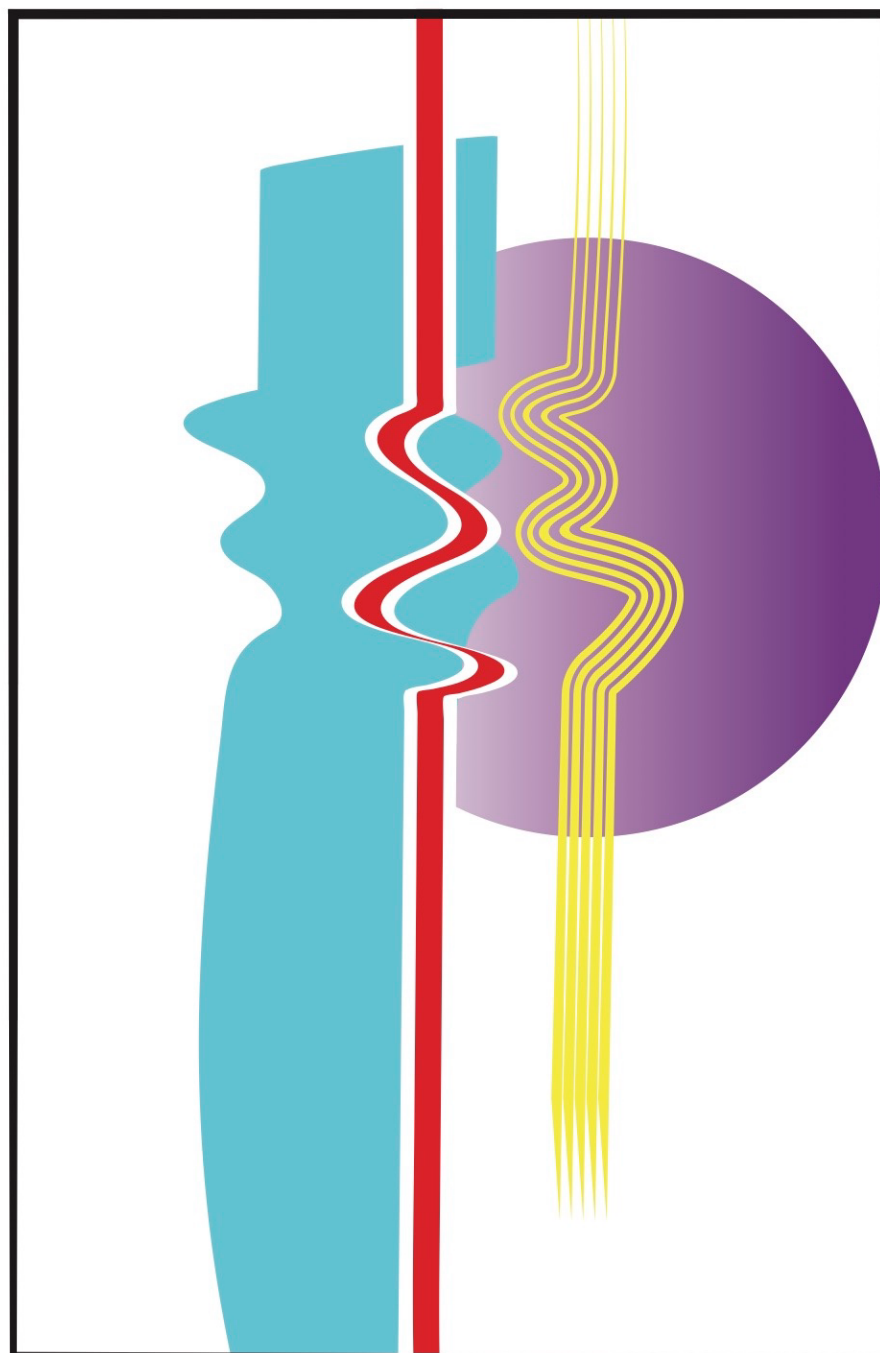


POLIFONIA

3



S.L.N.L.

Société des Langues Néo-Latines
Centre Culturel Espagnol de Rennes
ISSN 2823-8125 (en ligne)

Pour citer ce document :

Lucie Palmeira (coord.), *Polifonia 3*, Claudine Marion-Andrès (éd.), ISSN 0814-7570. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, publications numériques, mai 2026, URL : https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/polifonia3_SLNL.pdf

POLIFONIA
POLIFONIA
POLIFONIA

3

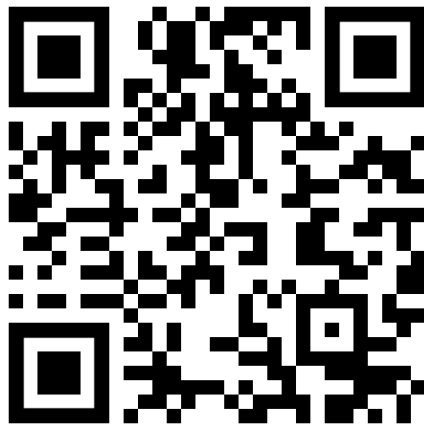
POLIFONIA

3

Lucie Palmeira (coord.)

POLIFONIA
POLIFONIA
POLIFONIA

3



Flashez pour vous abonner à la S.L.N.L.

POLIFONIA 3

SOMMAIRE

LUCIE PALMEIRA Avant-propos	p. 8
Dossier catalan	p. 11
MARIA IMMACULADA FÀBREGAS ALEGRET Présentation du dossier catalan	p. 12
JOSEP PINYOL I VIDAL Realisme i estètiques realistes als dibuixos de la premsa catalana (1860-1935)	p. 17
JOSEP PINYOL I VIDAL Réalisme et esthétiques réalistes dans les dessins de la presse catalane (1860-1935)	p. 25
ESTRELLA MASSIP I GRAUPERA Temps, memòria i escriptura a <i>Les Dones i els dies</i> (1968) de Gabiell Ferrater	p. 35
ESTRELLA MASSIP I GRAUPERA Temps, mémoire et écriture dans <i>Les Dones i els dies</i> (1968) de Gabriel Ferrater	p. 48
MICHEL MARTÍNEZ PÉREZ Creació, evolució i consolidació d'una "política exterior" a Catalunya (1980-2025)	p. 63
MICHEL MARTÍNEZ PÉREZ Création, évolution et consolidation d'une « politique étrangère » de la Catalogne (1980-2025)	p. 76
TIHARÉ SOPHIA ARANCIBIA VILLARROEL, ENCARNACIÓN CARRASCO PEREA Ús oral del català a primària: factors sociolingüístics i percepcions d'alumnes i mestres en dues escoles de Badalona	p. 91
TIHARÉ SOPHIA ARANCIBIA VILLARROEL, ENCARNACIÓN CARRASCO PEREA Usage oral du catalan à l'école primaire : facteurs linguistiques et perceptions d'élèves et d'enseignants dans deux écoles de Badalona	p. 113

Dossier portugais	p. 135
LUCIE PALMEIRA Présentation du dossier portugais	p. 136
AGNÈS LEVÉCOT, ILDA MENDES DOS SANTOS <i>Novas Cartas Portuguesas</i> , tradução contemporânea de um texto fundamental	p. 140
AGNÈS LEVÉCOT, ILDA MENDES DOS SANTOS <i>Nouvelles Lettres portugaises</i> , traduction contemporaine d'un texte majeur	p. 153
SOPHIE FORAY A literatura de Cordel no Brasil, a poesia em resiliência	p. 169
SOPHIE FORAY La littérature de Cordel au Brésil, la poésie en résilience	p. 197
REGINA RIBEIRO Trechos do romance <i>Crônica de um País em Fuga</i>	p. 227
REGINA RIBEIRO Extraits du roman <i>Chronique d'un pays en fuite</i> (traduction Lucie Palmeira)	p. 233
Dossier roumain	p. 240
IRINA ENACHE VIC Présentation du dossier roumain	p. 241
MANUELA ALEXE Vintilă Horia: țăran de la Dunăre, francez în suflet	p. 247
MANUELA ALEXE Vintilă Horia : un paysan du Danube, français de cœur	p. 260
JEAN-LOUIS COURRIOL <i>Delirul</i> de marin preda, eseu de punere în perspectivă (traduction Irina Enache Vic)	p. 274
JEAN-LOUIS COURRIOL <i>Le délire</i> de Marin Preda, essai de mise en perspective	p. 299
IOANA MARIA STĂNCESCU Tăcerea vine prima	p. 326
IOANA MARIA STĂNCESCU Ce silence que j'entends (traduction Cristina Roxana Zaharia)	p. 331

