéfice de l'espagnol, tant du point de vue statutaire que numérique.

Quant aux autres langues de l'Aragon, même lorsqu'elles ne sont pas mentionnées nominalement, elles font l'objet de désignations diverses. Jusqu'en 1999, on s'y réfère en tant que « *las diversas modalidades lingüísticas de Aragón* ». Cette formulation très vague montre une certaine conscience de la réalité plurilingue de la CA, ainsi qu'une ambiguïté de fond, puisque tout en reconnaissant l'existence de plusieurs langues, elle ne les individualise pas. Par ailleurs, la désignation « *modalidades lingüísticas* » employée, rappelle celle utilisée en 1978 dans la Constitution<sup>2</sup>, traditionnellement assimilée à la classe des « dialectes ». On pourrait envisager que ce qui fait l'objet d'une pseudo-reconnaissance, ce ne sont pas les langues catalane et aragonaise, en tant que systèmes unifiés, standardisés, mais les différentes variantes dialectales correspondant à ces supra-systèmes.

Ce qui semble donc prévaloir jusqu'à cette date, c'est une vision dialectalisée de ces langues et la volonté de les y confiner, ce qui implique une dévalorisation de fait alors même que l'acte de désignation, à défaut de nomination, leur reconnaît une certaine existence légale.

Les langues d'Aragon suivent un parcours ascendant dans la reconnaissance, marqué en 1999 par l'attribution d'un nom, conforté par la désignation de « *lenguas* ». Celle-ci est cependant assortie de l'extension « *[lenguas] minoritarias de Aragón* », qui en restreint la promotion, puisque, en creux, elle les compare et les subordonne au castillan, implicitement majoritaire.

Le recul que suppose le retour à l'anonymat des langues de l'Aragon dans le statut d'autonomie de 2007 est en partie enrayé par la désignation qui compense la perte de leur nom, à savoir celle de « *lenguas y modalidades lingüísticas propias de Aragón* ». En effet, l'aragonais et le catalan conservent leur dignité de langues acquise en 1999. De surcroît, elles sont désormais affectées de l'adjectif « *propia* », dont l'usage est fortement déterminé par la Catalogne qui en a la paternité et qui hisse au rang de préférentielle la langue qu'il qualifie. Au-delà de la régression que suggère le retour à un quasi-anonymat, l'apparente valorisation qui l'accompagne anticipe le contenu de la *Ley de lenguas* de 2009.

En effet, en 2009, les langues d'Aragon atteignent un niveau de reconnaissance inégalé. Désormais, dénomination et désignation s'harmonisent dans ce texte sous les formes suivantes : « *lengua propia* », « *lenguas propias de Aragón* », « *lengua aragonesa propia [...]* », « *lengua catalana propia [...]* ». L'adjectif « *propia* », est strictement affecté au catalan et à l'aragonais, induisant *a priori* une mise à distance de l'espagnol, comme semble devoir le confirmer cet extrait : « *en castellano y en la lengua que les es propia* ». La conjonction de l'adjectif, du nom et du substantif « *lengua* » tend, apparemment, à les rapprocher du statut dominant dont jouit le catalan en Catalogne.

Ces deux langues restent cependant associées à l'adjectif « *minoritaria* », désignation polysémique, et partant, ambiguë, qui semble entrer en contradiction avec la désignation et le nouveau statut de « *lenguas propias* ». Ainsi, contrairement au voisin catalan, la désignation de « *lengua propia* » doit probablement être comprise dans un

<sup>2</sup> « Artículo 3.3. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección. » (Constitución española, 1978).

sens plus restrictif, puisqu'elle induit une limitation de son champ territorial d'application, comme le montrent ces deux extraits : « *lengua aragonesa propia de la zona norte de nuestra Comunidad autónoma* » et « *lengua catalana, propia de la zona oriental de Aragón* ».

Néanmoins, force est de constater que les langues d'Aragon en étaient, en 2009, à un niveau de reconnaissance jamais atteint. Il ne s'est cependant pas confirmé, puisqu'en 2013, catalan et aragonais sont à nouveau réduits à de simples désignations, l'une d'elles collective « *lenguas y modalidades propias de Aragón* », et les deux autres particulières à chaque langue, « *Lengua aragonesa propia de las áreas pirenaicas y prepirenaicas* », anciennement aragonais, d'une part, et « *lengua aragonesa propia del área oriental* », autrefois appelé catalan, d'autre part.

Ces désignations confirment la restriction géographique de leur caractère de langue propre à une zone qui reste très floue, sur le mode de la loi de 2009. Mais surtout, on observe un détournement de l'adjectif « *aragonesa* », qui désormais s'applique aux deux langues, soit pour désigner une famille linguistique, soit pour désigner deux variantes d'une même langue. Quoi qu'il en soit, cela s'apparente à une appropriation de ces deux langues en-dehors de toute considération linguistique, sur un schéma traditionnel associant le territoire aux langues qui y sont parlées.

L'expérience de l'Aragon met en évidence un double conflit qui s'articule, d'une part, autour de l'identité des langues, nominalement parlant, et d'autre part, autour du statut qu'on veut bien leur accorder, lequel dit la valeur dont on les investit. Le caractère aléatoire des noms des langues d'Aragon dit une identité instable et les désignations, malgré les apparences, ne leur offrent aucun statut ; tout au plus affirment-elles l'appartenance des langues au territoire. En revanche, la langue espagnole est maintenue à l'écart de ce conflit grâce à une dénomination stable, conforme à celle de l'état espagnol.

### 3. UN CONFLIT COMMUNAUTAIRE AUTOUR DES LANGUES EN ARAGON

L'Aragon est donc le terrain d'un conflit s'articulant autour de deux de ses langues. Les aléas qu'elles ont connus en termes de dénominations sont le reflet des divergences idéologico-linguistiques qui fracturent la CA. Elles sont, à n'en pas douter, à mettre sur le compte d'une alternance à la tête du gouvernement autonome aragonais de partis politiques aux idéologies contrastées ; cette offre politique s'est articulée autour de l'*UCD*<sup>3</sup> – parti espagnol centriste qui n'a pas survécu à la Transition –, le *PAR*<sup>4</sup> – *Partido aragonés*, nationaliste aragonais de centre-droit –, le *PSOE*<sup>5</sup> – Parti socialiste espagnol – et le *PP*<sup>6</sup> – Parti populaire, de la droite espagnole. Les lois sur les langues promulguées depuis 1999 jusqu'en 2013 sont l'œuvre du *PSOE* et du *PP*. Concrètement, les textes du statut d'autonomie de 2007 et de la loi sur les langues de 2009 ont été promulgués lors des législatures socialistes ; ceux de la loi sur le patrimoine culturel de 1999 et de la loi sur les langues de 2013 reviennent au *PP*. Or, le *PSOE* est connu pour avoir une fibre autonomiste et une ouverture plurilingue

<sup>3</sup> *Unión de Centro Democrático*. Parti politique issu de la Transition démocratique ayant gouverné en Aragon de 1975 à 1983.

<sup>4</sup> *Partido Aragonés*, autrefois connu sous le nom de *Partido aragonés regionalista*, il a gouverné entre 1987 et 1993.

<sup>5</sup> Il a gouverné en Aragon de 1983 à 1987, de 1993 à 1995, de 1999 à 2011 et est actuellement au pouvoir depuis 2015.

<sup>6</sup> Il a gouverné en Aragon de 1995 à 1999 et de 2011 à 2015.

supérieures à celles du *PP* qui, quant à lui, est caractérisé par une vision unitariste et centralisée de l'Espagne. Cependant, au vu des textes juridiques, ces deux partis politiques ont une vision commune des langues, dans le sens où tous deux sanctionnent une subordination des langues de l'Aragon à celle de l'État, l'espagnol. Par ailleurs, les périodes d'anonymat des langues catalane et aragonaise sont tout autant le fait du *PP* que du *PSOE*. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'aucun d'eux n'ait accordé l'officialité à l'aragonais et au catalan. Ainsi, les différences idéologico-linguistiques entre ces deux partis ne sont pas flagrantes dans les textes envisagés.

Lorsqu'elles existent, elles s'affirment sous l'influence, voire la pression, des partis locaux qui soutenaient institutionnellement les grands partis au pouvoir, donnant une couleur particulière aux textes juridiques et aux glottonymes qu'ils consacrent.

Ainsi, la loi de 2009, bien que considérée comme *a minima*, est la plus ambitieuse de toutes pour les langues d'Aragon, et n'a bénéficié que du vote du *PSOE* et de la *CHA* – *Chunta aragonesista*<sup>7</sup> – nationaliste et social-démocrate. Or, la *CHA* se positionne pour une reconnaissance du caractère trilingue de l'Aragon, c'est-à-dire des langues aragonaise, catalane et espagnole. C'est effectivement sous cette dénomination qu'elles apparaissent dans la loi de 2009. En revanche la loi de 2013, la plus régressive de toutes, tant du point de vue des dénominations que de la promotion des langues, est à l'initiative du *PP* et de son principal soutien le *PAR*. Or, le *PAR* réfute, d'une part, l'existence d'un standard aragonais et catalan, d'où la désignation « *modalidades lingüísticas propias de Aragón* » et la défense des dénominations locales ; d'autre part, il réfute la présence de la langue catalane sur le sol aragonais dans la zone de *la Franja*, considérant qu'il s'agit de modalités linguistiques aragonaises, d'où l'usage systématique de l'adjectif « *aragonesa* » pour les deux langues.

Ce conflit de dénomination ouvert, au départ circonscrit aux institutions autonomiques s'est étendu aux institutions locales et à l'ensemble de la société aragonaise, qui s'en font l'écho et qui cristallisent des positions extrêmement clivées autour du nom de la langue catalane ; il y a, d'une part, une majorité de municipalités – pour la plupart du *PSOE*, du *CHA* et occasionnellement du *PP* –, confortées par la majorité des linguistes, qui défendent la dénomination de la langue de *la Franja* en tant que catalan, et partant l'unité de la langue catalane. Elles se sont d'ailleurs réunies le 1<sup>er</sup> juin 2013 à Mequinenza<sup>8</sup>, lieu emblématique de la défense du catalan s'il en est à *la Franja*, pour signer une déclaration conjointe dans laquelle l'abrogation de la loi sur les langues de 2013 et des dénominations qu'elle a introduites étaient exigées. Il y a, d'autre part, la position opposée, émanant de collectifs, groupes, associations minoritaires, qui militent contre la dénomination de « catalan », au double titre que la langue parlée dans *la Franja* ne serait qu'une ou plutôt des variantes de l'aragonais, et que, surfant sur les usages et les représentations diglossiques des locuteurs, elle n'est connue qu'à travers les différents noms de ses variantes dialectales.

Mais ce qui se joue en Aragon va bien au-delà d'un simple conflit intra-communautaire pour prendre une dimension inter-communautaire dont les acteurs sont l'Aragon et la Catalogne. Car ces deux CA, outre l'espagnol, ont en commun la langue catalane. Or, elles s'opposent toutes deux quant à la dénomination de cette langue commune qu'est le catalan. Autant les dénominations apparaissent instables et conflictuelles en Aragon autant elles sont stables et apparemment déconflictualisées en Catalogne. En effet, en Catalogne, dans tous les textes juridiques observés – statuts

<sup>7</sup> Parti né en 1986, d'un regroupement d'associations, sociales, culturelles, féministes... (Chunta.com).

<sup>8</sup> C'est aussi à Mequinenza qu'a été signée le 1<sup>er</sup> février 1984 la déclaration du même nom par les maires de dix-sept localités de la zone catalanophone en Aragon.

d'autonomie et lois linguistiques<sup>9</sup> –, le catalan reçoit deux dénominations, à savoir : « *llengua catalana* », « *català* », chacune d'elles renvoyant à l'association entre le nom du territoire (*Catalunya*), à celui de ses habitants (*Catalans*) qui finalement conditionnent celui du catalan, définitivement catégorisé en tant que langue.

À l'instar de l'Aragon, mais dans une perspective très différente, la Catalogne met en œuvre une batterie de désignations, dont les principales, au regard du catalan sont « *la llengua oficial de Catalunya* » et « *llengua pròpia de Catalunya* ». Le statut juridique de « langue propre » est une création de la Catalogne, utilisé dès 1981, et même dans les années 1930. Dans les faits, le statut de « *llengua pròpia* » consacre un statut préférentiel pour le catalan, qui est devenu la langue utilisée par défaut de l'administration autonome catalane. Ainsi, l'article défini qui, à l'occasion, précède cette désignation, exclut de fait toute autre langue de cette catégorie laquelle, par le sens qui lui a été attribué et dans le cadre discursif où elle apparaît, situe la langue catalane dans une position hiérarchique supérieure par rapport à tout autre statut et toute autre langue, l'espagnol en particulier. À ce statut prépondérant vient se greffer celui de « *la llengua oficial de Catalunya* », discursivement relégué à un second plan par rapport au précédent, mais non moins important d'un point de vue juridique. Cette deuxième désignation est partagée avec la langue espagnole, « *la llengua oficial a tot l'estat* ». Mais bien qu'elles soient toutes deux officielles en Catalogne, encore une fois l'article défini qui introduit ledit statut et sa territorialisation traduisent un positionnement particulier vis-à-vis des deux langues, à savoir l'appropriation de l'une (le catalan) et une forme de rejet de l'autre (l'espagnol), dans le sens où celle-ci n'étant pas assumée par les autorités catalanes, elle est assimilée à une langue rapportée dont le statut est imposé de l'extérieur par une administration (l'État) hiérarchiquement de rang supérieur.

Ainsi, le catalan et l'espagnol, au vu des désignations qui leur sont attribuées, s'inscrivent dans une relation hiérarchique, le catalan occupant un rang supérieur par rapport à l'espagnol.

Ce n'est pas du tout la perspective adoptée par l'Aragon qui ne suit la Catalogne ni sur le terrain des désignations affectant les langues catalane et aragonaise sur son territoire, ni sur les rapports de domination institués entre l'espagnol et les autres langues en contact.

La Catalogne diverge également de l'Aragon quant à la stabilité des dénominations attribuées au catalan. En effet, dénominations/désignations le concernant n'ont jamais varié dans le discours des législateurs successifs. Or, il est vrai que l'alternance politique en Catalogne est de plus faible niveau qu'en Aragon, puisque la *Generalitat* a essentiellement été occupée par *Convergència i Unió*, force de centre-droit nationaliste catalane, ce qui en soi justifie cette stabilité. Cela dit, même à l'occasion de changements de majorité – période du *PSC* et du *tripartit* – la dénomination de la langue n'a pas varié pour autant. Car il se dégage dans le monde politique catalan un consensus autour de la langue, dont le nom n'a jamais été remis en question parmi la grande majorité des forces politiques catalanes. Si bien qu'il n'y a aucune étiquette concurrente. Les dénominations et les désignations de la langue en Catalogne ne génèrent donc, *a priori*, aucun conflit, sur le territoire catalan.

Les divergences relevées en termes glottonymiques entre la Catalogne et l'Aragon sur un plan strictement discursif, se traduisent par des relations fortement conflictuelles, comme en témoignent, par exemple, les débats parlementaires en Aragon portant sur la loi de 2013. Ceux-ci montrent que les motivations ayant déterminé le choix des

<sup>9</sup> Il s'agit des Statuts d'autonomie de 1979 et 2006, de la Loi de Normalisation linguistique de 1983 et de la Loi de Politique linguistique de 1998.



glottonymes ne sont pas d'ordre linguistique mais plutôt idéologique. Car il y a dans le refus de reconnaître la catalanité des variantes linguistiques parlées dans *la Franja* un anticatalanisme fondamental, propre au *PAR*, motivé par une supposée politique pancatalaniste de la CA voisine – non sans fondements –, laquelle menacerait l'intégrité du territoire aragonais, comme le révèle cette réflexion de la Député du Groupe populaire, María José Ferrando Lafuente lorsqu'elle parle de : « [...] un *pancatalanismo que reinventa nuestras fronteras* » (Diario de sesiones, 2012 : 3681) ou qu'elle affirme que « *la esencia del aragonesismo radica o bien en charrar fabla, o bien en ceder territorio a nuestros vecinos* » (*ibid.* : 3685). Ces réflexions trahissent une conception du nom de la langue tributaire de la conception moderne des langues, dont le nom est presque toujours associé à un territoire. Ainsi, en modifiant le nom des langues, et tout particulièrement celui de la langue catalane de *la Franja* (« *lengua catalana* » devient « *lengua aragonesa propia del área oriental* ») comme le fait la loi de 2013, celle-ci génère une rupture avec la Catalogne en en supprimant toute référence, en même temps qu'une (ré)appropriation de la langue par l'Aragon qui lui affecte dans sa désignation le nom du territoire (l'Aragon) auquel elle doit être désormais rattachée pour qu'elle puisse en devenir de fait et de plein droit la langue propre. Ainsi, il est vraisemblable que le statut de « *lengua propia de Aragón* » que l'on a pu croiser dans les textes ne doive pas être entendu au sens où le définit la Catalogne – c'est-à-dire pour l'opposer à l'espagnol qui lui n'en est pas la langue propre –, mais au sens où il s'agit d'une appropriation des langues par l'Aragon parallèlement à la négation de leur rattachement au territoire de la Catalogne.

L'opposition à la dénomination de « catalan » pour la langue de *la Franja*, traduit donc une opposition à la Catalogne et à sa politique linguistique, considérée comme intrusive dans les affaires de l'Aragon par ses détracteurs.