Table des illustrations

Photographie de Marià Foix i Prat	p. 16
Photographie de Arxiu Gabriel Ferrater (Roberto Ruberto)	p. 34
Photographie Pasqual Maragall et Jordi Pujol	p. 62
Dessin extrait du mémoire de master de Tiharé Sophia Arancibia Villarroel <i>Dibuixa't en una situació on t'agradi parlar català</i>	p. 90
Photographie de la fresque murale <i>Mulheres da revolução de Abril</i> (Lucie Palmeira)	p. 139
Photographie de Susana Morais (Sophie Foray)	p. 168
Photographie de Regina Ribeiro (Wahid Lakehal)	p. 226
Photographie de Vintilă Horia (Sandrine Gély)	p. 246
Photographie de Marin Preda (Musée National d'histoire de Roumanie)	p. 273
Photographie de Ioana Maria Stăncescu (Laura Radulian)	p. 325

AVANT-PROPOS

Ce troisième numéro de *Polifonia* s'inscrit dans la ligne éditoriale de la collection : proposer, dans un dispositif bilingue, un ensemble de contributions qui donnent à lire, à travers différentes langues romanes, des textes, des pratiques et des formes d'écriture en dialogue. Fidèle à l'esprit des volumes précédents, ce numéro ne cherche pas à imposer un cadre théorique unifié, mais à faire apparaître, à partir des textes eux-mêmes, des points de rencontre, des écarts et des déplacements.

L'organisation de l'ouvrage repose sur un ordre alphabétique des langues qui exclut toute hiérarchie implicite entre les ensembles présentés. Ce choix n'oriente pas la lecture selon un parcours fermé : il invite au contraire à circuler entre les dossiers, à rapprocher des éléments a priori distincts et à faire émerger des correspondances. Chaque dossier conserve ainsi sa cohérence propre, tout en s'inscrivant dans un ensemble plus large, structuré par ces mises en regard.

Le lecteur pourra découvrir dix contributions en trois langues – catalan, portugais, roumain – en version bilingue¹, selon la politique éditoriale de la collection. Chacune d'entre elles est précédée d'une photographie en noir et blanc : seuil discret, ouverture, passage. Une image avant les textes, et déjà les voix.

Le dossier catalan, présenté par Maria Immaculada Fàbregas Alegret, réunit quatre articles qui mettent en dialogue pratiques culturelles, usages de la langue et formes de représentation du réel. En croisant histoire culturelle, analyse littéraire, réflexion politico-institutionnelle et socio-linguistique, il met en évidence la manière dont les productions symboliques circulent entre différents espaces sociaux et participent à la construction d'identités collectives, tout en reconfigurant les liens entre langue et société.

Ainsi, l'article de Josep Pinyol i Vidal, consacré aux esthétiques réalistes dans les dessins de la presse catalane entre 1860 et 1935, étudie les interactions entre image et discours dans la formation d'un regard social. À travers un corpus inscrit dans les mutations du paysage médiatique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, il montre comment ces formes visuelles participent à la circulation des représentations du réel et à l'élaboration d'imaginaires collectifs. Le dessin de presse devient ainsi un espace où s'articulent observation des dynamiques sociales et construction d'une sensibilité historique.

Estrella Massip i Graupera propose ensuite une lecture de *Les Dones i els dies* de Gabriel Ferrater centrée sur les relations entre temporalité, mémoire et écriture poétique. Elle met en lumière la manière dont l'expérience intime est retravaillée par le langage, qui en déplace les contours et en reconfigure les formes. L'écriture poétique apparaît comme un lieu de circulation du temps vécu, entre distance réflexive et transformation de la mémoire.

Vient ensuite la contribution de Michel Martínez Pérez, qui étudie la construction d'une « politique extérieure » de la Catalogne entre 1980 et 2025. L'auteur y souligne le rôle des dynamiques culturelles et linguistiques dans les processus de projection institutionnelle et de reconnaissance symbolique.

¹ La contribution d'Agnès Levécot et d'Ilda Mendes dos Santos constitue à cet égard un cas singulier : les deux versions de leur article présentent certaines variations, offrant ainsi aux lectorats français et portugais des perspectives et des apports complémentaires.

Enfin, Tiharé Sophia Arancibia Villarroel et Encarnación Carrasco Perea examinent les usages oraux du catalan à l'école primaire à Badalona. Leur enquête met en évidence les écarts entre pratiques, représentations de la langue et formes de transmission au sein d'espaces éducatifs où la langue circule entre normes et usages effectifs.

Le dossier portugais, présenté par Lucie Palmeira, poursuit cette exploration des processus de transmission, de mémoire et de transformation des formes discursives en déplaçant l'attention vers les textes et leurs circulations, où la parole devient un espace de passage entre oralité, écriture et mémoire. Qu'elle soit réécrite, transmise oralement ou fragmentée par l'exil, la parole apparaît ici comme un lieu de reconfiguration des expériences individuelles et collectives.

Dans le premier volet, Agnès Levécot et Ilda Mendes dos Santos présentent une analyse des *Novas Cartas Portuguesas* à travers leur traduction contemporaine, véritable relecture critique d'un texte majeur de la littérature portugaise du XX^e siècle. Leur étude met en évidence une œuvre d'une grande modernité formelle et thématique, dont la portée dépasse la réception initiale longtemps conditionnée par le contexte politique de la dictature salazariste et par l'arrestation des trois autrices. La traduction apparaît ainsi comme un espace de reconfiguration du texte, révélant les transformations interprétatives induites par ce travail de reprise et les enjeux de réception qu'il engage.

Dans une perspective différente, Sophie Foray explore la littérature de Cordel au Brésil. Elle souligne la circulation entre oralité et écriture, ainsi que son rôle dans la transmission de formes poétiques accessibles et adaptables. Cette littérature apparaît comme un espace de continuité et de transformation où se maintiennent des pratiques héritées, tout en s'ajustant à des contextes nouveaux. Le Cordel témoigne ainsi de la vitalité d'une parole populaire fondée sur le partage et la transmission.

Enfin, Regina Ribeiro propose des extraits de son roman à paraître *Crônica de um País em Fuga*. Le texte donne à lire une expérience de l'exil marquée par la fragmentation narrative et l'instabilité des repères, où l'écriture devient un lieu d'exploration des tensions entre mémoire, déplacement et appartenance. Elle apparaît comme une tentative de recomposer une parole traversée par la rupture, mais aussi comme une faille ontologique, révélant l'impossibilité d'habiter pleinement le réel lorsque les mots ne coïncident plus avec les choses.

Le dossier roumain, présenté par Irina Enache Vic, prolonge et infléchit ces lignes de circulation entre parole, mémoire et contrainte, dans des contextes historiques et esthétiques distincts. D'un texte à l'autre, la littérature est comme un espace de tension où se croisent censure politique, déplacements culturels, transmissions intimes et recherches d'une voix propre. Malgré la diversité des formes et des périodes abordées, les contributions se répondent autour d'une même interrogation : comment écrire lorsque la parole se trouve empêchée ou fragilisée par l'histoire et par les héritages du silence ?

Dans son étude consacrée à *Dieu est né en exil*, Manuela Alexe revient sur la figure complexe de Vintilă Horia et sur les controverses qui entourent son parcours intellectuel et politique. Son article fait émerger les tensions entre exil, identité culturelle et réception littéraire, tout en replaçant l'écrivain dans les relations entre la Roumanie communiste et l'espace français.

Jean-Louis Courriol offre ensuite une lecture de *Delirul* de Marin Preda, en éclairant les ambiguïtés d'une œuvre écrite au sein même du régime communiste. Il montre comment le roman se construit dans un rapport complexe à l'histoire, à la mémoire nationale et aux

contraintes imposées par le pouvoir, entre critique implicite du totalitarisme et réappropriation problématique du passé.

Pour finir, le dossier propose une ouverture vers la littérature roumaine contemporaine avec un extrait inédit de *Tăcerea vine prima* d'Ioana Maria Stăncescu, traduit ici sous le titre « Ce silence que j'entends ». À travers une écriture intimiste attentive aux transmissions familiales, le texte déplace la question de la parole empêchée dans l'espace privé et générationnel. Les silences et les non-dits deviennent ainsi les formes mêmes d'une mémoire intérieure, où l'identité se construit autant dans ce qui se dit que dans ce qui reste tu.

Grâce aux conditions d'énonciation, aux formes de transmission des textes et aux relations entre langue, mémoire et représentation, ce troisième numéro de *Polifonia* prolonge un espace de publication où la diversité des langues et des approches ne vise à pas l'unification, mais à la mise en circulation des voix, dans la résonance des formes d'écriture.

Lucie Palmeira

Dossier catalan

PRÉSENTATION DU DOSSIER CATALAN

Le dossier catalan comprend quatre contributions qui analysent différents aspects de la société catalane, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à nos jours : l'expression artistique, la littérature, les événements socio-politiques et la didactique de la langue. L'ancrage chronologique de ces travaux n'est pas fortuit. La *Renaixença* (« Renaissance » en français), intimement liée au poème *Oda a la pàtria* (1833) de Bonaventura Carles Aribau, reflète la volonté de revitaliser la langue et la littérature catalanes. À partir de cette période, la Catalogne connaît des mouvements culturels et artistiques comparables à ceux de ses voisins européens. Parallèlement, la vie politique catalane enregistre des jalons significatifs, contribuant à l'émergence d'une trajectoire résolument catalaniste, indissociable de la promotion et de l'enseignement de la langue catalane.

Les quatre travaux sont présentés selon un ordre chronologique, permettant au lecteur d'appréhender de manière diachronique l'évolution de la société catalane à travers des domaines différents mais complémentaires. Le premier travail se concentre sur l'expression artistique, en particulier les illustrations de la presse qui, de la seconde moitié du XIX^e siècle aux années 1930, ont évolué en fonction des styles artistiques dominants de l'époque. Au cours de cette période, les dessins de presse reflètent successivement le romantisme, puis le Modernisme, le Noucentisme et enfin le géométrisme. L'auteur mobilise des exemples précis pour illustrer les transformations stylistiques de cette iconographie. Il analyse d'abord la génération de la *Renaixença*, qui utilise le dessin des mœurs pour exalter un catalanisme romantique fondé sur l'authenticité, le patriotisme et le traditionalisme. Les paysages ruraux et campagnards, ainsi que les scènes urbaines, occupent la presse de Barcelone et de Lleida, tout en constituant un support central de la chronique sociale.

À partir de 1881, la génération issue de la *Renaixença* est progressivement remplacée par un nouveau groupe d'intellectuels et de jeunes artistes, collaborateurs de *L'Avenç*, revue emblématique du Modernisme, qui se distingue par sa rupture avec le catalanisme romantique de la *Renaixença*. Ce courant correspond au catalanisme progressiste et fédéraliste de Valentí Almirall, explicitement politique et anti-centraliste. Dans ce nouveau contexte, l'iconographie se développe : les caricatures visant les stéréotypes espagnols se multiplient dans la presse catalane, et *Cu-Cut !* devient la revue la plus aboutie de ce type. Les thématiques associées à une société industrielle et en transformation prolifèrent, notamment dans des publications désignées comme « illustrations », où les dessins réalistes accompagnent les reportages, les récits d'expéditions géographiques ou les articles de vulgarisation scientifique. Par ailleurs, la presse catalane du début du XX^e siècle, attentive aux tensions sociales entre la classe ouvrière et la bourgeoisie, intègre des dessins abordant ces problématiques, parmi lesquels Marià Foix, avec son style expressionniste, constitue l'un des principaux représentants.

L'irruption du Noucentisme, caractérisé par une esthétique classique et par la valorisation des racines méditerranéennes, a également influencé l'iconographie publiée dans la presse catalane, *L'Almanach dels Noucentistes* (1911) constituant un exemple emblématique. De même, les nouvelles tendances d'avant-garde, qui évolueront vers le géométrisme, se manifestent dans les illustrations de presse, particulièrement dans les années 1930, sur fond de proclamation de la Deuxième République (1931). Ce géométrisme caricatural n'était pas dépourvu de connotations marxistes. Cependant, l'auteur de ce travail souligne que le réalisme

d'inspiration soviétique, en Catalogne, correspondait à une population révolutionnaire différente de celle de l'URSS, ce qui empêche d'établir une identification, d'un point de vue iconographique, entre le style des mœurs catalanes et le réalisme soviétique.

Le deuxième travail nous transporte vers une période plus récente et se concentre sur le recueil *Les dones i els dies* de Gabriel Ferrater. Publié en 1968, ce volume rassemble la production poétique de Ferrater déjà parue dans *Da nuces pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) et *Teoria dels cossos* (1966). Bien que son œuvre ait été brutalement interrompue et demeure relativement courte, elle est considérée comme l'une des contributions majeures à la poésie catalane des années 1960, et plus largement de la seconde moitié du XX^e siècle. Malgré le contexte répressif dans lequel l'auteur vécut, son écriture témoigne d'influences européennes. Rigoureusement structurée, sa poésie se détourne des effets rhétoriques traditionnels pour privilégier un langage épuré, ancré dans le quotidien et traversé par une réflexion existentielle.

Divisé en cinq parties, *Les dones i els dies* aborde le cheminement existentiel du sujet lyrique-poète construit progressivement au fil des textes et assimilable à Ferrater. L'autrice du travail examine trois notions majeures qui parcourent l'ouvrage dans son ensemble : le temps, la mémoire et l'écriture. Si le temps apparaît comme une forme implacable, effaçant tout sur son passage, la mémoire lutte pour retenir les vestiges de qui a disparu. Ainsi, la mémoire matérialise le temps révolu à travers la langue, que l'écriture vient fixer dans le poème. Toutefois, le passé y acquiert une valeur paradoxale, puisqu'il n'existe qu'en tant que produit de l'acte d'écriture accompli, tout en s'inscrivant dans un présent perpétuellement réactivé par l'acte de lecture.

L'analyse détaillée des poèmes composant cet ouvrage révèle que le sujet lyrique se définit avant tout par son rapport à un temps qui s'écoule de manière inexorable. Conscient des limites propres à la mémoire comme à la poésie, il perçoit néanmoins dans l'écriture une tentative de suspension, voire de fixation de ce flux temporel. Le passé convoqué dans ses poèmes ne relève pas de la nostalgie, mais s'avère un jeu de relativisation et de figuration, notions constitutives de la mémoire et de l'acte poétique. La mémoire apparaît ainsi comme refuge et fardeau : elle appartient au domaine de l'inaccessible, de la création et de la représentation, oscillant constamment entre vérité et illusion.

Le troisième travail nous place dans un nouveau contexte marqué par l'avènement de la démocratie. Celle-ci conduit à la formation des « communautés autonomes » espagnoles et, dans cette nouvelle configuration issue de la Constitution espagnole de 1978, la Catalogne développe une politique à l'échelle internationale. Si la nouvelle Constitution établit que les relations internationales relèvent exclusivement de l'État, l'élection de Jordi Pujol à la présidence de la *Generalitat* en 1980 marque l'embryon d'une paradiplomatie catalane à dimension identitaire et culturelle, caractéristique des nations non souveraines ou des nations sans État. Cette étude explore la genèse, l'évolution et la consolidation de la politique étrangère catalane sur la période allant de 1980 à nos jours, dont les antécédents sont nombreux. La dimension internationale de la Catalogne a connu une évolution au fil des alternances gouvernementales, ce qui conduit l'auteur à articuler son analyse en différentes étapes chronologiques : 1980-2003, 2003-2010, 2012-2017 et 2017-2025.