Le conflit qui se joue en Aragon à propos du nom de la langue à *la Franja* a d'ailleurs soulevé de vives protestations au *Principat*, de la part des politiques, des institutions (IEC...), des intellectuels pour la défense de l'unité linguistique des Pays catalans, dont *la Franja* est une composante. Une contre-offensive est d'ailleurs partie de la Catalogne en termes de dénominations. En effet, sur la base des nouvelles désignations des langues d'Aragon, excessivement longues, celles-ci ont été transformées en acronymes donnant naissance à deux nouvelles dénominations : *LAPAO*, pour le catalan de *la Franja* et *LAPAPYP*, pour l'aragonais. Ces contre-dénominations ont fait mouche dans les médias et dans le public en général, qui les a reprises et travesties dans une optique de dérision à la fois des dénominations en elles-mêmes et du gouvernement qui les a promues.

Ainsi, la Catalogne qui semblait préservée du conflit en est finalement un des acteurs central dans le cadre des « *Països catalans* ».

Il semblerait donc que l'Aragon, son gouvernement et les différents collectifs impliqués, s'engagent sur la même voie du sécessionnisme linguistique que la Communauté valencienne (Pitarch, 1996) qui a ouvert la brèche dans les années 1980 en officialisant la dénomination « *valenciano / lengua valenciana* », afin de promouvoir la variante dialectale au rang de langue indépendante du catalan.

#### 4. UN CONFLIT ÉTAT – COMMUNAUTÉS AUTONOMES

Les dénominations et les désignations mises en place dans la rhétorique des différents acteurs mettent en évidence une conflictualité à l'initiative des CA, catalane et aragonaise. Mais ce ne sont pas les seules instances de nomination qui existent, car il

y a un troisième acteur, plus discret, en la personne de l'État, qui fait lui aussi œuvre de nomination.

L'État espagnol est traditionnellement connu pour être l'acteur principal de façon plus ou moins exacerbée selon les époques, d'une politique linguistique au bénéfice de l'espagnol. Mais sa position a pu évoluer depuis qu'il est théoriquement devenu, à partir de 1978, l'agent d'une politique linguistique orientée vers la reconnaissance du plurilinguisme et, théoriquement, de sa promotion, quelle que soit l'option politique au pouvoir.

Un des vecteurs essentiels qui exprime le rapport entre les langues en contact entretenu par l'État espagnol est la Constitution de 1978, et tout particulièrement son article 3 :

*Artículo 3.1.* El castellano es la lengua española oficial del Estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho a usarla.

2. Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus Estatutos.

3. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección.

Constitución española (1978)

Pour ce qui est de la langue espagnole, elle y apparaît en tant que « *lengua castellana* ». Cette dénomination privilégie une vision régionalisante, en référence à la Castille qui en est le berceau, au détriment de celle de « *lengua española* », son alternative traditionnelle. En effet, cette dénomination qui apparaît au pluriel dans la constitution – « *lenguas españolas* –, est désormais promue au rang de famille de langues, en-dehors de toute véritable considération linguistique, incluant toutes les langues parlées dans l'État espagnol, sur un pied d'égalité avec le castillan qui n'est qu'une langue espagnole parmi les autres. Outre cette dénomination, le castillan se voit désigné en tant que « *la lengua oficial en todo el estado* ». Cette désignation par l'utilisation de l'article défini hégémonise la langue désignée comme seule détentrice de ce statut, dont les autres langues peuvent certes bénéficier mais dans le cadre de leur CA respective.

Les autres langues que le castillan, en revanche, ne reçoivent aucune dénomination ; tout au plus sont-elles désignées par des périphrases globalisantes : « *las demás lenguas* ». Le déni de nomination qui les caractérise les plonge dans une semi-existence, répondant soit à une volonté de ne pas interférer dans les affaires des futures CA, dont ce sera la compétence exclusive, soit à une démission de l'État sur ce sujet.

Certains textes législatifs postérieurs produits par les exécutifs successifs dans le domaine de l'éducation<sup>10</sup>, confortent en partie les dénominations et désignations initialement attribuées aux langues en contact, en ce sens que la langue de l'État est systématiquement référée en tant que « *lengua castellana* » ou « *castellano* ».

Quant aux autres langues, on s'y réfère en des termes variables, bien qu'elles apparaissent le plus souvent en tant que « *lenguas cooficiales* ». Cette désignation catégorisante (statut d'officialité), réitère le principe initial d'égalité entre langues de même statut en même temps que celui de dissymétrie que conforte l'utilisation de la

<sup>10</sup> Il s'agit de la LOE (Ley Orgánica de Educación) de 2006 et de la LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa) de 2013.

particule « *co* », strictement réservée aux langues autres que le castillan et qui, parce qu'elle porte en creux la langue espagnole, les y subordonne implicitement.

On trouve également dans ces textes, mais de façon plus anecdotique, deux désignations qui divergent des termes de la Constitution : « *lenguas propias* » et « *lengua oficial propia de la Comunidad autónoma* ». L'adjectif « *propia* » semble ici avoir une fonction excluante, dans le sens où il est associé à une restriction territoriale, qui ne peut qu'appeler à la comparaison et rappeler que le statut de l'espagnol embrasse, quant à lui, l'ensemble du territoire espagnol.

Quoi qu'il en soit, ces deux désignations sont absolument minoritaires dans l'ensemble législatif espagnol.

Le discours glottonymique émanant de l'État révèle un positionnement ambigu, oscillant entre une relative neutralité, dans une volonté de ne pas intervenir sur des sujets brûlants et un pseudo-égalitarisme des langues en contact. Par ailleurs, la comparaison des dénominations et de leur cadre énonciatif dans les CA d'Aragon et de Catalogne, montre, à tout le moins une relative convergence de l'État avec la première, au regard de l'espagnol. Mais on constate en revanche une nette opposition entre le système des dénominations en Catalogne et celui de la Constitution représentant la position officielle des institutions étatiques, dans la mesure où chacun tente d'établir la suprématie de sa langue de référence.

Car, le discours et les choix de nomination de l'État ne sont pas exempts d'un potentiel certain de conflictualité. Ainsi le contexte discursif de la nomination/désignation des langues dans la Constitution en est un exemple flagrant. En effet, la situation d'énonciation révèle au-delà d'un apparent consensus égalitaire, une hiérarchisation des langues. Car dans la structuration de l'article 3 de la Constitution, la dénomination de langue castillane et sa désignation en tant que langue officielle sont placées en tête de l'article, lui donnant de ce fait la primauté sur toutes les autres. Celles-ci sont, quant à elles, reléguées en deuxième position dans l'article et leur nouveau statut de langue officielle est affectée de l'adverbe « *también* », qui leur confère un statut de supplémentarité par rapport au castillan ; les « *modalidades lingüísticas* » n'apparaissant qu'en troisième et dernière position. La politique linguistique de l'État espagnol reconnaît le plurilinguisme mais consacre la domination de l'espagnol.

Cependant, l'État semblerait refuser d'entrer dans toute dynamique ouvertement conflictuelle et, de la sorte, persister dans une position de relative neutralité. En effet, lorsque les institutions catalanes prennent, à travers les désignations, le contre-pied de l'État, celui-ci ne s'y oppose pas frontalement. Il fait, tout au plus, œuvre de résistance passive en campant sur les positions prises dans la Constitution et en se refusant de fait à utiliser celles de la Catalogne, contribuant ainsi à ne pas les légitimer complètement.

Ainsi l'État semble ne pas avoir une implication active dans ce conflit qui se joue donc plutôt au sein des CA, soit parce qu'il n'est pas en opposition avec les politiques linguistiques des CA bilingues, soit parce qu'il laisse d'autres instances assumer ce rôle d'opposition.

Au niveau national, les intellectuels prennent le relais de l'État. Parmi eux, les linguistes hispaniques, appartenant au monde de la linguistique traditionnelle, incarnée par des personnalités telles que Manuel Alvar, Pilar García Mouton, Rafael Lapesa, Emilio Alarcos Llorach. Ces personnalités s'alignent sur le discours de l'État en reprenant les termes de la Constitution, à savoir la désignation, pour l'espagnol, de « *la lengua oficial* » et de « *lenguas co-oficiales* » pour les autres langues. Mais, ils innovent également en adoptant une attitude plus offensive sans pour autant aller à contre-courant de l'État.

En effet, ces linguistes privilégient pour l'espagnol la dénomination « *español/lengua española* » au détriment de « *castellano/lengua castellana* », préférée par l'État, au titre que, disent-ils, « *castellano* » est lié à « *motivos históricos, pues no cabe duda de que su origen está en la variedad en que se habló en la Castilla primitiva* » (Mouton, 1994:24), en revanche « *español* », se réfère à une langue qui s'est exportée hors de ses frontières originelles. Concernant les autres langues, la hiérarchisation, et partant la minoration, sont introduites dans leur discours par des désignations, « *lenguas periféricas* », « *lenguas minoritarias* », « *lenguas vernáculas* » qui, toutes, établissent une hiérarchie des langues, conforme à celle de l'État, au bénéfice de l'espagnol et au détriment des autres langues.

L'aragonais, quant à lui, n'est pas concerné par ces désignations. Il reçoit, à l'instar de l'asturo-léonais, celle de « *dialecto histórico* ». Cette catégorie linguistique au caractère scientifique plus que douteux, aux contours flous et ambigus (Burban, 2011), classerait l'aragonais dans une sous-catégorie de dialecte au départ du latin, et qui ne serait plus désormais qu'une trace laissée dans l'espagnol actuellement parlé en Aragon, c'est-à-dire une sorte de castillan régional. L'Aragonais est également désigné par le substantif « *fablas* », équivalent au terme français « patois », et qui, par le pluriel, semble correspondre sémantiquement à la désignation employée dans les textes aragonais de « *modalidades lingüísticas* ». Les linguistes hispaniques qui participent à cette dynamique récusent par leurs choix certaines dénominations privilégiées au sommet de l'État. Mais l'opposition n'est qu'apparente, car ils s'inscrivent finalement dans la même dynamique, celle de la hiérarchisation des langues qui installe l'espagnol au sommet et subordonne les autres langues.

Le discours des linguistes hispaniques est également relayé dans la société espagnole par les intellectuels, sous forme de campagnes, dont le *buzz* médiatique créé autour du « *manifiesto por la lengua común* »<sup>11</sup>, signé par de nombreux intellectuels espagnols et latino-américains a été un des nombreux épisodes. A l'origine de ce texte, il y avait la volonté de dénoncer la discrimination dont faisait l'objet les castillanophones dans les CA bilingues, et tout particulièrement en Catalogne. Se basant sur une argumentation sans aucun fondement scientifique, mais bien idéologique, la désignation des langues montre que les rédacteurs du texte sont eux aussi dans la même mouvance que l'État. En effet, la filiation ou la subordination aux termes de l'État est évidente, car le texte en reprend fidèlement les termes, lorsqu'il s'agit de l'officialité du castillan, de sa dénomination privilégiée en tant que « *castellano* », de la désignation « *lenguas españolas* » qui rassemble toutes les langues d'Espagne. En revanche, il s'en démarque pour réclamer une plus grande protection de la « *lengua castellana* », au titre de « *única lengua común* », qui rassemble les citoyens espagnols, face aux « *lenguas cooficiales* » ou « *autonómicas* », celles-ci étant toujours ramenées à un rôle secondaire, à leur limitation territoriale et à leur dépendance à la Constitution.

Au niveau autonome, ce sont surtout les partis politiques qui prennent le relais de l'État. Ils donnent à sa politique linguistique, exprimée dans l'article 3 – qui n'est qu'un cadre très sommaire de la politique linguistique de l'État espagnol laissant une importante marge de manœuvre – une orientation particulière en fonction de leur idéologie respective. Or, c'est précisément le *PP* et le *PSOE* – partis d'envergure nationale et espagnolistes bien que de façon nuancée – qui ont dominé les institutions autonomes en Aragon. Cela expliquerait que les langues d'Aragon soient maintenues par l'un comme par l'autre dans un rapport diglossique qui leur est défavorable. Cependant, c'est essentiellement le *PP* qui orchestre les conflits de dénomination, et

<sup>11</sup> Document présenté à l'Ateneo de Madrid en juin 2008.

partant le conflit linguistique, en Aragon où il a dominé les institutions autonomiques dans sa version locale entre 1993 et 1999, puis depuis 2011, animé par les mêmes valeurs et programme que son référent national, lui-même au pouvoir de 1996 à 2004 et depuis 2011.

Ainsi, le conflit de dénominations s'est installé à plusieurs niveaux : d'abord au sein de la CA aragonaise ; puis entre les CA aragonaise et catalane ; et finalement entre l'État, via ses différents relais, et les CA bilingues. Mais les conflits intra et inter-communautaires ne sont que la traduction au niveau local de celui qui se joue au niveau national avec ce que J. C. Moreno Cabrera appelle l'« *españolismo lingüístico* » (Moreno Cabrera, 2015), lequel « *no puede evitar ver como un desafío y una amenaza al dominio absoluto del español sobre las demás lenguas del Reino de España las acciones de promoción, normalización y generalización de esas otras lenguas* » (*ibid.*: 48). L'État, tout particulièrement lorsqu'il est incarné par le PP, est le maître d'œuvre de cette politique linguistique dérivant de la Constitution. Celui-ci, tout en affichant un rôle d'arbitre dénué de tout parti pris<sup>12</sup>, s'appuyant sur son rôle de garant de la Constitution derrière laquelle il s'abrite, délègue le rôle de défenseur de la langue espagnole aux institutions connexes appartenant au cadre espagnol, et plus particulièrement aux partis politiques œuvrant dans le cadre des CA. Cette stratégie lui permet de se dédouaner de toute responsabilité dans les différents conflits linguistiques.

Ses attaques sont d'autant plus virulentes que la position dominante de l'espagnol est menacée. Or, dans le cadre qui nous occupe, la seule menace sérieuse proviendrait du catalan et de la politique active de normalisation linguistique de la *Generalitat* à son égard – et en parfaite cohérence avec ses choix glottonymiques – qui, à ce jour, est la seule à remettre en cause la domination du castillan sur son territoire. Ainsi, que le cadre soit autonome ou national, la stratégie glottonymique du nationalisme linguistique espagnol vise à affaiblir la position du catalan face à l'espagnol en démantelant progressivement l'unité linguistique des *Països catalans* qui a commencé avec la Communauté valencienne et se poursuit désormais avec les Baléares et l'Aragon.

Le conflit de dénominations qui sévit en Espagne est certes une guerre terminologique qui traduit un positionnement par rapport aux langues. Le conflit s'articule finalement autour de deux seules entités, l'État espagnol et la Catalogne, par CA interposée, l'Aragon. C'est bien sûr le catalan qui, théoriquement, risque d'en supporter les conséquences, mais c'est surtout, dans l'immédiat, l'aragonais qui en pâtit, car même s'il n'est pas directement visé, il est une victime collatérale du conflit dont la situation sociolinguistique déjà critique risque d'être dramatique. Car la nomination des langues est une stratégie des politiques linguistiques, dont la finalité est : « la transformation du réel de telle sorte qu'il finisse par correspondre à la vision intérieure ». C'est là une finalité de la bataille discursive qui se livre autour du nom des langues, qui vise à agir sur la communauté des locuteurs dans le but d'influencer leurs représentations et, partant, de peser sur leurs usages linguistiques, pour les uns, minoritaires du côté des langues « propres », pour les autres, majoritaires, du côté de l'espagnol. La dénomination est une arme parmi d'autres de la guerre des langues.

<sup>12</sup> C'est ce qu'évoque ce titre de journal qui résume la posture du gouvernement espagnol d'alors, quand il a été interrogé sur la question du LAPAO et du LAPAPYP : « *El Gobierno respeta la creación del «LAPAO» y recuerda las competencias de las CCAA sobre las lenguas cooficiales* » (Menorca.info, 2013).

## BIBLIOGRAPHIE

- Akin, Salih (1997). « Désignation d'une langue innommable dans un texte de loi. Le cas du kurde dans un texte de loi turc ». Dans A. Tabouret-Keller. A. (éd.), *le nom des langues I, les enjeux de la nomination des langues*. Louvain : Peeters, pp.69-79.
- Le Berre, Yves et Le Dû, Jean (1997). « Ce que nomme "breton" ». Dans A. Tabouret-Keller, *le nom des langues I, les enjeux de la nomination des langues*. Louvain : Peeters, pp. 99-116.
- Burban, Chrystelle (2011). « *Quid des dialectes historiques* ». Dans Ariane Desporte et Gilbert Fabre (éds.), *Aspects actuels de la linguistique ibéro-romane, Actes du XI<sup>e</sup> colloque international de linguistique ibéro-romane Paris XIII-Villetaneuse, 5-7 octobre 2006*. Limoges : Lambert-Lucas, pp. 13-21.
- Climent-Ferrando, Vicent (2005). « L'origen i l'evolució argumentativa del secessionisme lingüístic valencià. Una anàlisi des de la transició fins a l'actualitat ». Mercator, *Documents de treball*, 18.
- Constitución española* (1978), BOE núm. 311 de 29 de diciembre de 1978.
- Diario de sesiones de las Cortes de Aragón*, nº 41, 13 y 14 de diciembre de 2012.
- Eloy, Jean-Michel (1997). « Français, langue française et autres langues : le travail de la dénomination des langues chez les parlementaires français en 1994 ». Dans A. Tabouret-Keller, *le nom des langues I, les enjeux de la nomination des langues*. Louvain : Peeters, pp. 81-97.
- García Mouton, Pilar (1994). *Lenguas y dialectos de España*. Madrid : Arco libros.
- Ley Orgánica 4/1979 de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía de Cataluña. BOE núm. 306 de 22 de diciembre de 1979.
- Ley Orgánica 8/1982 de 10 de agosto, de Estatuto de Autonomía de Aragón. BOE núm. 195 de 16 de agosto de 1982.
- Ley 3/1999 de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés. BOA núm. 36 de 29 de marzo de 1999.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE núm. 106 de 4 de mayo de 2006.
- Ley Orgánica 6/2006 de 19 de julio, de reforma del Estatuto de Autonomía de Cataluña. BOE núm. 172 de 20 de julio de 2006.
- Ley Orgánica 5/2007 de 20 de abril, de reforma del Estatuto de Autonomía de Aragón. BOA núm. 47 de 23 de abril de 2007.
- Ley 10/2009 de 22 de diciembre, de uso, protección y promoción de las lenguas propias de Aragón. BOA núm. 252 de 30 de diciembre de 2009.
- Ley 3/2013 de 9 de mayo, de uso, protección y promoción de las lenguas y modalidades lingüísticas propias de Aragón. BOA núm. 100 de 24 de mayo de 2013.
- Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. BOE, núm. 295 de 10 de diciembre de 2013.
- Llei 7/1983 de 18 d'abril, de Normalització lingüística, DOGC núm. 322 de 22 d'abril de 1983.
- Llei 1/1998 de 7 de gener, de Política Lingüística, DOGC núm. 2553 de 9 de gener de 1998.
- Moreno Cabrera, Juan Carlos (2015). « El españolismo lingüístico como fuente de conflicto ». Dans J. Cagiao y Conde et J. Jiménez Salcedo (coord.), *Políticas lingüísticas en democracias plurilingües*. Madrid : Catarata, pp. 29-50.
- Nagore, Franchó (2002). « La situation sociolinguistique de l'aragonais ». Dans C. Lagarde et H. Boyer (éds.), *L'Espagne et ses langues : un modèle écolinguistique ?* Paris : L'Harmattan, pp. 169-186.
- Pitarch, Vicent (1996). *Control lingüístic o caos*. Alzira: Bromera.
- Sorolla Vidal, Natxo (2005). « El català a la Franja. Any 2003 ». *Ripacurtia*. Nº 3. Benavarri, CERIB. < cerib.org >.

Strubell, Miquel (1991). *Catalan in Valencia: the story of an attempted secession*. Swiss Academy of Social Science Colloquium on Standardization. Parpan / Chur (Grisons) 15-20 April 1991.

Tabouret-Keller, Andrée (1997). « Les enjeux de la nomination des langues ». Dans A. Tabouret-Keller, *le nom des langues I, les enjeux de la nomination des langues*. Louvain : Peeters, pp.5-20.

< [www.Menorca.info](http://www.Menorca.info) >

< [www.Chunta.com](http://www.Chunta.com) >

Christian Lagarde  
CRESEM, Université de Perpignan – Via Domitia

## L'AFFAIRE DE LA SEPTIMANIE, OU L'IRRÉDUCTIBLE VILLAGE NORD-CATALAN

### RÉSUMÉ

En 2005, le dynamique et controversé président du Languedoc-Roussillon, Georges Frêche, décide, à sa manière autocratique, de rebaptiser la région Septimanie. Pour les militants catalanistes et bon nombre d'élus roussillonnais, il est impensable d'occulter toute référence à leur territoire et donc à leur identité. Des manifestations diverses, qui prennent des formes spectaculaires carnavalesques autour de l'emblème du « *burro català* », sont dès lors organisées et leur succès fait reculer contre toute attente le président de région.

### ABSTRACT

In 2005, Georges Frêche, dynamic and controversial president of Languedoc-Roussillon, decided autocratically to rename the region as Septimanie. That was unthinkable for Roussillon Catalanist activists and many elected representatives, as it would make disappear any reference to their territory and, therefore, to their Catalan identity. Several demonstrations were organized in the form of carnival parades, using the « *burro català* » as emblem. Considering the success of these public manifestations, the regional president reversed his decision.

Mots-clés / Keywords : Languedoc-Roussillon, Septimanie, Georges Frêche, *burro català*.

*Cet article est issu de la communication présentée sous le même intitulé lors du 3ème Congrès de l'Association Française des Catalanistes, « Catalogne-Occitanie », organisé par Christian Camps en novembre 2007 au Centre Universitaire Du Guesclin de Béziers, et dont les Actes ont été publiés par lui aux Editions de la Tour Gile, en 2009<sup>1</sup>. Une malheureuse coïncidence avec une autre publication a conduit à répéter dans ce volume l'autre article, et à ce que celui-ci soit demeuré inédit depuis lors.*

*La possibilité aujourd'hui offerte de le publier dans le cadre de ce numéro de Varia de la REC m'est apparue opportune, non pas tant par l'intérêt en soi de son contenu, qui peut être considéré aujourd'hui sans objet (certains acteurs évoqués ont disparu, d'autres se sont retirés de la vie publique), que parce que l'actualité de 2015-2016 nous ramène à la question très controversée du conflit de nomination au sujet des régions. Celles créées par les actions passées de décentralisation ont récemment fait, pour la plupart, l'objet d'un regroupement, et leur intitulé, mis à part celui de Normandie (fruit de la réunion de la Haute et de la Basse Normandie), s'avère en ce moment-même problématique, souvent source de dissensions (cf. le nom « Hauts de France » adopté*

---

<sup>1</sup> Association Française des Catalanistes, *Actes du 3ème Congrès, « Catalogne-Occitanie », Béziers, Centre Universitaire Du Guesclin, 22, 23, 24 novembre 2007, édités par Christian Camps, Péronnas, Editions de la Tour Gile, 2009.*



*pour la réunion de la Picardie et du Nord-Pas de Calais, rejeté par les Picards et raillé par Laurent Wauquiez, président de la nouvelle région réunissant l'Auvergne et Rhône-Alpes, et qui se refuse à la baptiser « Terres du milieu »).*

*Lors des faits évoqués dans le texte qui suit, le président de Languedoc-Roussillon souhaitait rebaptiser la région, et la disparition de toute référence catalane avait soulevé le département des Pyrénées-Orientales. Aujourd'hui, Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées se trouvent réunis en une seule région, dont la capitale est Toulouse, et qui pour l'instant cumule les intitulés précédents. Le groupe de presse La Dépêche du Midi, qui contrôle aujourd'hui les quotidiens de la nouvelle région, a lancé une consultation auprès de ses lecteurs, et les élus seront très prochainement appelés à faire un choix. De Perpignan, les craintes et l'hostilité se sont déplacées, de Montpellier vers Toulouse : les risques de marginalisation du territoire catalan (autrefois, un département sur 5, désormais sur 13) sont indéniables, Montpellier la vilipendée a aussi tout à perdre dans la nouvelle configuration, si bien qu'on assiste à l'alliance improbable jusqu'à tout récemment entre élus montpelliérains et perpignanais. L'histoire se répète, les alliances et hostilités se reconfigurent... La différence patente, d'une décennie à l'autre (2005 – 2015), est que l'effet mobilisateur en « Pays catalan » s'est remarquablement estompé, et que les actes de spectacularisation analysés dans cet article ne se sont pas renouvelés. À la victoire sur Georges Frêche semble avoir succédé une certaine forme de résignation...*

*Le texte a été maintenu tel qu'il était destiné à être publié en 2009, y compris les références bibliographiques, délibérément sommaires à l'origine pour satisfaire au format éditorial, et qui datent. On a cependant accompagné le texte de quelques illustrations « d'époque ».*

On pourra s'étonner du choix de ce sujet apparemment léger, étant donné le clin d'œil à la célèbre bande dessinée, dans un colloque aussi sérieux que celui organisé par l'AFC, qui plus est sur la thématique Occitanie-Catalogne<sup>2</sup>. Cependant, les rapports complexes qu'entretient la Catalogne Nord avec le reste de la région Languedoc-Roussillon dans laquelle elle se trouve incluse, illustrés ici par l'affaire de la tentative de renomination en « Septimanie » du Languedoc-Roussillon, en 2005, par un Georges Frêche récemment élu à la tête de l'exécutif régional, me paraissent mériter l'attention et une analyse. En effet, au-delà des déclarations de principe de fraternité entre Catalogne et Occitanie que je fais pleinement miennes, l'« affaire de la Septimanie », en tant qu'épisode de ces relations, met en scène, à travers le « Burro masqué », dans le cadre du jeu de bascule entre Sud et Nord (Catalogne et « France ») propre au Roussillon, la problématique plus générale du couple identité/altérité vue au prisme des relations de voisinage.

Ce qui est digne d'intérêt dans cet épisode, c'est la genèse d'un conflit, sa spectacularisation, son instrumentalisation – si j'ose dire, congénitale – à des fins politiciennes ; en fait, la mise en scène et en mots d'une querelle identitaire figurée de longue date par l'adage en forme de dialogue de sourds : « *català burro – gavatz porc* ». Pour ce faire, je prendrai comme base documentaire principale le dossier de presse constitué par l'organisation à l'origine du mouvement, le groupe politique « Bloc català »<sup>3</sup>. C'est sans aucun doute une procédure peu recommandable<sup>4</sup>, mais, s'agissant

<sup>2</sup> Colloque où j'aurais pu, étant donné mon parcours personnel (d'Occitan vivant depuis bientôt un quart de siècle en Catalogne nord, écrivant sur ces questions, y compris dans les langues de ces territoires), avoir bien d'autres choses – et peut-être mieux – à dire...

<sup>3</sup> Ce dossier était consultable (il ne l'est plus aujourd'hui) à l'adresse :

d'un corpus dont on pourrait suspecter à bon droit l'objectivité<sup>5</sup>, il me sera d'autant plus aisé d'y démasquer – si j'ose dire – les ambiguïtés discursives et par-delà, idéologiques. Après avoir rappelé dans un premier temps la chronologie des événements, je tenterai, derrière des apparences délibérément spectaculaires, de percer à jour les ressorts et les implicites de cette campagne, puis de la rapporter à la problématique des rapports Catalogne-Occitanie qui nous réunit aujourd'hui à Béziers.

## 1. GENÈSE D'UN CONFLIT

La région Languedoc-Roussillon a été créée comme les autres régions françaises sur la base des départements. Je ne reviendrai pas ici sur l'arbitraire du découpage territorial issu de la Révolution, qui persiste dans les nouvelles démarcations<sup>6</sup>, pour insister en revanche sur la configuration composite, perceptible dans la double dénomination Languedoc-Roussillon, dont chacun des termes est impropre, aussi bien au plan géographique qu'historique<sup>7</sup>. Le double nom, d'apparence égalitaire, enregistre bien un ordre de préséance qui revient à accoler un seul département aux quatre autres qui forment la région : le « Roussillon », dès l'origine est donc considéré non soluble, « irréductible » comme le village gaulois d'*Astérix* ; d'entrée de jeu, l'Administration prend acte, si j'ose dire, de ce que l'âne n'est pas du porc.

L'exécutif de la région sera tenu brièvement par les socialistes avant de passer aux mains droitières de Jacques Blanc auquel ses qualités et ses ambiguïtés manœuvrières permettront de rester au pouvoir pendant 18 années depuis 1986. Son alliance avec le Front National ayant laissé des traces, Blanc est battu en mars 2004 par les socialistes emmenés par Georges Frêche. Celui-ci, professeur de droit à l'Université et surtout depuis longtemps maire de Montpellier, peut se targuer à juste titre d'avoir fait passer cette ville, au cours de ses mandats successifs, de l'état de cité provinciale assoupie au rang de capitale régionale en plein essor démographique, à la qualité de vie très

---

<http://burromasque.cdccat.com/revuedepresse.htm>

<sup>4</sup> Tout (bon) directeur de recherche demanderait en effet à bon droit au chercheur novice de bien se garder de se laisser entraîner par la subjectivité (et l'idéologisation) de son corpus.

<sup>5</sup> Il y a ambivalence dès lors que le dossier de presse sur un événement donné est présenté par un des acteurs du conflit. Il est d'une part aussi complet que possible, afin de démontrer tout l'impact médiatique de l'événement que l'on a provoqué ou subi ; il peut d'autre part n'être qu'une sélection des comptes rendus les plus favorables (et, en tant que tel, partiel et donc partial).

<sup>6</sup> Il existe sur ce point une très abondante littérature, en particulier depuis les années 1970. Je me bornerai à renvoyer à la bibliographie de Robert Lafont à cet égard, particulièrement adaptée au contexte (entre autres, Lafont, 1967, 1968, 1993), et, sur la région Languedoc-Roussillon, entre autres, à la réflexion menée dans mon article « De l'identité régionale à l'identité linguistique : la trajectoire des régions Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées » (Lagarde, 1998).

<sup>7</sup> La question est complexe ; je ne ferai ici qu'en rappeler les grandes lignes. Le Languedoc d'Ancien Régime, issu du comté de Toulouse, avait cette ville pour capitale, et s'étendait de là jusqu'au Rhône. Les terres annexées à la Couronne de France par le Traité des Pyrénées de 1659 sont dénommées province du Roussillon, alors que celui-ci n'en est que la partie centrale – la plaine.

attractive<sup>8</sup>. Symboles les plus emblématiques de cette réussite : le quartier d'Antigone, le Corum, le tramway... Frêche est un administrateur dont l'ambition – disons même la mégalomanie mâtinée d'autocratie – n'est plus à démontrer<sup>9</sup>. Aussi, en passant de la capitale à la région, était-il impensable pour lui de modifier en rien, aussi bien ses méthodes de gouvernance que ses visions d'avenir. Au nombre de ses projets, la renomination de la région en une appellation unique, Septimanie, qui deviendrait également un label de promotion des produits régionaux. C'était sans compter l'investissement symbolique dans la nomination<sup>10</sup>, et surtout la suspicion de faire disparaître par ce tour de passe-passe le pôle catalan régional. C'est au nom d'une identité bafouée<sup>11</sup> que, sous l'insigne de l'âne, l'« irréductible petit village nord-catalan » allait lui livrer une guerre sans merci jusqu'à une piteuse reculade de sa part, quelques mois plus tard. Voyons-en les principaux actes.

Lors de sa première séance du 2 avril 2004, le nouveau président surprend les élus du Conseil Régional en faisant état de ses intentions de renomination et est bientôt conduit à s'en justifier en invoquant des raisons historiques, qui s'avèrent sujettes à caution. L'idée en soi n'est pas incongrue : Languedoc-Roussillon n'est guère qu'un attelage de circonstance, retenu faute de mieux, et la Septimanie aurait jadis regroupé les sept cités épiscopales de Nîmes, Maguelonne, Lodève, Agde, Béziers, Narbonne et Elne (incluant donc de ce fait le Roussillon). L'hebdomadaire nord-catalan *La Semaine du Roussillon*, dans son édition du 24/03/05, interroge à cet égard deux historiens universitaires perpignanais, qui révèlent bien des incertitudes. La moderniste Alice Marcet y tient des propos radicaux (« Personne ne sait vraiment ce que ce terme de Septimanie recouvre », il « ne correspond historiquement à rien », mieux encore, c'est un mythe) peu convaincants au plan de l'argumentation scientifique. En revanche, le médiéviste Aymat Catafau pose plus factuellement que cette appellation « apparaît une fois sous la plume [de] Sidoine Apollinaire, en 471 », puis de Grégoire de Tours en 590. « Il faudra attendre après 732, note-t-il, pour lire dans des récits [concernant la] conquête de la Marche Hispanique, le nom [entre autres] de Septimania [évoquant] une région reprise au nord des Pyrénées, [... sans qu'il y ait] jamais eu d'entité administrative répondant à ce nom ».

Le projet de Septimanie fait toutefois son chemin ; en février 2005, Georges Frêche annonce l'investissement de 12 millions d'euros dans la campagne de promotion du label « Septimanie, la griffe du soleil ». Au cours du mois suivant, les Catalans se mobilisent, principalement les formations nationalistes Bloc català et ERC<sup>12</sup>, sous forme

<sup>8</sup> L'expansion est indéniable en termes démographiques, en partie au détriment du reste de la région – ce « pompage » étant régulièrement dénoncé par les « périphéries » régionales. Le parallèle entre la macrocéphalie des métropoles régionales (au départ dites « d'équilibre ») et celle de Paris à l'échelon stato-national est justifié. Sur la qualité de vie et l'attractivité de la région et de sa capitale, on se reportera aux nombreux articles des spécialistes de géographie urbaine (entre autres, dans ce cas précis, ceux de Robert Ferras et de son équipe) et aux enquêtes réalisées périodiquement par les grands hebdomadaires nationaux (*Le Point*, *L'Express* en particulier).

<sup>9</sup> Il suffit pour s'en convaincre de parcourir, dans la première hémérothèque venue, les titres de la presse quotidienne et hebdomadaire régionale (à l'exception, on s'en doute, des publications réalisées sous l'égide du Conseil Régional Languedoc-Roussillon).

<sup>10</sup> Sur les relations entre pouvoir et nomination, voir entre autres Louis-Jean Calvet, 1974 et 1987. Sur les conflits de nomination concernant les langues, voir en particulier Andrée Tabouret-Keller (éd.), 1997.

<sup>11</sup> Puisque toute référence à l'espace, à l'histoire et donc à l'identité des Nord-catalans disparaît ainsi de la « vitrine officielle » régionale. C'est ce sur quoi se fonde le victimisme qui impulse et fédère la contestation.