La première étape, correspondant aux six mandats consécutifs de Jordi Pujol, est examinée à travers les stratégies et les actions mises en œuvre pour contourner la compétence exclusive en matière de relations internationales du gouvernement central espagnol dès son accession au pouvoir. La création du *Patronat Català Pro Europa* (1982), du *Centre per a la Unesco de Catalunya* (1984) et du *Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura* (1991), l'inscription de la Catalogne au sein de l'Assemblée des Régions d'Europe (1984), ainsi que de nombreuses visites officielles de Jordi Pujol à l'étranger contribuent à la visibilité de la

Catalogne sur un plan international. La désignation de Barcelone en 1987 comme ville hôte des Jeux Olympiques de 1992 participe de manière décisive au rayonnement de la Catalogne.

L'arrivée du socialiste Pasqual Maragall à la présidence de la *Generalitat* en 2003, bien que s'inscrivant dans une conception du catalanisme distincte de celle de Jordi Pujol, s'accompagne du renforcement de la présence internationale de la Catalogne. La mise en place d'une « paradiplomatie fonctionnelle » et d'une « paradiplomatie identitaire » conduit à l'élévation des affaires étrangères au rang de *Departament* et à la création de Délégations de la *Generalitat* à l'étranger, notamment sous le mandat de José Montilla (2006-2010). En dépit des tensions opposant la *Generalitat* au gouvernement espagnol dirigé par Mariano Rajoy depuis 2011, les Délégations connaissent une phase d'expansion contribuant à la présence de la Catalogne à l'étranger.

Lorsque Artur Mas convoque des élections anticipées en 2012, la victoire des forces indépendantistes marque le début du processus souverainiste. Cinq jours avant ces élections, la *Generalitat* crée le *Consell de Diplomàcia Pública de Catalunya* (DIPLOCAT), qui confère une dimension internationale au conflit politico-institutionnel et à la revendication du « droit de décider » du peuple catalan, dotant ainsi la paradiplomatie fonctionnelle et identitaire de la *Generalitat* de traits protodiplomatiques. À la suite du référendum du 1^{er} octobre 2017, le gouvernement de Mariano Rajoy dissout le DIPLOCAT et les Délégations dans le but de freiner l'action extérieure catalane, alors engagée dans la perspective de l'instauration d'une république catalane indépendante. Toutefois, dès l'année suivante, le DIPLOCAT et les Délégations sont rétablis. Depuis lors, la paradiplomatie catalane se trouve dans une phase de consolidation.

Enfin, le dernier travail adopte une approche synchronique de l'usage oral spontané de la langue catalane dans les établissements scolaires de Catalogne. Les autrices s'interrogent sur le degré d'utilisation du catalan dans les interactions entre pairs à l'époque contemporaine. Elles constatent d'abord que la situation sociale et sociolinguistique actuelle diffère sensiblement de celle des années 1980, période au cours de laquelle la Loi de normalisation linguistique de 1983 reconnaît le catalan comme langue propre de l'enseignement et conduit à la mise en œuvre du Programme d'immersion linguistique (PIL). À partir des années 1990, les dynamiques migratoires évoluent : l'immigration n'est plus majoritairement d'origine espagnole, mais internationale, si bien que, en 2025, 25,1 % de la population de Catalogne est d'origine étrangère. Par ailleurs, une enquête réalisée en 2023 indique que, parmi les jeunes âgés de quinze ans ou plus, 32,6 % déclarent utiliser habituellement le catalan, 46 % le castillan, 9,4 % les deux langues et 5,6 % d'autres langues. Dans ce nouveau contexte où s'opère un décalage entre politique linguistique et pratiques scolaires réelles, les autrices analysent les facteurs qui influencent les jeunes dans leur recours au castillan ou à d'autres langues dans des situations où l'usage du catalan est attendu. Prenant pour terrain d'étude les élèves de cinquième année du primaire dans deux écoles publiques de Badalona, ville de l'aire métropolitaine de Barcelone, elles se focalisent sur les perceptions qui interviennent dans le choix de la langue.

À l'appui d'un solide cadre théorique en socio-linguistique appliquée à l'éducation, qui met en relation les usages linguistiques en classe et le contexte social, familial et scolaire, elles adoptent une triangulation méthodologique leur permettant d'obtenir des données à partir de plusieurs types de sources complémentaires : questionnaire, activités de narration visuelle et entretiens semi-structurés. L'analyse des résultats met en lumière la nature multidimensionnelle des usages linguistiques des élèves, lesquels ne sauraient être expliqués par les seules variables de compétence ou de préférence. Elle souligne l'articulation de facteurs familiaux, sociaux, émotionnels et institutionnels.

Les données montrent que les élèves manifestent une attitude globalement favorable au catalan, tout en privilégiant le castillan dans les interactions orales informelles, principalement pour des raisons de sécurité communicationnelle plutôt que d'identification linguistique. Les enseignantes observent quant à elles un usage majoritairement académique du catalan, peinant à s'imposer comme langue de socialisation en l'absence d'un soutien familial et institutionnel renforcé. Le contraste entre les discours des élèves et ceux des enseignantes souligne que l'usage oral du catalan ne découle pas mécaniquement de la politique linguistique, mais résulte d'une combinaison de facteurs sociaux, émotionnels et contextuels. Si l'école apparaît comme un espace central de responsabilité linguistique, ce rôle ne se traduit pas toujours par un usage effectif du catalan. Les résultats invitent à repenser les stratégies pédagogiques plus expérientielles et plurilingues, intégrant la dimension émotionnelle de l'apprentissage, tout en soulignant la nécessité de futures recherches à plus grande échelle et sur le long terme.

En somme, ce dossier catalan permet au lecteur de saisir la diversité et la complexité de la société catalane à travers quatre domaines complémentaires : arts, littérature, politique et didactique de la langue. Depuis la *Renaixença*, la culture et la politique catalanes se sont imbriquées, la promotion de la langue servant de vecteur d'identité et d'autonomie. Les illustrations de presse reflètent les évolutions stylistiques et sociales, tandis que la poésie de Ferrater explore la mémoire et le temps à travers la langue catalane. La paradiplomatie mise en place depuis 1980 démontre l'affirmation de l'identité politique et culturelle catalane à l'échelle internationale, malgré les contraintes constitutionnelles. Enfin, l'usage contemporain du catalan à l'école révèle la complexité des pratiques linguistiques, influencées par des facteurs sociaux, émotionnels et institutionnels, et souligne la nécessité de stratégies pédagogiques plurilingues et expérientielles. Ensemble, ces travaux montrent que la langue et la culture catalanes sont au cœur des dynamiques identitaires, artistiques et politiques de la Catalogne, et qu'une approche interdisciplinaire est essentielle pour en saisir l'évolution.

Maria Immaculada Fàbregas Alegret



Marià Foix i Prat¹

¹ Photographie publiée dans *La Campana de Gràcia*, n° 2343 (04-04-1914) à l'occasion du décès de l'artiste.

REALISME I ESTÈTIQUES REALISTES ALS DIBUIXOS DE LA PREMSA CATALANA (1860-1935)

JOSEP PINYOL I VIDAL
École Centrale de Nantes

A finals del segle XIX la premsa ja era un mitjà consolidat que aportava informació, difonia les idees més variades i entretenia una massa de lectors cada cop més nombrosos. De fet, la premsa esdevingué un nou suport de l'art. Un suport múltiple i complex capaç de reproduir, difondre i compartir estils, estètiques, i codis iconogràfics.

Des de la segona meitat del segle XIX les il·lustracions de la premsa barcelonina van seguir una evolució estètica paral·lela als estils i als gustos que s'anaven imposant a les arts plàstiques. Aquest canvi progressiu es va fer en quatre grans etapes que ens atreviríem a identificar amb: el costumisme realista d'arrel romàntica, la temàtica i la decoració modernista, la influència del noucentisme, i més tard, cap a la segona dècada del segle XX, el geometrisme, nova dimensió més minimalista aportada per alguns dibuixants d'avantguarda.

El dibuix d'actualitat, la caricatura i la il·lustració reproduïen els fets, els defectes i les virtuts de la societat de què s'inspiren i esdevenen com diu Solà i Dachs: “una òptica, una manera de veure la vida i de copsar-ne totes les particularitats”.¹

En aquell entresegle, el naturalisme i el realisme cohabiten amb la introspecció romàntica i amb l'exaltació de l'autenticitat expressada pel costumisme. L'obra de tota una generació d'artistes de premsa catalans està marcada per aquest art testimonial profundament arrelat en la tradició i la reivindicació de la personalitat catalana. Els paisatges de la Catalunya rural i muntanyenca, les escenes urbanes de carrer o la temàtica de les tradicions omplen els periòdics il·lustrats que esdevenen, així, el suport de la crònica social.

Tomàs Padró a *Lo Noy de la Mare* i a *La Campana de Gràcia* en fou un dels grans precursors seguit per Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer o Marià Foix entre d'altres grans artistes catalans. Al primer número de *Lo Noy de la Mare* del mes d'octubre de 1866 es publica una

¹ Lluís SOLÀ i DACHS, *Un segle d'humor català*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1973, p. 5.

crítica artística on podem llegir: “...la pintura costumista [...] aquest género tant desacreditat per alguns i tant important per nosaltres...”.

No hem d’oblidar, però, que la visió del camp català era el resultat d’un punt de vista urbà perquè una gran part de periòdics s’editaven a Barcelona i s’adreçaven prioritàriament a un lector ciutadà. Santiago Rusiñol, el 1926 escrivia a *La Campana de Gràcia* un article força revelador titulat “La ciutat i el camp”² : “...El nostre plaer fóra el de tenir una gran casa de pagès, una masia catalana [...] això sí, aquesta casa la voldríem al Pla de la Boqueria. El camp al darrera i la ciutat al davant...”.

Les al·lusions al camp, a la terra, es feien mitjançant una iconografia que volia reflectir els símbols de l’essència i de l’esperit català. Així, el pagès amb barretina model de ponderació i d’experiència és el personatge que presideix la capçalera de la revista *Un Tros de Paper* (1865), la de *L’Avi* (1879) i també un dels personatges inclosos a la segona capçalera que la *La Campana de Gràcia* emprà entre el 1873 i el 1879. Una variant d’aquesta exaltació iconogràfica seria allò que Eliseu Trenc-Ballester³ anomena el “costumisme patriòtic” que podríem entreveure també als símbols de tipus heràldic emprats per publicacions com ara el *Diari Català* (1879), *La Renaixensa* (1881) o *La Veu de Catalunya* (1899) i també d’altres símbols i atributs identitaris com les nombroses al·lusions a Sant Jordi o la silueta de la muntanya de Montserrat.

La premsa lleidatana, amb una producció de quantitat més modesta que la barcelonina, adoptà essencialment una iconografia lligada al camp i a la pagesia. Els dibuixants de les revistes *Lleida*, *Lo Campanar de Lleida* o *Vida Lleidatana* representaren tots els estereotips lleidatans tradicionals: el pagès, la pubilla, la muntanya pirinenca, els camps i els horts amb els productes emblemàtics de la rica i generosa terra de Ponent.

Dins del costumisme urbà cal esmentar l’obra d’en Marià Foix que, a la seva extensa i magistral sèrie de dibuixos *La Nostra Gent* publicada a les pàgines de *L’Esquella de la Torratxa*, va descriure minuciosament aquella societat barcelonina de l’entresegle. A partir del mes de maig de 1887, el lector de *L’Esquella* pogué veure com cada setmana desfilaven a les pàgines de la revista els personatges d’una Barcelona burgesa, obrera i menestral. El passeig de les famílies riques pel Carrer Ample o per les noves avingudes de l’Eixample, la sortida de la

² Santiago RUSIÑOL, “La ciutat i el camp”, *La Campana de Gràcia*, n° 3000, 18-12-1926.

³ Eliseu TRENCHALLESTER, “Costumbrismo, realismo y naturalismo en la pintura catalana de la restauración”, in *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo IX*, Barcelona, Anthropos, 1987.

missa dominical, la taverna, el mercat, els interiors de les cases riques o els de les més humils, eren els fons de les escenes en què el lector identificava als seus veïns, als seus conciutadans.

El gran ninotaire Alfred Opisso signà un article dedicat a aquest dibuixant excepcional a *La Vanguardia* del 13 de gener de 1899 on deia que Marià Foix és un dels dibuixants costumistes “més encertats i exactes d’aquestes terres [...] la seva sèrie Gent de Casa, tan enginyosa i encertada, romandrà com un element de documentació que pot ser servirà molt als nostres successors per a comprendre’ns...”⁴.

Una generació més tard, el fill d’Alfred, en Ricard Opisso, assolí un gran renom com a dibuixant d’escenes urbanes multitudinàries on una infinitat de personatges creuaven carrers, pujaven i baixaven dels tramvies atapeïts, omplien de gom a gom les voreres dels carrers o s’amuntegaven als espais públics de la ciutat. Ricard Opisso composava magnífics mosaics del costumisme barceloní i fou un incomparable cronista de l’anècdota. Als dinou anys, signà un dibuix a la primera pàgina de la revista *Els Quatre Gats*⁵ i el tema escollit fou una escena quotidiana de carrer a Santa Maria del Mar.

A partir de 1881 apareix la revista *L’Avenç* que reuní un grup d’intel·lectuals i d’artistes joves que de bon antuvi palesaren llurs afinitats amb el catalanisme que defensava Valentí Almirall a les pàgines del *Diari Català*. Ramon Casas, Joan Maragall, Pompeu Fabra o Santiago Rusiñol foren col·laboradors habituals de *l’Avenç*. Ells formaven part d’una nova generació. Eren fills de famílies benestants i burgeses que mostraren un cert inconformisme polític i estètic animat per una voluntat de ruptura tant amb el catalanisme tradicionalista del moviment de la Renaixença, com amb els estils d’arrel romàntica que s’havien anat imposant durant el segle XIX.

L’escletxa que separava l’Espanya monàrquica de la Catalunya burgesa s’anava fent cada cop més gran. En aquells temps del regeneracionisme, debats polítics, articles d’opinió i declaracions de tota mena alimentaven una polèmica que de cop s’enriquí amb l’humor insolent i provocador del *Cu-Cut!*. A partir de 1902, el catalanisme de *Cu-Cut!* es palesà en un catalanisme realista i pragmàtic representat pel nano emblemàtic de la publicació que aportava sempre un punt de vista raonable i ponderat als esdeveniments que comentava. Des d’un punt de vista gràfic, el catalanisme s’arrelava en els símbols iconogràfics d’una pàtria catalana

⁴ *La Vanguardia*, 13-01-1899.

⁵ *Quatre Gats*, n° 8, 30-03-1899.

sublimada. L'enemic declarat era el centralisme de la vella Espanya castellana arruïnada, malgastadora i prepotent. Els ninotaires del *Cu-Cut!* començaren a repartir a tort i a dret els seus sarcasmes envers els estereotips espanyols.

La caricatura coneguda com “El Banquet de la Victòria” d'en Joan Junceda que parodiava l'exèrcit espanyol provocà uns fets sense precedents que tingueren lloc la nit del 25 de novembre de 1905, durant la qual grups de militars van assaltar les redaccions de *Cu-Cut!* i del diari *La Veu de Catalunya*, destrossant-ne el material i apallissant pertot arreu ciutadans pacífics i desarmats. L'endemà tota la premsa barcelonina i catalana condemnava aquella brutal agressió mentre el govern central reaccionà amb la suspensió de les garanties constitucionals a Catalunya⁶.