<sup>12</sup> Le noyau central du « Bloc català » est « Unitat catalana », d'inspiration clairement transfrontalière (voir *infra*) ; quant à ERC, c'est une excroissance (récente) du parti « Esquerra Republicana de Catalunya », dont l'histoire et le rayonnement sont clairement identifiés « au Sud ».

de pétitions puis de création d'un collectif « Septimania no ». On compare alors l'initiative « fraîchesque » à la Septicémie, tandis que le président de région traite les récalcitrants par l'invective : d'abord d'« incultes » (France 3 Sud, juin 2005) – ils ignoreraient ce qu'est la Septimanie –, puis, début juillet, lors du lancement de la campagne publicitaire, carrément de « cons »<sup>13</sup>. Le 15 juillet, le maire des Angles<sup>14</sup> met en scène une autre campagne, basée sur des affiches 4 x 3 : « Contre la Septimaniole, vaccinons ! ».

Le 20 juillet, le Bloc català présente, au cours d'une conférence de presse festive réalisée à Perpignan, sa trouvaille : le « Burro masqué ». Sous le titre « Haro sur la Septimanie. Le "burro masqué" arrive ! », *La Semaine du Roussillon* explique comment l'animal mascotte, venu du Sud<sup>15</sup>, « masqué, tel Zorro, entre en résistance. Face au pouvoir autoritaire, les "incultes" brandissent l'arme de l'humour et de la dérision » (21/07/05). Selon le secrétaire général du Bloc, Jordi Vera, l'âne se bande volontairement les yeux, se refusant ainsi à voir « le mépris envers notre territoire et ses habitants ». L'âne, dont le Bloc distribue gratuitement l'effigie sous forme de « milliers [de] banderoles, affiches et autocollants », entonne l'air du défi : « Comme je suis têtu, résistant et que je suis un grand reproducteur, j'ai de grandes chances de continuer ce combat ! » (*I*, 21/07/05). Le lendemain même, 4.000 autocollants ont été distribués (*I*, 23/07/05), ce qui témoigne du succès populaire de l'invitation « à s'emparer du Burro masqué pour multiplier les actions en son nom » (*A*, 28/07/05). La médiatisation, bien maîtrisée, se développe : presse locale, régionale et nationale, AFP, presse sud-catalane et organes des minorités relaient l'information. Le 15 août, le site 'e-noticies.com' annonce même « El burro emmascarat estrena pàgina web ». L'Université Catalane d'Été, qui débute à Prades le lendemain même, 16 août, sert de caisse de résonance. Fin septembre, le collectif « Non à la Septimanie », qui se dit « toujours à la pointe de l'innovation, soucieux de donner une image positive, constructive et néanmoins déterminée », propose le téléchargement gratuit sur Internet d'un « hymne révolutionnaire » (*I*, 23/09/05).

<sup>13</sup> À la Grande Motte, G. Frêche déclare : « Je demande à tous les cons qui détournent le mot Septimanie en septicémie d'arrêter. Moi, la Septimanie, je m'en fous. Il fallait bien trouver un nom qui soit fédérateur. Je lance un appel à l'intelligence. Qu'on cesse les chamailleries ! ». *L'Indépendant*, 21/07/2005.

<sup>14</sup> Station de sports d'hiver située en Capcir.

<sup>15</sup> Voir *infra*.



Figure 1. Campagne du collectif « Non à la Septimanie ».

Le lendemain, 24 septembre, Georges Frêche renonce officiellement : « J'abandonne le nom de Septimanie pour la Région. Elle continuera de s'appeler Languedoc-Roussillon » (*DM*, 24/09/05). Motif invoqué : « Les gens n'en veulent pas. Je laisse tomber. Je sais composer » ; il n'en tente pas moins de sauver l'honneur : « Par contre la Septimanie restera une marque » (*F*, 28/09/05). La question de savoir si la manifestation unitaire, envisagée dès la mi-juillet, doit ou non se tenir le 8 octobre à Perpignan, se trouve dès lors posée ; elle est maintenue, et rassemble de 5.000 à 8.000 personnes. Le lendemain, *Midi Libre* titre : « Les Catalans ont enterré la Septimanie » (09/10/05).

## 2. SPECTACULARISATION ET DESSOUS DES CARTES

En surface, l'« affaire de la Septimanie » peut être considérée comme relevant avant tout du domaine de la communication. Autant, paradoxalement, le Conseil régional investit financièrement dans cette sphère, autant le rendement « en interne » (entendez, vis-à-vis de la population de la région) dans cette « affaire » est désastreux. À cela, deux raisons : l'absence de concertation, imputable au type de « management » propre au président, et le mépris affiché par celui-ci à l'égard de la contestation. Quelque ait pu être le bien-fondé de la démarche de renomination, elle était ainsi vouée à servir non pas d'attractif mais de réulsif. En revanche, nous trouvons du côté nord-catalan une stratégie très opportuniste basée sur la spectacularisation intimement relayée par la médiatisation. Comme on a pu le voir, non seulement tous les moyens (post)modernes ont été mis à contribution (conférences de presse, publicité, insignes, hymne, site web...), permettant aux campagnes successives de disposer d'armes similaires à celles de l'adversaire, mais on a en outre habilement privilégié, à travers les divers signes visuels et sonores (en premier lieu, les scénographies et la mascotte), la satire et le burlesque. Les formes carnavalesques sont ainsi utilisées comme véhicules

de la contestation, emportant la sympathie et donc l'adhésion du public et laissant au camp adverse l'agressivité et la vulgarité, facteurs assurés de déconsidération.



**Figure 2.** Le « burro masqué ».

Le « burro masqué » est un détournement de l'identifiant choisi en Catalogne Sud pour faire pièce au taureau Osborne que revendiquent les Espagnols. Or, la représentation animale est elle-même un détournement, par la représentation identitaire, de la confrontation nationaliste<sup>16</sup>. Chacun des animaux incarne des valeurs différentes voire antagoniques<sup>17</sup>. Au-delà, le carnaval s'invite à travers le masque dont on pare le *burro*. Il opère, on le sait, à double sens, puisque si occultation il y a (qui se cache derrière le masque ? qui sont les véritables concepteurs de la campagne ?), il n'y en a pas moins monstration (mise en scène lors de la présentation, « tournée » à travers la Catalogne Nord, sur les marchés, à la faveur de manifestations de différents types)<sup>18</sup>. La couleur noire, le masque sont également symboliques ; ils renvoient non seulement, par l'apparence aisément identifiable, à la culture populaire – l'âne, c'est, très explicitement, Zorro – mais aussi à la mission de ce dernier : venger l'affront fait au

<sup>16</sup> De ce point de vue, l'interdiction étatique (aussi bien en France qu'en Espagne) de manifester, sur les plaques d'immatriculation des véhicules, une appartenance différente voire concurrente des sigles nationaux reconnus internationalement (dans le cas catalan, « CAT » au lieu de « F » ou « E ») a été contournée par l'animalisation, qui joue sur un registre symbolique différent, et s'est révélée un franc succès.

<sup>17</sup> La fonction différenciatrice, pacifique ou non (certaines voitures arborent les insignes de chacun des membres de la famille) par l'animal, relève pleinement du couple identité/altérité.

<sup>18</sup> Le couple, d'apparence paradoxale, occultation/monstration, est au principe même de la séduction, et la communication doit savoir en jouer.

faible, exercer et rétablir la vraie justice avec des moyens différents. Le ridicule est l'arme suprême, alternative à la violence.

La campagne d'affichage « Contre la Septimanie, vaccinons ! » est d'ordre satirique, puisqu'elle repose sur un dessin humoristique. Il représente, au format 4 x 3, un Catalan en costume traditionnel, hilare, approchant une énorme seringue du postérieur d'un non moins traditionnel *cagaire* (ou *caganer*)<sup>19</sup> au front dégarni et au nez rouge en patate, l'invité typiquement catalan (de plus ou moins bon goût<sup>20</sup>) du *pessebre*. La « Septimanie », tout comme la « Septicémie » sont des détournements burlesques du terme Septimanie. Il s'agit de vacciner d'urgence contre la septicémie foudroyante qui frappe la catalanité, et sans doute de danser ensuite une carmagnole revisitée pour fêter le rétablissement (physique et identitaire) du malade désormais hors de danger. La contestation atteint là un caractère jubilatoire : les rieurs sont une nouvelle fois du « bon côté ».



Figure 3. Campagne d'affichage « Contre la Septimanie, vaccinons ! ».

Mais qui se cache derrière cette communication réussie parce que fédératrice ? On voit bien de qui l'on rit, on croit discerner pourquoi (nous envisagerons cet aspect par la suite) ; sait-on véritablement au bénéfice de qui ? Or, derrière le festif et derrière l'identitaire, l'affaire est avant tout politique, et même politicienne. Les commanditaires principaux sont, pour le *burro*, le Bloc català, pour la Septimanie, Christian Blanc, maire sans étiquette de la station de sports d'hiver des Angles ; des acteurs politiques aux visées clairement opposées à celles du nouveau président de région, cible de la contestation. Quand bien même le Bloc català, emmené par Jordi Vera, se revendique du centre-gauche, en tant qu'émanation transfrontalière (au Sud, on dirait « succursaliste ») de CDC (*Convergència Democràtica de Catalunya*), le parti fondé par Jordi Pujol et dominant au sein de la coalition CiU (*Convergència i Unió*), son véritable

<sup>19</sup> Reproduite dans *L'Indépendant*, 13/08/05.

<sup>20</sup> Le goût prononcé des Catalans pour la scatologie et l'humour qui (*con perdón*) en découle, est bien connu. La question de l'existence d'un humour culturellement, voire nationalement, catalan, serait du reste un thème à creuser.



positionnement sur l'échiquier politique serait plutôt au centre-droit, la meilleure preuve locale étant la permanence de Jaume Roure (leader local de *Unitat catalana*, composante majeure du Bloc) comme adjoint au maire UMP de Perpignan, Jean-Paul Alduy. Quant à la qualité de « sans étiquette » de Christian Blanc, elle ne devrait pas dissimuler son appartenance précédente marquée à la « droite républicaine ».

La campagne contre la Septimanie s'inscrit pleinement dans un contexte de combat politique : la droite vient de perdre le Conseil régional au bénéfice de Georges Frêche ; celui-ci a exigé un audit de la gestion de son prédécesseur Jacques Blanc et fait geler les subventions de dernière heure allouées par celui-ci à sa famille politique. Comment ne pas voir dans l'affaire un règlement de comptes ? La meilleure preuve en serait le « défilé de la victoire » du 8 octobre à Perpignan, où l'on voit « Christian Blanc en tête [...], la droite [...] infiltr[ée] en début de cortège, sous la banderole du Bloc català : Jean-Paul Alduy, les députés Franco, Calvet et Mach, le sénateur Paul Blanc<sup>21</sup>, mais aussi, toujours aussi vibrionnant, l'ex-président de Région Jacques Blanc [...]. Bref, l'UMP était au rendez-vous » (SR, 13/10/05). L'instrumentalisation politicienne est patente : « Chaque groupe s'est fait un devoir – et visiblement un plaisir – de huer et siffler sous les fenêtres de l'Hôtel du Département » – présidé par le socialiste Christian Bourquin, proche de Georges Frêche – et, affirme le même compte rendu de presse, « on a cherché en vain les élus socialistes locaux ». Côté symbolique, on en rajoute, puisque l'on utilise « L'Estaca », chanson de Lluís Llach naguère dirigée contre le franquisme, pour clore la manifestation.

Cela dit, on ne saurait réduire la campagne contre la Septimanie à un simple règlement de comptes politique. Manifestement, les artisans de la contestation ont su – selon l'expression aujourd'hui en vogue – « faire bouger les lignes », rassembler au-delà d'un camp, au nom d'une identité catalane mise à mal. Contre qui, véritablement ? selon quel argumentaire ? c'est ce qu'il nous appartient de démêler à présent.

### 3. CATALOGNE – OCCITANIE : L'INSTRUMENTALISATION D'UN VRAI CONFLIT IDENTITAIRE ?

Notre corpus est constitué de 41 articles. Il n'est pas fortuit que, dossier de presse du Bloc català, il fasse apparaître cette formation, et singulièrement son secrétaire général et porte-parole Jordi Vera, comme le grand communicateur ; par ailleurs, pour frapper les esprits, il faut des « petites phrases » que la presse se complaît à relayer, il faut aussi des chiffres, quitte parfois à exagérer. Vera joue bien le jeu. Ainsi, il affirme que « Depuis 315 ans, on se permet de changer le nom de notre Terre » ; il qualifie l'opération Septimanie de « mauvais marketing, un gaspillage honteux de l'argent public : des millions d'euros engloutis, probablement des centaines de millions » (A, 28/07/05). Les arguments sont parfois spécieux et provocateurs, à preuve : « Un nom qui rappelle des mots comme septicémie ne peut pas apporter des idées positives », DG, 23/08/05), ou encore : « la région ne se dénomme pas Languedoc-Roussillon, mais seulement Languedoc. Pendant 32 ans, on nous a caché cette réalité administrative » (DM, 24/09/05). Au cœur de l'action, Jordi Vera fait feu de tout bois, schématisant à l'extrême et jouant sur le registre affectif : il dénonce pêle-mêle « la discrimination dans tous les domaines » et « le mépris envers notre terre et ses habitants » (I, 21/07/05). Si, comme on l'a vu, au plan financier, la Septimanie de Frêche, c'est la gabegie, l'amalgame historique et la dramatisation vont bon train. Partant de l'idée qu'avec la

<sup>21</sup> Soit – Jean-Paul Alduy étant sénateur-maire de Perpignan – toute la représentation parlementaire du département, à l'exception du député socialiste Henri Sicre.



résurrection du terme, « on va fouiller dans les cartons de l'histoire pour ressortir une vieille idée relancée par Pétain en 1941 » (*AFP*, 22/07/05), on recontextualise, non sans arrière-pensées, façon années 40 : on en profite pour « dénoncer le viol de notre pays par les forces de l'envahisseur Georges Frêche » et proclamer que « le peuple catalan est en résistance » (*F*, 15/08/05).

Les référents historiques et les horizons géographiques ne sont pas les mêmes pour les deux parties en présence. Chacune convoque ceux qui servent son propos. Pour un Georges Frêche volubile et grandiloquent, la Septimanie ouvre à de larges horizons méditerranéens. Elle n'est rien d'autre que « le lien avec Byzance, Rome, l'Italie, l'Espagne, l'Andalousie, la Castille, la Catalogne, et au-delà le monde arabe. C'est toute une part de l'histoire de France qui fait aujourd'hui de Montpellier un pont entre l'Europe et le Maghreb, et de Perpignan, un pont entre la France et l'Espagne » (Site web du Conseil Régional Languedoc-Roussillon)<sup>22</sup>. Castille, Espagne, France, autant de termes révéulsifs pour le « fonds de commerce » nationaliste catalan du Bloc. Jordi Vera, capable d'analyses politiques pertinentes, révèle de ce point de vue, à la veille de la manifestation de la victoire, son référent unique et des présupposés bien arrêtés : « La Septimanie nous renvoie à une période trop lointaine de l'histoire où la nation catalane n'existait pas encore » (*I*, 06/10/05). Que deviendraient alors « notre culture, [...] notre authenticité catalane » (*AFP*, 22/07/05), et du coup l'existence même de son mouvement ? C'est bien ce que, chacun à sa manière, les deux historiens universitaires locaux avaient mis en évidence six mois auparavant, Aymat Catafau au plan du différentiel identitaire (« on veut faire disparaître la différence des évolutions de deux régions distinctes, faire disparaître la dualité de ces noms »), Alice Marcet au plan géopolitique (« [Frêche] veut gommer l'aspect catalan de la Région, pour justifier la frontière. C'est une vision très jacobine. C'est une façon de justifier le centralisme parisien en coupant notre département de [s]es racines qui sont au sud » *SR*, 24/03/05)<sup>23</sup>. La renomination heurte frontalement le projet du Bloc et de toute la pensée militante nord-catalane, pour qui « C'est une région catalane qu'il nous faut » (*ML*, 20/09/05) – Marcet en suggérerait même le modèle : « comme on a fait une région corse » *SR*, 24/03/05 –, étant entendu qu'une telle création « va dans le sens de l'histoire », qui est « aussi le (bon) sens de la construction européenne ». C'est pourquoi, vitupère Vera, « nous ne laisserons pas Georges Frêche briser cet espoir » (*A*, 28/07/05).

La communication de la campagne nord-catalane anti-Septimanie repose sur des analyses bien construites, que ce soit en termes psychosociaux (Robert Marty<sup>24</sup> en appelant à « des actes concrets de résistance contre cette insupportable violence symbolique exercée par l'arbitraire du nouveau pouvoir régional » *I*, 12/08/05) ; politiques (Jordi Vera reconnaissant que « Toutes les frustrations liées au chômage, à l'insuffisance criante des infrastructures, à notre impuissance politique ont resurgi à cette occasion » *ML*, 20/09/05) ; économiques (Christian Blanc relevant que « Selon des hôteliers, il y a des étrangers qui sont complètement déboussolés par cette nouvelle appellation » *SR*, 18/08/05). Parfois cependant, on cède aux clichés. Tandis que

<sup>22</sup> L'ordre des termes (Espagne, Andalousie, Castille, Catalogne) est assez confus. Par ailleurs, Georges Frêche se garde bien d'évoquer les liens médiévaux de Montpellier avec la Catalogne, en tant que possession des rois d'Aragon.

<sup>23</sup> La référence à « notre département » peut paraître contradictoire avec la dénonciation de la « vision très jacobine ». On peut difficilement récuser l'annexion à la France et faire siens à travers son discours (ici, sous la forme assez spontanée d'une déclaration à la presse) les concepts administratifs qui lui sont propres.

<sup>24</sup> Universitaire perpignanais qui se définit comme sémiologue et spécialiste de la communication. Il intervient régulièrement dans les médias et a publié des ouvrages sur la symbolique identitaire de l'équipe de rugby perpignanaise, l'USAP, dont il est un ardent supporter.