Quatre Gats s'edità durant l'any 1899 i fou fundada per Pere Romeu, propietari d'un local del mateix nom que esdevingué un punt de trobada i de difusió d'un art modern i de ruptura. Miquel Utrillo s'encarregà de la redacció i Ramon Casas, de la part artística. *Pèl i Ploma*, publicada entre el 1899 i el 1903, fou una continuació de *Quatre Gats* amb continguts artístics i literaris. Aquesta publicació va ser finançada per Ramon Casas, que un cop més feia de director artístic i principal il·lustrador, mentre que Miquel Utrillo continuà dirigint la redacció. Ambdues publicacions foren sens dubte les més emblemàtiques del Modernisme barceloní i català. Fullejant les pàgines de *Quatre Gats* i de *Pèl i Ploma*, podem tenir la sensació visual d'explorar tot un seguit d'estètiques variades d'estils i de tendències que s'entrecreuren i es combinaren a les dues darreres dècades del segle XIX. Aquest aiguabarreig estètic, entre la tradició i la modernitat, donà un resultat eclèctic en què el naturalisme s'enriquia amb el simbolisme i el realisme es fonia amb el testimoni instantani de la percepció gairebé fotogràfica.

Els reflexos estètics basats en la tradició i els costums van començar a incloure temàtiques pròpies de la societat industrial. Màquines i engranatges començaven a imposar-se com atributs d'una iconografia canviant.

A partir darrer terç del segle XIX aparegueren les revistes anomenades «il·lustracions» com ara *La Il·lustració Barcelonina* (1858), *La Il·lustració Catalana* (1880), *La Il·lustració Popular* (1882), *La Il·lustració Llevantina* (1901) que acompanyaven llurs articles amb imatges i gravats que pretenien satisfer la curiositat d'un públic cada cop més exigent i àvid de novetats. El contingut d'aquestes revistes incloïa crítiques comentades sobre l'obra d'artistes coneguts,

⁶ Jaume CAPDEVILA, *Cu-Cut! Sàtira política en temps trasbalsats*, Barcelona, Efadós, 2012, p. 89.

reportatges sobre pobles i contrades llunyanes, narracions d'expedicions i geogràfiques o articles de curiositats i de divulgació científica.

Les xemeneies de les fàbriques s'imposaven com elements habituals del paisatge i la problemàtica social de l'obrer confrontat al burgès s'incorporava a la retòrica estètica. Si, com ho diu molt encertadament Trenc-Ballester⁷, els exemples de la pintura realista del món obrer no són gaire abundants a la Catalunya modernista, no podem dir el mateix dels dibuixos de premsa on aquesta problemàtica fou adoptada molt especialment a partir de principis del segle XX pels periòdics de tendència republicana. El Senyor Esteve, personatge paradigma del burgès escandalosament ric, cínic i pocavergonya creat per Josep Costa «Picarol», és un magnífic exemple iconogràfic de la dimensió social dels dibuixos de premsa.

Les condicions de vida i de treball de l'obrer foren un dels principals temes del periòdic *La Tramontana* (1881), dirigida pel polifacètic Josep Lluà. També *La Campana de Gràcia* denunciava amb els seus articles i dibuixos les injustícies generades al si d'una Barcelona que oferia dues cares, per una banda, la de les sumptuoses gales del Liceu i, per un altra, la dels carrerons pudents del Raval. Trenc-Ballester parla d'un Modernisme “poc definit, molt general i que cobreix realitats molt diferents”, Jordi Castellanos es refereix al Modernisme dient que “darrera l'etiqueta de cada moviment, s'hi amaguen múltiples i diverses actituds culturals i estètiques”⁸ i Edmon Vallès⁹ afegeix al Modernisme tot un seguit de tendències com el costumisme, el simbolisme, l'idealisme o el realisme. Si apliquem aquestes reflexions basades en les arts plàstiques a les il·lustracions de premsa, la nostra conclusió serà la mateixa que la d'aquests autors tot i constatant que el dibuix d'actualitat, basat en la crítica i l'observació dels fenòmens socials, justifica plenament la interacció del compromís dels modernistes amb els canvis socials. L'adopció d'un cert estil expressionista va servir per reforçar alguns dels aspectes més obscurs de la situació social de les classes obreres més desfavorides i un bon exemple són alguns dibuixos executats per Marià Foix a *La Campana de Gràcia* els primers anys del segle XX. D'altra banda, l'incomparable Ismael Smith utilitzà el seu estil puntillista en escenes de caire burgès on la roba, tractada com un element d'orfebreria, reforçava la riquesa i l'elegància dels personatges.

⁷ E. TRENC-BALLESTER, *op. cit.*, p. 299.

⁸ Jordi CASTELLANOS, “Modernisme i Noucentisme”, *L'Avenç*, n° 25-26, març 1980, p. 26.

⁹ Edmon VALLÈS, *Història Gràfica de Catalunya (1917-1931)*, 6 vol, vol. 3, Barcelona, Edicions 2, 1983, p. 298.

Passada la primera dècada del segle, Eugeni D'Ors adoptà el qualificatiu de Noucentisme per una nova visió de la realitat que es nodria de l'estètica clàssica i defensava un retorn a les arrels mediterrànies. L'any 1911 es publicà *L'Almanach dels Noucentistes* amb col·laboracions com les de Xavier Nogués, Torné-Esquius, Isidre Nonell o Ismael Smith. Xavier Nogués, també conegut sota el pseudònim de "Babel", fou el creador de l'home del paraigua, personatge anònim que es passejava a les pàgines de *Papitu*. Nogués fou també l'encarregat de decorar la bodega de les Galeries Laietanes on representà un seguit de personatges alegrement embriagats o com deia la crítica de la revista *Vell i Nou*¹⁰: "unint sàviament amb un agradable conjunt l'anècdota grotesca amb el motiu decoratiu".

Uns anys més tard, aquest artista publicà una sèrie de dibuixos amb el títol de *La Catalunya Pintoresca* considerada per Francesc Vicens com una obra que "reflecteix un món fort i de saborosa vida que correspon exactament a una societat treballadora i somiadora, progressista i tradicional, alegre i moderada"¹¹.

Les aportacions de les noves tendències estètiques qualificades d'avantguarda provocaren la curiositat del creadors catalans. Les composicions cubistes i constructivistes evolucionaren cap el geometrisme. El 1917, la revista *Un Enemic del Poble* parlava d'estil "evolucionista" i un any més tard aparegué l'únic exemplar de la revista *Arc Voltaic* amb un dibuix de Miró a la portada i un altre de Barradas presentat com "vibracionista". Malgrat tot, el noucentisme continuava viu i ben arrelat; d'ara endavant, però, haurà de conviure amb una diversitat d'estils que formaran el gust estètic del públic català. Segons Alexandre Cirici:

La burgesia reaccionària es mantenia fidel al noucentisme [...] la burgesia intel·lectual i progressista sostenia l'avantguardisme [...] el proletariat es dividia entre l'expressionisme cenetista, pràcticament anònim, proper a l'art mexicà de Clemente Orozco i el constructivisme marxista representat essencialment pel gran cartellista i grafista Helios Gómez¹².

La composició geomètrica als dibuixos de premsa comença a ser relativament corrent a partir de la proclamació de la Segona República. Aquesta tendència la trobem als dibuixos i caricatures d'artistes lleidatans com Alfons Vila i Franquesa "Shum", Melcior Niubó i Santdiumenge "Niu" i d'altres col·laboradors habituals de *La Campana de Gràcia* a principis

¹⁰ *Vell i Nou*, n° 9, 15-09-1915.

¹¹ Francesc VICENS, "Els corrents artístics entre el 1900 i el 1939", in *Història de Catalunya*, Barcelona, Salvat, 6 vol., vol. 6, p. 241.

¹² Alexandre CIRICI, "La Plàstica Noucentista", *Serra d'Or*, n° 8, agost 1964, p. 23.

dels anys trenta com Roqueta o Mondragon. A part del geometrisme caricaturesc que permet jugar amb l'exageració dels trets dels personatges i de l'escena representada, es produí una utilització ideològica de l'element geomètric. Alguns periòdics d'ideologia marxista i, més puntualment, publicacions republicanes com l'esmentada *Campana de Gràcia*, van incloure una estètica directament inspirada pel constructivisme i el realisme soviètics.

La influència directa del realisme soviètic sobre l'art català és gairebé inexistent abans de les remarcables produccions dels grans cartellistes durant la guerra civil. Helios Gómez, va ser segurament un cas excepcional pel fet d'haver tingut un contacte directe amb la producció soviètica durant les seves dues estades a Moscou, la primera exiliat al 1927 i la segona al 1933. També en el decurs dels anys trenta, alguns dibuixos publicats a *L'Hora*, òrgan del Bloc Obrer i Camperol, adopten obertament l'estètica del realisme soviètic. La gran diferència, però, entre el realisme practicat al país dels soviets i el que tímidament trobem a Catalunya cap als anys trenta, és que el primer responia a les exigències del poder, mentre que a Catalunya era l'expressió d'una minoria política opositora que concebia aquest estil com el més propici per alimentar el somni revolucionari.

Podem concloure en una persistència del substrat realista com un tret definitori dels dibuixos de premsa? De ben segur, respondre amb una afirmació categòrica ens allunyaria de tots els matisos estètics i ens conduiria cap a una falsa lectura lineal de seixanta anys de producció gràfica catalana. Apropar el costumisme català al realisme soviètic seria, sens dubte, un error iconogràfic perquè tant els símbols com els atributs no s'avenen a una mateixa lectura iconogràfica. Per exemple, la falç catalana, un dels símbols tradicionals del catalanisme inspirat en l'himne nacional, no es pot interpretar com un atribut de la revolució proletària. Tanmateix, als anys trenta alguns dibuixants van jugar voluntàriament amb la casual dualitat d'aquest símbol.

El realisme d'Honoré Daumier a França, de Tomàs Padró i de Martí Alsina, segueix un mateix fil conductor ja existent a les temàtiques populars de la pintura flamenca de David Teniers o de Pieter Bruegel i roman un substrat retòric i temàtic que converteix les arts plàstiques en un testimoni inestimable del seu temps. El dibuix d'actualitat constitueix, per definició, una crònica dels fets i de les idees d'una societat. Així, per qualificar els realismes que s'han anat succeint a les pàgines dels nostres periòdics, gosàriem emprar allò que Vicens Mestre anomena "realisme social entès generalment com una necessitat de l'artista ...de

participar de la seva realitat, de pensar, sentir i actuar sota uns condicionaments determinats, de testificar, de manera determinant, la seva reacció davant de fets concrets...”¹³.

Josep Pinyol Vidal ha realitzat estudis d'història de l'art (Universitat Autònoma de Barcelona) i és doctor d'estudis hispànics (Université Rennes 2). Ha estat docent a l'École Centrale de Nantes fins al 2024 i referent per Amèrica Llatina a la direcció de relacions internacionals. La seva recerca se centra en els codis iconogràfics de les il·lustracions de la premsa catalana i els dibuixants mitjançant la publicació d'articles i la participació a congressos especialitzats a universitats d'Europa i Amèrica Llatina.

Bibliografia

CADENA, Josep M., *El dibuix a Catalunya. 100 dibuixants que cal conèixer*, Barcelona. 2004, Edicions Pòrtic.

FIGUERES i ARTIGUES, Josep M., *Premsa i nacionalisme. El periodisme en la reconstrucció nacional catalana*, Barcelona, Col. Pòrtic Monografies, n° 14, Edicions Pòrtic, 2002.

PINYOL VIDAL, Josep, *Dessins de presse et dessinateurs. Barcelone 1870-1935*, Sarrebruck, Editions Universitaires Européennes, 2010.

ROGLAN, Joaquim, *Revistes d'humor a Catalunya (1972-1992)*, Edicions del Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1996.

SOLÀ i DACHS, Lluís, *La caricatura política i social a Catalunya (1865-2005)*, Barcelona, Dux Editorial, 2005.

¹³ Vicens MAESTRE, “Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX”, *L'Avenç*, n° 7-8, Setembre 1978, p. 67-73.

RÉALISME ET ESTHÉTIQUES RÉALISTES DANS LES DESSINS DE LA PRESSE CATALANE (1860-1935)

JOSEP PINYOL I VIDAL
École Centrale de Nantes

À la fin du XIX^e siècle, la presse était déjà un moyen de communication consolidé qui apportait l'information, diffusait les idées les plus variées et divertissait une masse de lecteurs de plus en plus nombreux. Elle devint un nouveau support de l'art, un support multiple et complexe capable de reproduire, diffuser et partager styles, esthétiques et codes iconographiques.

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, les illustrations de la presse barcelonaise suivaient une évolution esthétique parallèle aux styles et aux goûts qui s'imposaient dans les arts plastiques. Ce changement progressif eut lieu en quatre grandes étapes que nous oserions identifier ainsi : la peinture des mœurs réaliste d'origine romantique, la thématique et la décoration du « modernisme », l'influence du « noucentisme », et plus tard, vers la deuxième décennie du XX^e siècle, le géométrisme, nouvelle dimension plus minimaliste apportée par certains dessinateurs d'avant-garde.

Le dessin d'actualité, la caricature et l'illustration reproduisent les faits, les défauts et les vertus de la société dont ils s'inspirent et deviennent, comme le dit Solà i Dachs : « une optique, une façon de voir la vie et en comprendre toutes les particularités »¹.

À cette époque de l'entre-deux-siècles, le naturalisme et le réalisme cohabitent avec l'introspection romantique et l'exaltation de l'authenticité exprimée par le dessin de mœurs. L'œuvre de toute une génération d'artistes de presse catalans est marquée par cet art engagé, profondément enraciné dans la tradition et la revendication de la personnalité catalane. Les paysages de la Catalogne rurale et montagnarde, les scènes urbaines de rue ou le thème des traditions remplissaient les périodiques illustrés qui ainsi deviennent le support de la chronique sociale.

¹ Lluís SOLÀ i DACHS, *Un segle d'humor català*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1973, p. 5. Traduit par le contributeur.

Tomàs Padró à *Lo Noy de la Mare* i à *La Campana de Gràcia* fut l'un des grands précurseurs, suivi par Apel·les Mestres, Josep Lluís Pellicer ou Marià Foix entre autres grands artistes catalans. Dans le premier numéro de *Lo Noy de la Mare* du mois d'octobre 1866 parut une critique artistique dans laquelle nous pouvons lire : « ... la peinture des mœurs [...] ce genre si discrédité pour certains et si important pour nous... »².

Nous ne devons pas oublier que la perception de la campagne catalane était le résultat d'un point de vue urbain car une grande partie des périodiques était éditée à Barcelone et s'adressaient principalement à des lecteurs citadins. Santiago Rusiñol, écrivit en 1926 un article fort révélateur à *La Campana de Gràcia* intitulé « La ville et la campagne »³ : « ... Notre plus grand plaisir serait d'avoir une grande maison de campagne, un mas catalan [...] mais en fait cette maison nous la voudrions au Pla de la Boqueria. La campagne à l'arrière et la ville devant »⁴.