*L'Indépendant* titre sur « Le projet pharaonique de Georges Frêche » (*I*, 21/07/05), Aymat Catafau voit en cette affaire « le gros qui veut étouffer le petit » (*SR*, 23/04/05). Parfois même, les commentateurs s'égarent dans le déni grossier d'altérité : « “Burro” signifie “âne” en catalan et certains autonomistes ont choisi pour emblème cet animal sobre, travailleur, modeste et têtu par opposition au toro castillan, symbole de l'agressivité et sans doute d'une certaine bêtise » (*I*, 06/10/05). Et l'Occitanie, dans tout cela ?...



**Figure 4.** Affiche dans *L'Indépendant*.

Pareille dénomination, comme bien souvent, est ici rarement usitée. Elle n'est du reste que partiellement appropriée, tout comme d'ailleurs celle de Languedoc ; or le flottement et la multiplication des désignants traduit, on le sait, un conflit identitaire<sup>25</sup>. Aymat Catafau est l'un des rares à reconnaître en Frêche, avant tout vilipendé en tant qu'individu, « un Occitan » (*SR*, 23/04/05). Jaume Roure, président d'Unitat Catalana, est le seul à invoquer une solidarité occitano-catalane en tant que victimes de la nouvelle politique d'appellation : « Ce nom contribue à nier notre identité catalane comme celle de nos voisins occitans d'ailleurs » (*T*, 31/07/05). Mais, tout comme Georges Frêche, c'est la capitale régionale qui est la cible privilégiée de la contestation. Jordi Vera accuse : « c'est la boulimie de Montpellier, qui "recentralise" le peu qui a été décentralisé » (*I*, 21/07/05). Le *Midi Libre* du 20 septembre commente de manière éclairante la campagne comme résultante d'un long processus – ce que *Télérama* définira comme « l'ultime laminage de l'identité catalane » (01/10/05) – : « Mais là, ce n'est plus l'épiderme qui serait atteint : c'est le cœur, c'est la tripe. [...] Languedoc-Roussillon, ce mot-appendice les renvoyait à l'éternelle frustration : avoir été, bon gré,

<sup>25</sup> L'enquête Familles de l'INED de 1999 a mis en évidence les multiples dénominations de l'occitan par les enquêtés (Lefèvre, Filhon, 2005).

mal gré, rattachés à Montpellier ». La stratégie nord-catalane du Bloc, en revanche, est à l'autonomie (« Nous voulons une région gérée depuis Perpignan », *I*, 06/10/05) et au partenariat avec « le Sud » (« permet[tant ...] de dialoguer avec Barcelone », *ML*, 20/09/05). Elle n'est pas avec les Occitans qu'on ne veut percevoir, dans la construction identitaire nord-catalane, qu'au prisme d'un long contentieux historique, rattrapé et réactualisé ici par l'événement.

#### 4. QUE CONCLURE ?

Occitanie-Catalogne, il y a loin, on le voit, de la coupe – la « *Coupo Santo* » elle-même, si souvent invoquée, aussi<sup>26</sup> – aux lèvres. L'épisode de la lutte contre la renomination de la région Languedoc-Roussillon en Septimanie, par un Georges Frêche fort maladroit communicateur, illustre bien le fondement même de l'affirmation identitaire : celui de la différenciation. L'altérité trouve d'autant mieux à s'affirmer face à la contrainte. Les hommes politiques, leur discours, possèdent une densité symbolique toujours surprenante, grandement amplifiée par les relais médiatiques, d'autant plus efficaces qu'ils sont bien maîtrisés. La crise de 2005, par une conjonction de motifs disparates et parfois presque antinomiques, a réussi à fédérer « le peuple (nord)catalan toutes générations confondues » (*SR*, 13/10/05) de manière originale, parce qu'allant – sans pour autant l'abandonner – au-delà d'un victimisme passionnel et compassionnel. On peut y lire sans conteste que la nécessité décuple, semble-t-il, l'imagination ; que l'humour canalise à merveille la violence symbolique et s'avère d'autant plus efficace qu'il sait mettre les rieurs de son côté. Grâce à l'invention de la Septicémie, de la Septimanie et surtout grâce à la mise en scène carnavalesque du Burro masqué, la Septimanie de Georges Frêche n'aura duré, pour ainsi dire, qu'un seul été. Le village nord-catalan, galvanisé, aura su résister. De Catalogne-Nord, on avait pourtant prévenu le président de région : faire l'âne n'est pas forcément faire la bête.

#### BIBLIOGRAPHIE

Corpus (organes de presse cités) :

*Arriti* [A], hebdomadaire militant corse.

*La Dépêche du Midi* [DM], quotidien, Toulouse, édition Littoral.

*Le Figaro* [F], quotidien, Paris.

*L'Indépendant* [I], quotidien, Perpignan.

*Le Midi Libre* [ML], hebdomadaire, Montpellier, édition Roussillon.

*La Semaine du Roussillon* [SR], hebdomadaire, Perpignan.

*Télérama* [T], hebdomadaire, Paris.

<sup>26</sup> La Coupo Santo « qué nous vèn di Catalan » (offerte aux Félibres provençaux le 30 juillet 1867 par leurs homologues catalans pour avoir accueilli Victor Balaguer exilé) est le symbole même de l'amitié franco-catalane. Elle n'empêcha pas pour autant ces deux mouvements félibréens de diverger (cf. la communication de Pierre Pessemesse, président du CAOC occitan, dans le volume des Actes : Camps, 2009).

## Bibliographie sommaire :

- Calvet, Louis-Jean (1974). *Linguistique et colonialisme*. Paris : Payot.
- Calvet, Louis-Jean (1987). *La guerre des langues*. Paris : Payot.
- Camilleri, Carmel *et al.* (1990). *Stratégies identitaires*. Paris : PUF.
- Lafont, Robert (1967). *La révolution régionaliste*. Paris : Gallimard.
- Lafont, Robert (1968). *Sur la France*. Paris : Gallimard.
- Lafont, Robert (1993). *La Nation, l'Etat, les régions*. Paris : Berg.
- Lagarde, Christian (1998). « De l'identité régionale à l'identité linguistique : la trajectoire des régions Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées ». Dans Dawn Marley, Marie-Anne Hintze et Gabrielle Parker (éds.), *Linguistic Identities and Policies in France and the French-speaking World*. Londres : Association for French Language Studies (AFLS) / The Centre for Information on Language Teaching and Research (CILT), pp. 103-116.
- Lefèvre, Cécile, Alexandra Filhon (2005). *Histoires de familles, histoires familiales*. *Les Cahiers de l'INED*, 156.
- Tabouret-Keller, Andrée (éd.) (1997). *Les enjeux de la nomination des langues*. Louvain-la-Neuve : Peeters.

## ENSEIGNEMENT ET SITUATION DU CATALAN DANS LES UNIVERSITÉS FRANÇAISES<sup>1</sup>

### RÉSUMÉ

Nous avons choisi de présenter l'enseignement et la situation du catalan dans les universités françaises sous l'angle dichotomique des études catalanes « indépendantes » à l'université de Perpignan, et des études catalanes au sein des études hispaniques dans les autres universités françaises. Ce texte, qui s'appuie sur une enquête, donne une vision générale de l'existence du catalan dans les établissements supérieurs de l'hexagone, des différentes modalités de son enseignement et des formations, ainsi que des différents soutiens institutionnels et des contacts avec la Catalogne autonome. Puis, quelques réflexions et interrogations sont synthétisées dans une problématisation portant sur les différents statuts du catalan (variante dialectale ou standard, langue véhiculaire-utilitaire, langue d'avenir professionnel, langue identitaire).

Mots-clés : catalan, universités françaises, langue régionale et étrangère, études catalanes, études hispaniques.

### ABSTRACT

We have tried to present the catalan teaching and situation in French universities under both perspectives of independent Catalan studies at the university of Perpignan (Northern Catalonia), and Catalan studies making part of Spanish studies in the others French universities. This article, which results from a field investigation, first offers : 1) a global acknowledgment of Catalan language existency into the French highschool facilities ; 2) and the various modalities of : teaching, formation, institutionnal supports, and contacts with autonomus Catalonia. Secondly, we will synthetize some thoughts and struggles in a problematization about different status of Catalan language (lingua franca, standard language, utility language, future professionnal language, identity language).

Keywords: Catalan, French universities, regional and foreign language, Catalan studies, Spanish studies.

---

<sup>1</sup> La présente étude a été réalisée dans le cadre d'une communication au colloque *Les Langues de France et l'Université*, III<sup>e</sup> Colloque de l'Association Universitaire des Langues de France organisé avec le Centre de Recherche Bretonne & Celtique, Université européenne de Bretagne-Rennes II, 26-27 juin 2009. Il n'y a pas eu d'actes à ce colloque. Notre texte, aujourd'hui un peu ancien, doit être considéré comme une "photographie" de ce qu'étaient les études catalanes dans les universités françaises en 2010. A ce titre, il renseigne sur une situation "ici et maintenant" qui a sensiblement évolué depuis lors en raison des réformes qui ont affecté l'enseignement des langues à l'université française, ainsi que de la baisse des effectifs liés à la faiblesse des débouchés professionnels des langues régionales (notamment avec la déficience des places du CAPES entre 2005 et 2015), et – disons-le aussi – en raison des effets de mode qui ont touché en particulier l'enseignement du catalan.

*Revue d'études catalanes*, n° 2 (2016), 173-189.

Date de réception : 30/04/2016 Date d'acceptation : 30/06/2016

© Association Française des Catalanistes. Tous droits réservés.

Le catalan<sup>2</sup> à l'Université française relève de deux sections du Conseil National des Universités (CNU) : d'une part, de la 14<sup>ème</sup>, *Langues et littératures romanes: espagnol, italien, portugais, roumain et autres langues romanes*<sup>3</sup> ; le catalan, dans la pratique, étant implicitement intégré dans l'espagnol où, en général, il est considéré comme « langue étrangère ». À ce titre de la 14<sup>ème</sup>, il est présent dans vingt-deux établissements. D'autre part, il relève de la 73<sup>ème</sup> section : *Cultures et langues régionales*<sup>4</sup>, mais uniquement à l'Université de Perpignan où il est indépendant des études hispaniques. *A priori*, c'est donc non seulement son statut qui est différent, mais sans doute aussi l'approche disciplinaire ainsi que « l'idéologie » qui sous-tend sa conception et son enseignement.

En nous basant sur cette dichotomie 14<sup>ème</sup>/73<sup>ème</sup> section, nous proposons ici de donner une vision générale de la présence et de la vitalité du catalan dans les universités, des différentes modalités de son enseignement et des formations, ainsi que des différents soutiens institutionnels et des contacts avec la Catalogne autonome ; pour finir, nous tenterons une comparaison des deux conceptions des études catalanes, et éventuellement des enjeux du futur.

Pour les données concernant le catalan en 14<sup>ème</sup> section, nous avons réalisé une étude exploratoire et croisé plusieurs sources<sup>5</sup>. 1– Celles de l'*Institut Ramon Llull* (IRL), la liste « *Català a les universitats de França* » nous ayant été aimablement fournie par Raúl Martinez, le responsable à Paris de l'IRL<sup>6</sup>. 2– Sur les sites Internet des différentes universités, les fiches informatives des formations en catalan et des formations intégrant le catalan. La lisibilité y est très inégale : soit par déficience d'informations, soit par manque d'actualisation. Censées être mises à jour à chaque rentrée, elles ne le sont pas toujours puisque des données erronées y figurent encore (et même souvent). Au contraire, certains sites sont d'une limpidité exemplaire (Montpellier-Béziers, par ex.). 3– *Par échanges directs*. Des entrevues soit *de visu*, soit par téléphone ou par *mail*, avec des collègues impliqués<sup>7</sup>. Pareillement, des entrevues

2 Pour la commodité de l'exposé, on utilisera le terme « catalan » pour couvrir l'ensemble des enseignements de langue, littérature, civilisation.

3 Sur le site Galaxie-Antarès (portail gouvernemental des enseignants chercheurs), la 14<sup>ème</sup> section présente deux intitulés : 1) « Langues et littératures romanes: espagnol, italien, portugais, *autres langues romanes* » et 2) « Langues, littératures et civilisations romanes: espagnol, italien, portugais *et roumain* » ; de même que dans les mots-clés est évoquée la « civilisation luso-brésilienne ».

4 La section 73 du CNU a été créée en 1992. Décret 92-70 du 16 janvier 1992. Nous remercions M. Jean-Claude Bouvier, ancien président de l'Université de Provence et l'un des promoteurs de la 73<sup>ème</sup> section pour les informations qu'il a bien voulu nous donner (entretien téléphonique du 21 juin 2009).

5 Étude exploratoire et donc non exhaustive, puisqu'il n'a pas été possible de contacter tous les collègues impliqués dans l'enseignement du catalan dans les établissements d'enseignement supérieur.

6 L'*Institut Ramon Llull* est un consortium créé en 2002 et intégré par les gouvernements autonomes de Catalogne et des Îles Baléares avec la collaboration du Ministère espagnol des Affaires Étrangères. Il a pour objectif la projection extérieure de la langue et de la culture catalanes, et s'investit en particulier dans la promotion de l'enseignement du catalan dans les universités étrangères. Il organise le CIC, Certificat International de Catalan. La délégation de l'IRL de Paris a été ouverte en 2007, elle est située au 3 rue de la Boétie dans le 8<sup>ème</sup> arrondissement. Nous remercions Raúl David Martínez, responsable de la délégation à Paris de l'IRL, pour les nombreuses informations qu'il nous a fournies (mails de mars, mai, juin 2009 et de juin 2010).

7 Nous remercions: Laia Arenas, Université Rennes 2. Jean-Yves Casanova, Université de Pau et des Pays de l'Adour. Françoise Dubosquet, Université Rennes 2. Pierre Gamisans, Université de Toulouse Le Mirail. Immaculada Fàbregas, Université de Bretagne Sud, Lorient. Núria Oliver, Université Michel Montaigne de Bordeaux. Mercè Pujol, Université de Paris Ouest Nanterre-La Défense. Jordi Costa, Domènec Bernardo, Marie Grau, M<sup>a</sup> Lluïsa Rota, Université de Perpignan.

avec des membres<sup>8</sup> de l'Association Française des Catalanistes (AFC) ont été particulièrement éclairantes. 4– *Sources écrites*. Une étude publiée en 1997 sur le catalan à Perpignan et à Toulouse par Maria Lluïsa Rota Gironell, et une autre réalisée en 2006 par Denise Boyer et Eliseu Trenc<sup>9</sup>, portant sur « *la recherche dans les universités françaises sur les Pays Catalans* », fournissent quelques éléments intéressants quant à l'enseignement de catalan. Pour l'histoire du catalan à Perpignan, nous nous sommes référée à l'article de Miquela Valls, « *Estudis superiors de català a Perpinyà : passió vella i sempre nova* » (1992).

## 1. LE CATALAN EN 14<sup>ème</sup> SECTION

### *Présence dans les divers établissements d'enseignement supérieur*

Dans le cadre de la 14<sup>ème</sup> section du CNU, le catalan est actuellement enseigné dans vingt-deux universités françaises, concrètement dans les villes suivantes : Amiens, Dunkerque, Lille, Rennes, Lorient, Nantes, Paris (trois universités), Troyes, Dijon, Lyon (2 établissements d'enseignement supérieur), Saint-Etienne, Grenoble, Bordeaux, Toulouse, Béziers, Montpellier, Aix-en-Provence<sup>10</sup>. Il a existé à Pau jusqu'en 2008. Historiquement<sup>11</sup>, il est lié aux études hispaniques, et reste encore en grande partie enseigné comme option (avec le portugais bien souvent) dans le cadre des licences d'espagnol. Dans le meilleur des cas, les études catalanes peuvent se présenter comme « section » des départements d'études ibéro-américaines et peuvent offrir un parcours jusqu'au Master 2 (Paris IV Sorbonne/CEC, Toulouse, Montpellier).

En dehors des départements d'espagnol, depuis une vingtaine d'années, le catalan est également présent dans la filière LEA, Licence et parfois Master (Lorient, Rennes 2, Perpignan, Montpellier, Pau, Lille). Et, phénomène beaucoup plus récent : on le trouve de plus en plus dans l'offre générale des langues vivantes pour les non-spécialistes (NSP) ou spécialistes d'autres disciplines (LANSAD), à côté de nombreuses autres langues étrangères (arabe, chinois, suédois, serbe...). Il est, dans ce cas, offert dans les

<sup>8</sup> Michel Bourret, président, Université Montpellier III et Centre Du Guesclin de Béziers. Fabrice Corrons, secrétaire, Université Lyon 2 Lumière. Joan-Pau Escudero, trésorier et enseignant de catalan à l'Université de Montpellier jusqu'en 2008. Christian Lagarde, vice-président de l'AFC et de la SHF et directeur du Centre de Langues de l'Université de Perpignan.

<sup>9</sup> Cette communication appelle quelques remarques : 1) elle est le fruit d'une enquête adressée en 2005-2006 par les auteurs à tous les départements hispaniques ou catalans où est enseigné le catalan. Nous l'avons reçue à Perpignan. Or, dans la communication, les auteurs ne mentionnent que les sources émanant de Paris IV, Paris VIII, Montpellier III, voire Perpignan-Études hispaniques, ce qui porte le lecteur à s'interroger sur le nombre réel de sources dont disposaient les auteurs de l'enquête, et partant, sur la validité des résultats. Aucun avertissement/éclaircissement méthodologique à ce sujet n'apparaît dans le texte cité.

<sup>10</sup> Ces établissements sont les suivants : 1. U. Jules Vernes, Amiens ; 2. U. du Littoral Côte d'Opale, Dunkerque ; 3. U. Lille III Charles de Gaulle ; 4. U. Rennes 2 Haute-Bretagne ; 5. U. de Bretagne Sud-Lorient ; 6. U. de Nantes ; 7. U. Paris III Sorbonne Nouvelle ; 8. U. Paris IV Sorbonne ; 9. U. Paris XIII Saint-Denis ; 10. U. Paris Ouest Nanterre-la Défense ; 11. U. Troyes ; 12. U. de Bourgogne, Dijon ; 13. U. Lyon 2 Lumière ; 14. ENS LSH Lyon ; 15. U. Jean Monet, St Etienne ; 16. U. Grenoble 3 Stendhal ; 17. U. Bordeaux III Montaigne ; 18. U. de Pau et des Pays de l'Adour ; 19. U. Toulouse II Le Mirail ; 20. U. Paul Valéry Montpellier III et 21. Centre Du Guesclin à Béziers ; 22. Aix-en-Provence. (Source: mail de R.D. Martínez de l'IRL, mars 2009). L'université d'Orléans est également intéressée par l'ouverture d'un cours de catalan (source : mail de R.D. Martínez, 5 juillet 2010).

<sup>11</sup> Il existait déjà un C1 de catalan à Montpellier dans les années 70, selon Jordi Costa qui s'y inscrit en 1972. Le responsable en était Enric Guiter.

*centres de langues*, et donne lieu à des *certificats de langue* – par exemple, CLUB à Bordeaux – ou bien encore à des *diplômes d'université (DU)* – DUFL à Lille<sup>12</sup>.

Ces quelques données sur la présence géographique du catalan traduisent la diversité des situations. Pour ce qui est des modalités internes, la tendance est également à l'hétérogénéité. Ainsi, les *horaires hebdomadaires* varient sensiblement : de 1h30, 1h45 (Lyon 2), 2h ou 3h à 4h, 4h30 (toutes formations confondues, y compris LEA). *Niveaux* : les universités offrent ou bien deux niveaux sur deux années de licence (Lic.1 et Lic.2; ou Lic.2 et Lic.3), ou bien les trois niveaux traditionnels de langue sur trois ans (les dénominations variant d'une université à l'autre): « débutants » // « initiation » ; « moyens » // « consolidation » ; « supérieurs » // « approfondissement »<sup>13</sup>. Les *matières* présentent, quant à elles, un certain degré d'homogénéité, puisque la langue seule prédomine très largement, surtout si le volume horaire est réduit<sup>14</sup>. Les cours complémentaires de civilisation, de littérature et/ou de traduction n'apparaissent bien souvent que dans les parcours spécialisés de Licence 3 ou de Master, affichant expressément un libellé « mention » ou « parcours » catalan (Paris, Toulouse, Montpellier). Le *nombre d'étudiants* est variable, et dépend de l'offre. Comme option à l'intérieur de la licence d'espagnol, les effectifs peuvent ou ont pu être relativement nombreux (35 étudiants à Lyon, 40 à Rennes ou encore à Bordeaux jusqu'en 2006). Mais dans les autres cas (*CLUB*, *DU*), les effectifs sont plus réduits (en fait, dès lors que les motivations ne sont pas académiques et que l'apprentissage repose sur une démarche volontaire de l'étudiant). *Statut des enseignants* : on constate là encore une pluralité. Certains relevant des diverses catégories du personnel universitaire français, d'autres de la *Generalitat* de Catalogne. Professeurs d'université : deux postes portent l'intitulé PR « catalan » (Paris IV-Sorbonne et Montpellier) ; pas de MCF (maîtres de conférences) sous l'intitulé catalan<sup>15</sup>, mais des MCF d'espagnol dont une partie du service est consacré au catalan ; des PRAG (professeurs agrégés) et des enseignants vacataires. Quant aux postes de lecteurs du Gouvernement Autonome de Catalogne, ils dépendent presque toujours de l'IRL, mais – comme nous le verrons plus loin – en tant que tels, ils sont en voie de disparition.

Le catalan en *Master* apparaît toujours comme option d'un Master d'espagnol ou de langues romanes, et ce, dans de rares universités (Paris IV, Montpellier III<sup>16</sup> et Lyon II). En ce qui concerne les *Doctorats*, Boyer/Trenc font observer dans leur étude de 2006 qu'il y a « suivi individuel et intervention des doctorants dans les écoles doctorales et séminaires post-doctoraux » ; ils mentionnent par ailleurs une petite trentaine de thèses et HDR (habilitations à diriger des recherches) dans le domaine catalan, la plupart préparées à Paris IV, les autres se répartissant entre Paris III, Paris VIII, Montpellier III, Toulouse II, Rennes 2 et Perpignan (14<sup>ème</sup>). Certaines des nouvelles thèses sont

<sup>12</sup> CLUB : Certificat de langue de l'Université de Bordeaux. DUFL : Diplôme d'université de formation en langue.

<sup>13</sup> Au moment de notre enquête (printemps 2009), les référentiels européens du CECRL (Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, du Conseil de l'Europe) pour le catalan n'étaient pas encore en place dans toutes les universités. Les CLES (Certificat de Langues de l'Enseignement Supérieur) de Langues Régionales n'existent pas, le ministère ne voyant pas l'utilité d'instaurer cette « certification créée pour dynamiser la mobilité internationale des étudiants » (cf Lettre de Valérie Pécresse à Charles Videgain, président de la 73<sup>ème</sup> section du CNU, avril 2010).

<sup>14</sup> S'ils n'ont pas d'enseignements spécifiques de civilisation, les enseignants avec lesquels nous avons pu parler directement disent tous inclure dans leurs cours des éléments de culture catalane (littérature, chanson catalane, Barcelone, Modernisme et Gaudi, etc.).

<sup>15</sup> Boyer/Trenc, *op.cit.*, p.4.

<sup>16</sup> À Montpellier III, l'offre est la suivante : Domaine Langues et Cultures Etrangères et Régionales, Spécialité Etudes Romanes, 1. parcours d'Espagnol – Espagnol/Catalan ; 2. parcours de Portugais ; 3. parcours d'Occitan.



préparées en co-tutelle avec l'Universitat Autònoma de Barcelona, l'Universitat (central) de Barcelona et l'Universitat de Girona<sup>17</sup>. Quant aux *concours*, l'agrégation d'espagnol<sup>18</sup> offrant le catalan comme option aux épreuves orales, la préparation à cette épreuve se fait dans plusieurs universités dont Paris IV, Rennes 2, Montpellier III, Bordeaux III, Toulouse II, Lille III, Lyon II.

### *Soutien institutionnel et relations internationales*

Dès son instauration en 1981, la *Generalitat de Catalunya*, à travers le département de la Présidence puis celui des Affaires extérieures de la Vice-Présidence, a impulsé et financé l'enseignement du catalan par des lecteurs dans les universités étrangères (même si, comme nous l'avons vu, il existait déjà dans quelques-unes dont Rennes 2, Montpellier III, Paris IV). Le département de la Présidence avait même contribué à la création de la première chaire de littérature catalane à la Sorbonne en novembre 1991.

Depuis 2002, le relais a été pris par l'*Institut Ramon Llull*<sup>19</sup> qui n'intervient qu'en dehors des Pays Catalans (et donc pas dans le Roussillon, ce qui fait que l'université de Perpignan n'en profite pas<sup>20</sup>). Jusqu'à très récemment l'IRL finançait des lecteurs ; ceux-ci pouvaient le rester plusieurs années. Actuellement, la tendance est à l'établissement de conventions avec les universités intéressées. C'est, par exemple, le cas de l'UBS à Lorient qui propose l'infrastructure, s'engage à soutenir l'enseignement du catalan et désigne un responsable universitaire (le directeur d'UFR) ; en échange de quoi, l'IRL finance en heures TD (Travaux dirigés) des classes de catalan qui doivent être effectuées par un enseignant titulaire. De cette façon, il ne se préoccupe ni de contrat ni de suivi pédagogique et les deux parties y trouvent leur compte<sup>21</sup>. En outre, dans sa mission de diffusion du catalan langue étrangère, l'IRL vise aussi des formations « élitistes » telle que les Écoles Normales Supérieures, ainsi celle de Lyon<sup>22</sup>.

L'*Association Française des Catalanistes* (AFC<sup>23</sup>) a été créée en 1991 à l'image de la Société des Hispanistes Français (SHF). Elle a pour but « d'œuvrer pour le développement de la recherche et de l'enseignement dans tous les domaines de la culture catalane ; de diffuser et éditer le résultat de ses recherches par tous les moyens (journées d'étude, séminaires, colloques et publications) ; d'établir à cet effet des contacts suivis entre chercheurs des universités et les créateurs des pays concernés par ce domaine de recherche ». Aujourd'hui, elle intègre aussi des enseignants et chercheurs catalanistes de la 73<sup>ème</sup> section. En 1998, Christian Camps, alors professeur à l'Université de Montpellier III, crée la *Revue d'Études Catalanes* (dix numéros publiés aux Presses Universitaires de Montpellier) ; depuis 2014, la *REC* apparaît désormais en version électronique.

Enfin, en ce qui concerne les relations internationales, il existe de nombreux contacts avec les universités des Pays Catalans, soit par le biais des échanges *ERASMUS* (Barcelone, Tarragone, Valence, Alicante...), soit de façon plus informelle,

<sup>17</sup> Boyer/Trenc, *op.cit.*, p. 2-3.

<sup>18</sup> Parmi les options orales offertes à l'agrégation d'espagnol, il y a le latin, le portugais et le catalan.

<sup>19</sup> Voir note 4.

<sup>20</sup> Par contre, l'UPVD fait partie du réseau Luis Vives des universités catalanes (voir note 53).

<sup>21</sup> Cette information nous a été communiquée par Immaculada Fàbregas, ancienne lectrice de l'IRL, aujourd'hui MCF à l'Université de Bretagne Sud, et promoteur du catalan dans cette université.

<sup>22</sup> Information de Fabrice Corrons.

<sup>23</sup> L'Association Française des Catalanistes (AFC), qui est membre de l'*Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalana* (AILLC) et de la *Federació Internacional d'Associacions de Catalanística* (FIAC). Voir présentation, site internet de l'AFC : < <http://www.france-catalaniste.com> >.

par initiatives ou contacts personnels de certains enseignants avec des collègues espagnols.

\* \* \*

Pour conclure cette première partie sur le catalan dans la section 14, il est dommage que nous ne disposions pas d'éléments de comparaison avec la situation du catalan il y a cinq ou même dix ans dans les universités françaises, qui auraient pu nous aider à en voir l'évolution. Cela dit, des différents éléments fournis par l'enquête il ressort que sa présence géographique et parfois même historique est indéniable mais que les modalités d'enseignement sont inégales et variables. La présence du catalan sous forme d'enseignements de la langue et de la littérature est parfois ancienne (1909 à Montpellier<sup>24</sup>, 1945 à Toulouse<sup>25</sup>). Il est assez bien implanté, puisque sa répartition géographique couvre l'ensemble du territoire hexagonal (une dizaine d'établissements dans la moitié nord, et une dizaine dans la moitié sud). Néanmoins la situation et la vitalité sont inégales et dépendent bien souvent de l'investissement personnel des enseignants, encore que d'autres critères plus récents viennent en influencer l'évolution. Ainsi, observe-t-on une disparité entre des places fortes (souvent historiques : Paris IV, Rennes2, Toulouse II) et des îlots qui ont le mérite d'exister ou de se maintenir. Il faut aussi, souligner la persévérance des enseignants hispanistes qui impulsent le catalan dans leur établissement (Lorient, Béziers) ou qui le redynamisent (Montpellier III). A l'opposé, on constate un recul dans des universités où, à une date encore récente, les étudiants étaient relativement nombreux. Les raisons sont diverses, mais tiennent en général aux réformes imposées par le Ministère de l'Education Nationale (diminution de 50% des postes aux concours), à la réorganisation des maquettes (certaines options linguistiques de NSP [non spécialistes] obligatoires en licence d'espagnol, sont sacrifiées au profit de nouveaux enseignements de tronc commun, comme à Bordeaux par exemple où, pour se maintenir, le catalan a été reconverti en CLUB). Cela peut tenir également à la concurrence accrue avec d'autres langues de portée internationale plus large (chinois, arabe, etc.) dans l'offre pour NSP ou LANSAD. On peut penser que les places fortes pour la *spécialisation* « espagnol > parcours catalan » se maintiendront. Mais le problème se pose dans les établissements où le catalan dépendait étroitement de la licence d'espagnol : jusqu'à récemment, il était offert comme *option* (à côté du portugais, du latin, de l'occitan) que choisissaient volontiers les étudiants d'espagnol ou de lettres ; or, comme option précisément, il tend à disparaître. Sans compter, en outre, le fait que les effectifs étudiants dans les départements d'espagnol se réduisent progressivement. Plusieurs collègues contactés dans le cadre de la présente enquête nous ont fait part de la chute drastique des effectifs entraînée par ce changement qui aura, sans doute, tendance à s'accroître.

En revanche, une nouveauté apparaît clairement<sup>26</sup> : en marge de l'hispanisme et de la préparation aux concours de l'enseignement (oral de l'agrégation d'espagnol), le catalan est de plus en plus proposé en transversal – autonome –, c'est-à-dire, en tant que langue étrangère de communication pour les NSP de divers départements, voire pour des facultés autres que langues et lettres, et à côté de bien d'autres langues européennes ou orientales. Ce phénomène est lié à la mobilité Erasmus des universitaires attirés par la Catalogne et notamment par Barcelone. Ainsi, à Lyon, 88 conventions ont été établies

<sup>24</sup> Miquela Valls, *op. cit.*, p. 125. L'auteure indique également qu'en 1912 une thèse sur Ausiàs March fut soutenue en catalan à la Sorbonne par Amadeu Pagès.

<sup>25</sup> Information de M. Pierre Gamisans (entretien téléphonique du 15 mai 2009).

<sup>26</sup> Fabrice Corrons (Université de Lyon 2 Lumière) nous a fait part de la même observation dans l'enquête qu'il vient de réaliser pour la Société des Hispanistes Français (entretien téléphonique du 16 juillet 2010).

entre les établissements supérieurs du site et les universités catalanes dans leur ensemble, situation qui a abouti à un projet d'atelier intensif de catalan pour tous les universitaires (y compris de médecine ou de droit, par exemple) devant partir en Catalogne<sup>27</sup>. Dans ce domaine du développement du catalan langue de communication, le rôle de l'Institut Ramon Llull est, de son côté, en train d'acquiescer une importance croissante en proposant aux établissements à la fois des conventions et des lectorats rémunérés par la *Generalitat* de Catalogne, pour préparer au catalan langue de communication un public hétérogène (c'est-à-dire issu de différentes formations) qui se déplacera à Barcelone, Valence, Alicante, Gérone ou ailleurs en Catalogne.

## 2. LE CATALAN EN 73<sup>ème</sup> SECTION<sup>28</sup> : UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN<sup>29</sup>

Le seul département d'études catalanes de l'Université française se trouve à Perpignan. Lié à la section 73 du CNU – *Cultures et Langues Régionales* –, il est intégré dans une composante autonome (institut dérogatoire) qui, aujourd'hui, déborde largement les activités d'enseignement et de recherche – l'Institut Franco-Catalan Transfrontalier (IFCT).

### *Rappel historique*<sup>30</sup>

L'enseignement du catalan au niveau supérieur pré-existait à la création du Centre universitaire de Perpignan puisqu'il était déjà enseigné en 1958 dans le cadre d'un cours de philologie des langues romanes<sup>31</sup>, organisé au sein de l'Institut d'Études Supérieures des Lettres de Perpignan<sup>32</sup>. Mais le démarrage réel, comme pré-cursus spécifique, commence dans les années soixante, et est le fait de deux initiatives qui, à un moment donné, entreront plus ou moins en synergie, laquelle à son tour bénéficiera de dispositions ministérielles favorables. D'une part, initiative des hispanistes qui appliquent à Perpignan le schéma classique « catalan option des études ibériques » tel qu'à Montpellier ou à Toulouse ; et, d'autre part, initiative des militants et d'associations catalanistes, lesquels, dans la mouvance « régionaliste » des années 1960-70, impulseront des journées d'études sur le Pays catalan produisant ainsi une véritable demande d'études catalanes universitaires.

– Dans le cadre du Collège Littéraire Universitaire (issu de la transformation en 1963 de l'Institut Supérieur des Lettres), dépendant de la Faculté de Lettres de Montpellier puis du Centre Universitaire de Perpignan, des cours de langue catalane de niveau 1 et 2 de deux heures hebdomadaires (il s'agit principalement de traduction) sont

<sup>27</sup> Information de F. Corrons.

<sup>28</sup> La section 73 du Conseil National des Universités concerne les Cultures et Langues Régionales : breton, basque, catalan, occitan, langue corse, créole (toutes ont un CAPES).

<sup>29</sup> Nous remercions Domènec Bernardó, pour la relecture de ce texte et les conseils, toujours judicieux, qu'il a bien voulu nous donner.

<sup>30</sup> Nous ne mentionnons ici que *quelques grandes lignes* de l'histoire du catalan à l'UP, tel que nous avons pu les comprendre au travers des sources fournies par quelques-uns des collègues impliqués. Une étude exhaustive restant à faire par ailleurs. Voir article de SAGNES Jean, « La renaissance de l'Université de Perpignan dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle (1957-1997) », in *L'Université de Perpignan (1350-2000). Tradition humaniste et modernité scientifique*, Perpignan, PUP, 2001, p. 133-163.

<sup>31</sup> Cours donné par le Pr. Guiter à l'Hôtel Pams (source : mail de M. Jordi Costa, 7 juin 2009).

<sup>32</sup> Cet Institut, qui dépendait de la Faculté des Lettres de Montpellier, avait été ouvert à Perpignan en février 1957. Jean Sagnes, *op.cit.*, p. 137.

ouverts à l'intérieur du DUEL<sup>33</sup> puis du DEUG d'espagnol<sup>34</sup>. Et des enseignements de 3h hebdomadaires sont mis en place sous forme d'un certificat de catalan dans le cadre de la licence d'espagnol (cette formation de langue, littérature et civilisation devant éventuellement permettre d'enseigner le catalan dans le secondaire). À partir de 1975, une partie de ces matières est dispensée par un hispaniste chargé de cours, qui sera ultérieurement détaché du 2<sup>nd</sup> degré pour l'enseignement du catalan (dans un premier temps, au sein du département d'études ibériques<sup>35</sup>).

– De leur côté, depuis le milieu des années soixante, les militants catalanistes<sup>36</sup> avaient impulsé journées, cours, conférences consacrés à la littérature, la langue et la linguistique, l'histoire et l'économie, germe des futures études universitaires qui se déclinaient d'abord en recherches puis en enseignements. En effet, en 1971 naît le *Centre Pluridisciplinari d'Estudis Catalans (CEPEC)* regroupant des universitaires de diverses disciplines et qui publiera notamment la revue *Aïnes*. Puis en 1978, autour d'une équipe d'historiens, de géographes, de romanistes, sera créé un Diplôme d'Université d'Études Catalanes (DUEC) – ferment et symbole, s'il en est, de l'enseignement à l'université de Perpignan du catalan par des Catalans<sup>37</sup> puisque de grandes figures de la culture catalane viendront de Barcelone soutenir l'initiative locale en y donnant des cours et des conférences<sup>38</sup>.

– Qui plus est : en 1982, après le séminaire de Montauban<sup>39</sup>, la loi Savary permet la création de cursus spécialisés de Langues Régionales, opportunité saisie par les universitaires perpignanais qui formulent aussitôt un projet pédagogique et institutionnel (maquettes de DEUG, Licence, Maîtrise, et création d'un département d'études catalanes). Lors de la négociation, le MEN se montre réticent au modèle LLCE<sup>40</sup>. L'argument, alors avancé à Perpignan, est de former des étudiants dans l'objectif d'une intégration professionnelle dans le monde socio-économique catalan, et, pour ce faire, de s'inspirer du cursus LEA, c'est-à-dire : absence de littérature au profit de cours de langue pratique (techniques d'expression notamment orale, traduction économique, juridique, etc.) et de civilisation reformulée localement comme « sciences sociales » (comprenant histoire, géographie, sociologie, sociolinguistique, ethnologie)<sup>41</sup>. Le temps aidant, avec le renouvellement des maquettes et la création du CAPES et de l'enseignement bilingue dans le primaire, la didactique sera développée et la littérature réintégrée dans les enseignements<sup>42</sup>.

*Postes.* En 1984, lorsque démarre le cursus complet DEUG-Licence-Maîtrise-Doctorat, des enseignants-chercheurs dont les postes dépendent de différentes sections disciplinaires (histoire, géographie, sciences du langage...) sont affectés au département

<sup>33</sup> Diplôme Universitaire d'Études Littéraires (diplôme qui a précédé le DEUG).

<sup>34</sup> Information de Domènec Bernardó.

<sup>35</sup> Source : mail de J. Costa (8 juin 2009)

<sup>36</sup> Soutenus par deux associations : le *Grup Rossellonès d'Estudis Catalans* et le *Grup Cultural de Joventut Catalana*, dans la mouvance de l'Université Catalane d'Été de Prades. Voir Miquela Valls, *op. cit.*, pp. 124-125

<sup>37</sup> Informations : M. Valls, idem; Domènec Bernardó (entretiens juin 2009).

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Bécot Jean (2008).

<sup>40</sup> MEN : ministère de l'Éducation Nationale. LLCE : Langue, Littérature et Civilisation Étrangères. LEA : Langues Étrangères Appliquées (aux affaires, au commerce, à la traduction, etc.).

<sup>41</sup> Information : D. Bernardó.

<sup>42</sup> Dans la perspective de la *Xarxa Joan Lluís Vives*, la prépondérance au département de catalan de Perpignan d'enseignements ciblés sciences sociales et traduction par rapport aux enseignements généralement plus fondamentaux de langue et de littérature, marque clairement un décalage avec les autres universités catalanes où le catalan est enseigné dans une perspective philologique (*catalanística*).

d'études catalanes – à temps complet ou partiel. Par ailleurs, il sera doté directement d'un poste de maître-assistant affecté à un hispaniste qui occupera, en 1991, le premier poste de Professeur de Langue catalane<sup>43</sup>. Par la suite, d'autres postes d'enseignants chercheurs et d'enseignants, créés par le Ministère ou cédés par le Rectorat seront affectés au catalan, sans compter les vacataires et chargés de cours, venus du second degré ou du *Principat* de Catalogne. Dans leur période d'apogée, 1995-2000, les études catalanes de Perpignan ont compté un corps d'enseignants statutaires enviable : 3 PR, 3 MCF, 1 Ass, 1 PAST, 2 PRCE détachés sur deux demi-postes. De même que le centre de recherche (ICRESS<sup>44</sup>), alors co-dirigé par un professeur et un directeur de recherche du CNRS, comptait – outre le personnel du département d'études catalanes – plusieurs enseignants-chercheurs venant d'autres départements et des chercheurs associés d'autres universités, notamment sud-catalanes.

*Recherche.* Bien avant même l'existence d'un département de catalan à l'Université, des travaux et des recherches sur « le pays » sont menés par des militants qui participent, d'autre part, à l'Université Catalane d'Été de Prades. Avec l'institutionnalisation d'études catalanes à l'université, puis l'ouverture de la Maîtrise et du Doctorat, la recherche s'insérera naturellement dans le cursus, avec pour cadre le Centre d'Études et de Recherches Catalanes (CREC<sup>45</sup>), transformé dans le courant des années 1990 en Institut Catalan de Recherches en Sciences Sociales (ICRESS). La recherche, à l'image de l'enseignement, sera centrée sur plusieurs axes, au gré des chercheurs intégrés et des recommandations ministérielles qui se déclineront diversement, en fonction des disciplines : langue, linguistique, sociolinguistique, dialectologie, didactique, sciences sociales (histoire, sociologie, anthropologie), sciences juridiques et économiques ; en fonction de territoires (Catalogne du nord, Pays catalans, Andorre, Eurorégion, Espace transfrontalier, etc..), ou encore de lignes de recherche : migrations, frontières,...

### *Situation actuelle*

Depuis une dizaine d'années, les « études catalanes » ont connu divers revirements, avec un changement de statut, de fortes fluctuations d'effectifs et une évolution problématique de l'encadrement<sup>46</sup>. Vu la complexité de cette évolution, on n'en retiendra ici que les faits les plus marquants. En 2002, l'Institut Franco-Catalan des origines cessait d'être un département de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, pour devenir institut dérogatoire (article 33) et donc composante à part entière de l'UPVD avec un Conseil d'administration, des statuts spécifiques et le nom d'Institut Franco-Catalan Transfrontalier (IFCT) pour donner une lisibilité à son positionnement sur le transfrontalier. Cette autonomisation administrative paraissant somme toute logique, puisqu'en adéquation avec un projet institutionnel catalaniste. L'ICRESS redevenait pour un temps CREC dans une tentative apparemment avortée de recentrage sur la « catalanistique », avant d'être reconstitué en 2010 avec l'intégration de plusieurs spécialistes de sciences sociales et d'études touristiques.

Enfin, en conséquence des nouvelles orientations françaises et européennes concernant l'enseignement supérieur, mais aussi de clivages internes, la nouveauté la plus récente est la scission entre Licence et Masters, le niveau Master perdant sa

<sup>43</sup> Informations de Jordi Costa (mails des 8 et 10 juin 2009).

<sup>44</sup> ICRESS : Institut Catalan de Recherches en Sciences Sociales.

<sup>45</sup> Le CEPEC ayant disparu au début des années 1980.

<sup>46</sup> Pour 2010–2011 : 3 PR, 2 MCF, 1 Past, 1 PRCE, ½ ATER, et quelques chargés de cours.

lisibilité catalane et sa spécificité linguistique.

### *Formations et effectifs*

Pour autant, l'offre de formation demeure assez large puisqu'elle comprend :

- Deux licences : une Licence LLCER avec un parcours Espace catalan et un parcours Préparation à l'enseignement bilingue ; Licence professionnelle de traduction-interprétation (en partenariat avec le département de LEA de l'UPVD et la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université Autonome de Barcelone).
- Un Master 1 Général, et deux Masters 2 à l'intérieur du domaine Sciences Humaines et Sociales et avec l'intitulé de mention Études Européennes Internationales (M2 spécialité professionnelle Relations Transfrontalières, et M2 spécialité recherche Études catalanes).
- Deux Doctorats : Études Catalanes et Sciences du Tourisme.
- Plusieurs Diplômes d'Université (Certificats de langue catalane)<sup>47</sup>.
- Catalan NSP de perfectionnement linguistique sur trois niveaux<sup>48</sup> pour d'autres formations de l'UPVD.
- Des prestations de télé-enseignement (*Setelcat* créé en 1985).

Pour les Licences, c'est toujours l'idée de « pays » strict (Catalogne du Nord) ou large (Pays Catalans, Andorre) qui prévaut, et de linguistique orientée sur le bilinguisme voire trilinguisme et la traduction<sup>49</sup>. Le contenu des enseignements est réparti entre : 1. *langue et linguistique* (traduction, grammaire comparée, atelier d'écriture, lexicologie, langue de la communication, histoire de la langue, linguistique comparée, sociolinguistique, sciences du langage, dialectologie) ; 2. *sciences sociales*, qui portent tantôt sur l'ensemble des Pays Catalans, tantôt plus spécifiquement sur Barcelone, Catalogne du Nord, Andorre ou l'Eurorégion (histoire, géographie, « territoire et société », droit, économie, histoire économique, ethnologie, anthropologie, culture catalane, « civilisation ») ; 3. *littérature* (catalane, roussillonnaise et andorrane) ; 4. ainsi que *didactique* pour le parcours « Enseignement bilingue ». Le volume horaire est très largement consacré aux enseignements de langue et de linguistique et aux sciences sociales. Les objectifs professionnalisants ont une place significative : enseignement primaire et secondaire, ou traduction, pour la Licence et le MEF (Métiers de l'Education et de la Formation) ; fonction territoriale pour le Master professionnel.

*Nombre d'étudiants.* Depuis dix ans, les effectifs ont chuté, malgré l'offre toujours plus large de diplômes et les possibilités de double inscription ou d'inscription gratuite. En 2008-2009, en licence, ils étaient 42 étudiants dont 4 de LEA et, en 2009-2010, 39 dont 6 de LEA<sup>50</sup>. Dans les années 90, ils étaient de 100 à 150 étudiants pour les 3 années du DEUG et de la licence<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> A terme, ces diplômes réservés à un public non spécialiste et/ou non universitaire devraient pouvoir être remplacés par des formations plus ou moins calées ou calquées sur le référentiel européen de compétence de langue (CECRL), puisqu'il n'y a pas de CLES pour les langues régionales.

<sup>48</sup> 24 heures hebdomadaires pour chaque niveau.

<sup>49</sup> Bilinguisme catalan-français les 3 années de licence, et trilinguisme avec l'espagnol (4 heures de traduction catalan-espagnol-catalan) en option en première année.

<sup>50</sup> Chiffres extraits des feuilles d'émargement aux examens et des notes des S1 et S2. De plus, cette année, 7 étudiants Erasmus de Barcelone et de Sheffield étaient inscrits en L1.

<sup>51</sup> M. Valls parle de deux-cents inscrits vers 1990, *op. cit.*, p. 127. Le nombre d'inscrits dépasse toujours le nombre de présents aux examens.

À l'exception des cours pour NSP (lesquels, dans une grande proportion, sont des options – obligatoires – d'autres départements), les effectifs des spécialistes ne suivent pas et fluctuent souvent d'une rentrée à l'autre. Les étudiants sont, en outre, de plus en plus nombreux à s'inscrire en double formation : LEA, Espagnol, Histoire, Histoire de l'art, Géographie, Sociologie (avec le catalan en 2<sup>ème</sup> choix pour la plupart, matière qu'ils laisseront volontiers en cas d'excès de charge de travail). Toutefois, deux nouveautés encourageantes méritent d'être signalées : l'on commence à voir apparaître à l'Université des étudiants ayant été scolarisés dans les écoles catalanes immersives (*Bressoles* et *Arrels*). Par ailleurs, depuis quelques années, il y a de plus en plus d'étudiants de Licence qui tentent les concours de l'enseignement bilingue pour le primaire. Si cette double tendance se poursuit, les flux devraient remonter et se stabiliser avec la mastérisation, puisqu'ils devront rester une voire deux années supplémentaires à l'Université.

En attendant cette issue, les effectifs actuels pour les Masters et le Doctorat, bien que très élevés d'après les inscriptions, sont difficilement intégrables dans cette étude, en ce qu'ils sont pour l'essentiel formés d'étudiants de sociologie et du tourisme (composantes qui, pour des raisons « politiques » de l'établissement, ont été agrégées au CREC)<sup>52</sup>. Le Master professionnel d'études transfrontalières du CREC, qui accueille des étudiants de tout l'hexagone, a dû se « décatalaniser » pour des raisons, ici, d'intercommunication. En définitive, les étudiants catalanistes de Master (enseignement, traduction) et de Doctorat (en co-tutelle avec des enseignants sud-catalans) sont très peu nombreux.

### *Les atouts supposés et avérés du catalan à l'UPVD*

Malgré tout, à l'UPVD, le catalan jouit à plusieurs égards d'une situation unique et particulière. En premier lieu, il bénéficie évidemment d'une légitimité géographique, historique, linguistique, culturelle et identitaire. Dans ce sens, on peut rapprocher sa situation de celle du basque et plus globalement des autres langues dites régionales. Deuxièmement, ce qui n'était jusque là qu'un département de catalan à l'intérieur de la faculté des lettres est devenu en 2002 un institut dérogatoire (article 33) sous le nom d'IFCT<sup>53</sup>, situation qui était appelée à renforcer les études catalanes proprement dites. Or, cette structure est devenue un vaste montage administratif au sein duquel les Études catalanes (pour la Licence) et le CREC (pour les Masters) semblent avoir perdu la place académique et scientifique centrale qui était naguère la leur. Finalement, en tant qu'établissement d'enseignement supérieur, l'UPVD relève à la fois de l'université française et, dans un certain sens, de l'université catalane puisque appartenant au réseau

<sup>52</sup> D'après les données informatiques fournies par le secrétariat de l'IFCT, les inscriptions officielles pour l'année 2009-2010 donnent : 55 inscrits en Licence plus 14 à Barcelone pour la Licence de traducteurs (mais 44 présents aux examens des 2 sessions) ; 32 inscrits dans les DU. Quant aux chiffres donnés pour les Masters (101 inscrits), le Doctorat (10 inscrits), ils sont biaisés puisqu'il s'agit presque en totalité d'étudiants de sociologie inscrits à l'IFCT par la suite d'une dissidence d'enseignants-chercheurs de sociologie « réfugiés » à l'ICRESS avec leurs étudiants. Il en va de même pour le chiffre de 197 étudiants inscrits sur les listes de vote qui comprend, en sus des catalanistes et des sociologues, les étudiants du Master Bilingue Immersif dont une vingtaine d'étudiants bretons en double inscription à Brest et à Perpignan. De ces 197 inscrits, seulement 10 étudiants (et uniquement les catalanistes) sont venus voter aux élections du CA de l'IFCT le 9 juin 2010.

<sup>53</sup> L'IFCT est placé sous la responsabilité d'un Conseil d'Administration et est, en principe, géré par un directeur (actuellement par un administrateur provisoire).

universitaire Joan Lluís Vives<sup>54</sup>. Cette situation, longtemps négligée par les différents présidents de l'UP, a été largement mise en exergue dans sa récente politique de constitution d'un PRES transfrontalier avec les universités de Gérone, Lleida et des Îles Baléares.

*Appuis institutionnels.* Les études catalanes à Perpignan ont depuis toujours le soutien à la fois politique et financier du Conseil Général des Pyrénées Orientales. Quant à la Ville de Perpignan, elle apporte plus ponctuellement sa collaboration à travers l'*Institut Font Nova*. Mais l'IFCT bénéficie surtout de précieux soutiens institutionnels au sud des Pyrénées, dont : la *Generalitat* de Catalogne par le biais de sa délégation locale (*Casa de la Generalitat a Perpinyà*) ; le réseau des universités catalanes *Xarxa Joan Lluís Vives*, l'*Institut d'Estudis Catalans* (IEC) dont la délégation territoriale en Roussillon siège à l'IFCT. Cependant, l'avantage symbolique de ces divers appuis politiques ne doit pas occulter certains risques de dérive : les nombreuses associations extra-universitaires qu'il abrite ont tendance à coiffer des études catalanes qui souffrent d'une relative désaffection des étudiants (en Licence), d'une indigence certaine de la recherche en catalanistique et, ce qui est plus grave, de la décatalanisation des Masters, comme nous l'avons souligné plus haut.

*Isolement.* Bien que jouissant de légitimité, d'indépendance, d'appuis institutionnels appréciables, et d'une situation géolinguistique idéale par rapport à la Catalogne ibérique, l'enseignement catalan à l'Université de Perpignan a aussi son revers de la médaille, en ce qu'il reste isolé. À cet égard, on ne peut éluder la question de l'appartenance scientifique des enseignants-chercheurs qui y sont rattachés ; la mobilité interuniversitaire voire interdisciplinaire est inexistante pour les enseignants-chercheurs catalanistes de Perpignan (73<sup>ème</sup> section) : d'un côté, il n'y a guère de possibilités de passerelles avec les hispanistes de la 14<sup>ème</sup> section qui censurent les demandes de qualification des dossiers étiquetés 73<sup>ème</sup> section. D'un autre côté, les perspectives d'intégration et de promotion dans d'autres universités catalanes sont impossibles pour des raisons administratives et de traditions nationales propres à l'état français et à l'état espagnol. Il ne reste que la possibilité des échanges Erasmus pour enseignants dans le cadre du réseau *Joan Lluís Vives* des universités catalanes. Enfin, signalons que plusieurs formations de l'UPVD travaillent avec les universités catalanes sans passer par l'IFCT.

---

<sup>54</sup> La *Xarxa Vives d'universitats*, créée en 1994, qui comprend vingt universités catalanes (État espagnol, Andorre, France) a pour dénominateur commun l'unité linguistique, géographique, voire historique des universités membres. Elle a pour objectif de coordonner l'enseignement, la recherche, les activités culturelles et d'impulser l'utilisation et la normalisation du catalan. Par ville, ces universités sont : Barcelone : *Universitat Autònoma de Barcelona*, *Universitat de Barcelona*, *Universitat Politècnica de Catalunya*, *Universitat Pompeu Fabra*, *Universitat Ramon Llull*, *Universitat Internacional de Catalunya*, *Universitat Abat Oliba CEU*, *Universitat Oberta de Catalunya*. Valence : *Universitat Politècnica de València*, *Universitat de València*. Palma de Majorque : *Universitat de les Illes Balears*. Castelló de la Plana : *Universitat Jaume I*. Tarragone : *Universitat Rovira i Virgili*. Et : *Universitat d'Alacant*, *Universitat Miguel Hernández d'Elx*, *Universitat de Girona*, *Universitat de Lleida*, *Universitat de Vic*. Ainsi que : *Universitat d'Andorra*. Perpignan : *Universitat de Perpinyà Via Domitia*. En Sardaigne : *Universitat de Sàsser*.



### 3. CONCLUSION : COMPARAISON / PROBLÉMATISATION

Cette première enquête est modeste mais riche d'enseignements par les informations qu'elle nous livre, en particulier dans le panorama général de l'enseignement supérieur, ainsi que par les réflexions et les interrogations qu'elle suscite. Nous n'entendons pas ici les expliquer, mais au moins les identifier.

#### *De la dichotomie 14<sup>ème</sup> / 73<sup>ème</sup> sections en ce qui concerne les enseignements*

Les études *hispaniques* ayant la réputation d'être relativement classiques et « puristes », on pouvait émettre l'hypothèse que le catalan impulsé dans le giron de la section 14 le serait également. En effet, les matières enseignées dans les « places fortes » du catalan reprennent les tendances des études hispaniques : langue, littérature, civilisation (LLCE), études de films et d'œuvres d'art (qui correspondent aux épreuves des concours). Mais, comme nous l'avons vu, un peu partout dans les universités, les enseignements de catalan se sont progressivement inscrits dans d'autres contextes que les départements d'espagnol, et avec des besoins et des objectifs autres : ainsi, en LEA (mention langue des affaires et du commerce, traduction) ; dans les services universitaires de langues (langue de la communication). Et ce, même si ces enseignements de catalan restent gérés par des enseignants hispanistes relevant de la 14<sup>ème</sup> section.

À *Perpignan*, on retrouve le catalan, langue professionnalisante et de communication, en LEA, ainsi que pour les non-spécialistes d'autres formations et pour les étudiants étrangers, y compris pour le personnel de l'Université. Néanmoins en spécialité, les études catalanes ont une spécificité autre qu'en 14<sup>ème</sup> section, même si, au plan formel, le catalan à l'UP est partiellement redevable, à *ses débuts*, au schéma traditionnel des études hispaniques (enseignements de type LLCE). En effet, dans l'esprit, il a aussi et surtout été impulsé par la volonté politique locale d'enseigner aux gens du pays la langue et la culture du pays, et de les former à une insertion socio-professionnelle dans le pays<sup>55</sup>. En 1992, l'intégration des enseignements et recherches de catalan dans le cadre de la 73<sup>ème</sup> section, *Cultures et Langues Régionales*, a bien évidemment renforcé cette « identité » et cette fonction des études catalanes qui seront menées tout autant de et sur l'intérieur (Catalogne du Nord<sup>56</sup>), que sur l'extérieur (autres Pays Catalans, Andorre) ou, un peu plus tard, sur la frontière (Eurorégion, Espace transfrontalier).

#### *Catalan : langue régionale ou langue étrangère ?*

Une simple réflexion pour commencer : dans une perspective administrative, la logique voudrait que le catalan en 14<sup>ème</sup> section soit langue étrangère comme les autres langues romanes de cette section, et qu'il apparaisse lisiblement dans l'intitulé même de *Langues romanes*, à côté de l'italien, du portugais (luso-brésilien), de l'espagnol et du roumain, ce qui n'est pas le cas. Cela dit, dans cette section, l'impulsion et l'évolution des Études catalanes doivent beaucoup aux enseignants catalans de souche, et

<sup>55</sup> Miquela Valls l'écrit d'ailleurs clairement dans son article de 1992 (p. 126) : « Il fallait en effet, profiter de la base culturelle et linguistique propre à Perpignan et à la Catalogne Nord pour former, à un haut niveau, dans le cadre de l'université française, par la pratique simultanée du français et du catalan, des gens capables de s'insérer dans le tissu socio-économique catalan, à la jonction du reste de l'Europe ».

<sup>56</sup> On peut les apparenter aux études « indigénistes ».

catalanistes militants, et ce, non seulement à Perpignan, mais dans les différentes universités. Phénomène qui s'inscrit dans le sens d'une affirmation identitaire<sup>57</sup> du catalan à l'intérieur de l'hispanisme français (la plupart des sections ou des parcours ayant été mis sur pied et développés par des enseignants d'origine catalane ou même occitane comme à Pau). Cette émergence peut-elle, à terme, être assez forte pour déboucher sur une autonomisation du catalan ? Ou la question est-elle plus politique, à savoir : le catalan restera-t-il arrimé à l'espagnol à l'image d'une Catalogne autonome, mais toujours ancrée dans le cadre de l'État espagnol ?

Au fil des données recueillies dans notre enquête, il est apparu que l'affichage Langue Étrangère ou Langue Régionale pour le catalan est variable et parfois assez incohérent. À Bordeaux, par exemple : sorti du département d'espagnol et désormais intégré avec occitan et basque dans un Certificat de Langue transversal, il est Langue Régionale. Au contraire, et paradoxalement, à Pau il était affiché Langue Étrangère (car langue d'Andorre, où le catalan est la langue officielle) alors que par le même temps il était donné comme option de la licence d'occitan. À Toulouse, il est Langue Régionale, ainsi qu'à Béziers alors qu'à Montpellier (pourtant promu par le même directeur que le centre de Béziers) il est Langue Étrangère. Et ce ne sont là que quelques exemples de la disparité voire des incongruences universitaires quant au statut du catalan.

Cette question du statut du catalan (ainsi que du basque) n'est pas sans importance puisque, au niveau ministériel, la distinction est non seulement établie, mais elle donne lieu à une politique discriminatoire par rapport aux autres langues : ainsi l'exemple des CLES de Langues régionales refusés par le MEN (évoqué en note 15).

*Quel type de langue enseigner<sup>58</sup> : variante ou standard<sup>59</sup> ?*

Alors que dans toutes les universités, c'est le catalan standard qui est enseigné, à Perpignan la situation est variable, et même assez floue dans le cas de la Licence d'Études catalanes. Pendant longtemps, aucune ligne directrice n'a été imposée : la langue enseignée – instrumentale ou matière – étant d'abord le fait des enseignants, chaque enseignant utilisait celle qu'il voulait individuellement (« variante roussillonnaise » ou variante centrale et standard), en fait la plus naturelle à chacun, puisque l'oral y tient une grande place (la langue de communication – imposée, quant à elle, dans un but pédagogique – dans le département étant le catalan et non le français). Depuis quelques années, on assiste à l'IFCT à un repli affiché/revendiqué sur le « roussillonnais », « *llengua del país* », la « langue » du territoire.

Néanmoins, la situation ne manque pas d'être paradoxale. Au plan politique d'abord, dans la mesure où l'UPVD a récemment fait alliance avec d'autres universités catalanophones (par la création d'un PRES transfrontalier). Cela donc qui se veut ouverture « politique » devrait se doubler d'une politique linguistique résolument tournée vers le catalan standard. Or, ce n'est pas tout à fait le cas. Ce qui n'est pas sans générer quelques problèmes. Ainsi, au plan sociolinguistique, les étudiants catalanophones (issus ou non des filières bilingue et immersive) qui arrivent à l'IFCT

<sup>57</sup> Voire, à une certaine époque, d'une revendication politique antifranquiste, comme à l'université de Rennes 2.

<sup>58</sup> C'est d'ailleurs l'objet de la communication de notre collègue Claudi Balaguer à ce colloque de l'AULEF.

<sup>59</sup> Cette question n'est pas nouvelle : dans les années soixante-dix, elle était déjà au cœur de la polémique linguistique posée dans les milieux nord-catalanistes. Voir le n° 63-64 (1976) de la revue *Sant Joan i Barres* du Grup Rossellonès d'Estudis catalans, « El català a l'escola », entièrement consacré à la question. Voir également la synthèse qu'en fait Domènec Bernardó dans le numéro suivant, « Polèmiques lingüístiques : problemes falsos i statu quo » (*Sant Joan i Barres* n° 65, 1976, p. 28-29).

ont en général été initiés au catalan écrit standard et formés à l'idée d'une ouverture vers Barcelone et vers « le sud ». Or, parvenus en Licence, ils sont encouragés à un retour sur le « parler »<sup>60</sup> local au motif qu'elle/qu'il doit être préservée. On peut donc comprendre des réactions d'étonnement, voire de rejet, liées à leur désorientation et au fait que ce double emploi génère un amalgame linguistique. Paradoxe aussi au plan linguistique et qui se rattache à ce qui vient d'être dit : comment enseigner/apprendre une variante/des variantes dont l'identification et la description demeurent discutables et qui font l'objet d'un sur-investissement idéologique. Enfin, paradoxe pédagogique et scientifique : il n'y a jamais eu de débat interne à ce sujet entre les enseignants impliqués<sup>61</sup>.

### *Langue de communication (motivation utilitaire) / versus tout le reste*

Dans la plupart des universités françaises (c'est sans doute aussi le cas dans les autres universités étrangères et européennes), le catalan est une langue parmi d'autres, dont l'essor assez récent a bénéficié, d'une part, de l'attractivité et d'un certain phénomène de mode de la ville de Barcelone liés à la forte médiatisation et promotion de la ville avec les Jeux Olympiques de 1992 ; et il a bénéficié, d'autre part, du rayonnement de la Catalogne en Europe – la région est dynamique et « porteuse » au plan économique – ainsi qu'à sa richesse réelle et à sa vitalité culturelle ; pour preuve, des milliers d'Européens se sont installés à Barcelone depuis 1990. Cependant, en amont, cette notoriété résulte de la volonté d'impulsion et de diffusion du catalan (en et hors de la Catalogne, en particulier vers l'Europe du nord) du gouvernement autonome de la *Generalitat*<sup>62</sup> dans les années 1980-2000. Enfin, plus récemment l'enseignement du catalan a été réimpulsé avec la projection de la Catalogne dans le double contexte de l'Arc Méditerranéen Latin (*Processus de Barcelone*) et de l'Eurorégion Pyrénées-Méditerranée<sup>63</sup>. Bref, le catalan apparaît comme une langue « étrangère » de communication internationale, au même titre que l'espagnol, le portugais, l'italien. C'est en général ainsi qu'il est désormais promu dans les universités européennes, et non plus forcément ou uniquement dans le cadre classique de la philologie romane.

### *Le catalan : langue d'avenir professionnel*

On ne s'étonnera donc pas que le catalan se profile comme langue professionnelle d'échanges économiques avec la Catalogne dans les cursus universitaires. Depuis plus de vingt ans, il est proposé en LEA dans le cadre des spécialités telles que Langues et Affaires internationales ou métiers de la traduction, et à présent dans les Licences pro et dans des DU (traduction, tourisme et hôtellerie, art et patrimoine). À Perpignan, cet

<sup>60</sup> Le parler au sens de *parla* en catalan, c'est-à-dire la langue.

<sup>61</sup> Il ne s'agit pas de rejeter cette orientation pédagogique, mais d'en discuter préalablement les contraintes, les limites, les possibilités et les enjeux, et d'établir un cadre référentiel avec des modalités permettant aux étudiants (et aux enseignants) d'avoir les idées claires et de pouvoir adopter des réflexes linguistiques de discernement et éventuellement de choix selon les circonstances.

<sup>62</sup> Faire du catalan (langue co-officielle des 6 millions d'habitants de la Catalogne, dans les années 80, «*Som 6 milions*») une langue non seulement nationale (d'identité et de cohésion) mais aussi de portée internationale a été une priorité constante du président Jordi Pujol au cours des cinq mandats qu'il a assumés entre 1980 et 2003. Qui plus est, c'est le rayonnement et l'importance de la Catalogne dans le concert des nations que visait l'ancien chef du gouvernement catalan.

<sup>63</sup> L'Eurorégion Pyrénées-Méditerranée comprend 5 régions : Midi-Pyrénées (capitale Toulouse), Languedoc-Roussillon (cap. Montpellier), la Catalogne (cap. Barcelona), les Îles Baléares (cap. Palma de Majorque) et l'Aragon (cap. Saragosse).

enjeu professionnel (autre que l'enseignement) est primordial et est/a été impulsé dans des secteurs tels que : médias, secteur associatif, fonction publique territoriale et relations transfrontalières<sup>64</sup>. Enfin, un nouveau débouché s'avère possible pour un nouveau type de public : celui de la formation continue dans la perspective d'un marché du travail de douze millions de personnes de l'Eurorégion. Pour toutes ces raisons, une demande de plus en plus forte d'initiation, de renforcement ou de spécialisation (catalan médical, juridique...) en catalan est donc à prévoir à l'université.

*Le catalan langue identitaire : transmission, pérennisation*

Sur ce plan spécifique, l'enjeu de l'enseignement du catalan à l'université n'est évidemment pas le même à Perpignan que dans les autres établissements supérieurs de l'hexagone. Le catalan à l'UPVD y détient certes cette image de langue internationale dont il a été question plus haut, mais il est surtout langue régionale de la « région », et au même titre que les autres LR dans leurs universités respectives (basque à Bayonne, breton à Rennes et à Brest, occitan à Montpellier, Toulouse, Bordeaux... par exemple).

En Catalogne du Nord, il existe une forte propension à affirmer sa légitimité géographique et identitaire, et à afficher une volonté politique : du Conseil Général (de gauche) avec le slogan « *L'accent catalan de la République* », à la ville de Perpignan (de droite) avec le slogan « *Perpignan, la catalane* », en passant par d'autres sensibilités – tous/toutes rivalisant de catalanisme. Par ailleurs, dans la perspective pancatalane de l'ensemble des Pays Catalans, le catalan est langue de la nation (*llengua de la Nació*), mais aussi, dans les Pyrénées Orientales, langue du pays (*llengua del "país"/de la terra*).

Cette légitimité identitaire rend son enseignement incontournable à l'université de Perpignan, notamment au titre de la formation des futurs enseignants de catalan. Par le renforcement, dès le primaire, de sa base démolinguistique, ils pourront contribuer à la pérennisation de la langue propre, en tentant de compenser les effets négatifs d'une longue tradition scolaire de monolinguisme, de l'évolution contrastée des usages sociaux et d'une tendance lourde à la rupture de la transmission intergénérationnelle intrafamiliale.

## BIBLIOGRAPHIE

- Becat, Joan (2008). « Langues et cultures régionales, le Séminaire de Montauban (19-20 octobre 1981): circonstances, déroulement, documents ». *Recerc 1*, CREC.
- Bernardó, Domènec (1976). « Polèmiques lingüístiques : problemes falsos i statu quo ». *Sant Joan i Barres*, 65, 28-29.
- Boyer, Denise et Trenc, Eliseu (2008). « Aspects institutionnels de la recherche portant sur les Pays catalans ». Communication prononcée lors des *Journées d'étude de la Société des Hispanistes Français* (Poitiers, 12 et 13 mai 2006), et publiée en ligne le 28 septembre 2008 < <http://edel.univ-poitiers.fr/shf/document196.php> > [Consulté le 10/06/2009].
- Rota Gironell, Maria Lluïsa (1997). « Perfils sociolingüístics dels alumnes de cursos de català per a no especialistes i dels del primer curs especialitzats en DEUG de català de les universitats de Perpinyà i de Tolosa Le Mirail ». Communication inédite présentée lors de la *Vª Trobada de Sociolingüistes Catalans*, Barcelone, 10-11 avril 1997.
- Sant Joan i Barres* (1976). « El català a l'escola », 63-64.

<sup>64</sup> Avec diverses fortunes selon les cas.

Valls, Miquela (1992). « Estudis superiors de català a Perpinyà: passió vella i sempre nova ». *Qui sem els catalans del nord?* Perpignan : Associació Arrels.