Les allusions à la campagne, à la terre, se faisaient par le biais d'une iconographie qui voulait refléter les symboles de l'essence de l'esprit catalan. Ainsi, le paysan coiffé de la barretina, modèle de pondération et d'expérience, est le personnage qui préside l'en-tête de la revue *Un Tros de Paper* (1865), celle de *L'Avi* (1879) ; il est aussi l'un des personnages inclus dans le deuxième en-tête que *La Campana de Gràcia* utilisa entre 1873 et 1879. Une variation de cette exaltation iconographique serait ce qu'Eliseu Trenc-Ballester⁵ appelle le « style de mœurs patriotique »⁶ que nous pourrions entrevoir aussi dans les symboles héraldiques adoptés par des publications comme *Diari Català* (1879), *La Renaixensa* (1881) ou *La Veu de Catalunya* (1899) et également les symboles et attributs identitaires comme les très nombreuses allusions à Saint Georges ou encore la silhouette de la montagne de Montserrat.

La presse de Lleida, avec une production et une quantité bien plus modeste que celle de Barcelone, adopta une iconographie essentiellement liée à la campagne et aux paysans. Les dessinateurs des revues *Lleida*, *Lo Campanar de Lleida* ou *Vida Lleidatana* représentèrent tous les stéréotypes traditionnels de Lleida : le paysan, la *pubilla*, les montagnes pyrénéennes, les

² Traduit par l'auteur du travail.

³ Santiago RUSIÑOL, « La ciutat i el camp », *La Campana de Gràcia*, n° 3000, 18-12-1926.

⁴ Traduit par l'auteur du travail.

⁵ Eliseu TRENCHALLESTER, « Costumbrismo, realismo y naturalismo en la pintura catalana de la restauración », in *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo IX*, Barcelone, Anthropos, 1987.

⁶ Traduit par l'auteur du travail.

champs, et les potagers avec les produits emblématiques de la terre riche et généreuse du Ponant.

Dans le style de mœurs urbaines, il faut citer l'œuvre de Marià Foix qui, dans la série de dessins *La Nostra Gent* publiée à *L'Esquella de la Torratxa*, décrit de façon magistrale et très minutieuse la société barcelonaise de l'entre-deux-siècles. À partir du mois de mai 1887, le lecteur de *L'Esquella* pouvait voir évoluer dans les pages de cette revue les personnages d'une Barcelone bourgeoise, ouvrière et artisanne. La promenade des familles aisées le long du Carrer Ample ou dans les nouvelles avenues de l'Eixample, la sortie de la messe dominicale ; la taverne, le marché, l'intérieur des maisons riches ou celles des plus humbles constituaient les fonds des scènes dans lesquelles le lecteur identifiait ses voisins et ses concitoyens.

Le grand caricaturiste Alfred Opisso signa un article dédié à ce dessinateur exceptionnel dans *La Vanguardia* le 13 janvier 1899 où il disait que Marià Foix était l'un des dessinateurs de mœurs « le plus précis et le plus pertinent de cette terre [...] sa série *Gent de Casa*, si ingénieuse et juste, restera comme un élément de documentation qui peut être sera de grande utilité à nos successeurs pour nous comprendre... »⁷.

Une génération plus tard, le fils d'Alfred, Ricard Opisso, acquit une grande réputation comme dessinateur de scènes urbaines de masses dans lesquelles une infinité de personnages traversaient les rues, montaient et descendaient des tramways bondés, remplissaient les trottoirs ou s'entassaient dans les espaces publics de la ville. Ricard Opisso composa de magnifiques mosaïques des mœurs barcelonaises et il fut un incomparable narrateur de l'anecdote. À dix-neuf ans, il signa un dessin à la Une de la revue *Els Quatre Gats*⁸ et le sujet choisi fut une scène quotidienne de rue à Santa Maria del Mar.

À partir de 1881, parut la revue *L'Avenç* qui réunit un groupe d'intellectuels et jeunes artistes qui dès le début confirmèrent leur affinité avec le catalanisme défendu par Valentí Almirall dans les pages du *Diari Català*. Ramon Casas, Joan Maragall, Pompeu Fabra ou Santiago Rusiñol furent des collaborateurs habituels de *L'Avenç*. Ils faisaient partie d'une nouvelle génération et appartenaient à des familles aisées et bourgeoises qui manifestaient une certaine dissidence aussi bien politique qu'esthétique. Ils montraient en effet une volonté de rupture

⁷ *La Vanguardia*, 13-01-1899. Le traducteur est l'auteur du travail.

⁸ *Quatre Gats*, n° 8, 30-03-1899.

envers le catalanisme traditionaliste du mouvement *La Renaixensa* ainsi qu'envers les styles d'origine romantique qui s'étaient imposés pendant le XIX^e siècle.

La fissure qui séparait l'Espagne monarchique de la Catalogne bourgeoise s'étendait de plus en plus. À cette époque de renouveau, les débats politiques, les articles d'opinion et toutes sortes de déclarations, nourrissaient la polémique qui soudainement s'enrichit grâce à l'humour insolent et provocateur de *Cu-Cut!*. À partir de 1902, le catalanisme de *Cu-Cut!* prit la forme d'un catalanisme réaliste et pragmatique représenté par le nain emblématique de cette publication qui apportait son point de vue, toujours raisonnable et pondéré, sur les événements qu'il commentait. D'un point de vue graphique, le catalanisme prenait racine dans les symboles iconographiques d'une patrie catalane sublimée. L'ennemi juré était le centralisme de la vieille Espagne castillane ruinée, dépensière et orgueilleuse. Les caricaturistes de *Cu-Cut!* commencèrent à adresser sans ménagement leurs sarcasmes envers les stéréotypes espagnols.

La caricature de Joan Junceda connue comme « El Banquet de la Victòria », avec laquelle il parodiait l'armée espagnole, provoqua des événements sans précédents qui eurent lieu la nuit du 25 novembre 1905 où des groupes de militaires prirent d'assaut les rédactions de *Cu-Cut!* et du journal *La Veu de Catalunya* en détruisant et en agressant sans ménagement des citoyens pacifiques et désarmés. Le lendemain, toute la presse barcelonaise et catalane condamnait cette agression brutale tandis que le gouvernement central réagissait en décrétant la suspension des garanties constitutionnelles en Catalogne⁹.

Quatre Gats fut éditée pendant l'année 1899. Cette revue fut fondée par Pere Romeu, propriétaire d'un local du même nom qui devint le lieu de rencontre et de diffusion d'un art moderne et de rupture. Miquel Utrillo prit en charge la rédaction et Ramon Casas la partie artistique. La revue *Pèl i Ploma*, publiée entre 1899 et 1903 fut une continuation de *Quatre Gats* avec des contenus artistiques et littéraires. Elle fut financée par Ramon Casas qui à nouveau exerçait comme directeur artistique et illustrateur principal tandis que Miquel Utrillo continuait à en diriger la rédaction. Ces deux publications furent sans doute les plus emblématiques du Modernisme barcelonais et catalan. En feuilletant les pages de *Quatre Gats* et *Pèl i Ploma*, nous avons l'impression visuelle d'explorer un large éventail d'esthétiques très variées, de styles et de tendances qui s'entrecroisaient et se combinaient aux deux dernières décennies du XIX^e siècle. Ce mélange esthétique, entre tradition et modernité, offrit un résultat

⁹ Jaume CAPDEVILA, *Cu-Cut! Sàtira política en temps trasbalsats*, Barcelone, Efadós, 2012, p. 89.

éclectique dans lequel le naturalisme fusionnait avec le témoignage instantané d'une perception presque photographique.

Les réflexes esthétiques basés sur la tradition et les mœurs commencèrent à intégrer les thématiques propres à la société industrielle. Les machines et les engrenages commençaient à s'imposer comme les attributs d'une iconographie changeante.

À partir du dernier tiers du XIX^e siècle parurent les revues qu'on appela « illustrations » comme par exemple *La Ilustració Barcelonina* (1858), *La Ilustració Catalana* (1880), *La Ilustració Popular* (1882), *La Ilustració Llevantina* (1901) incluant dans leurs articles images et gravures qui prétendaient satisfaire la curiosité d'un public de plus en plus exigeant et avide de connaissances. Le contenu de ces revues englobait des critiques commentées sur l'œuvre d'artistes connus, des reportages sur des peuples et lieux lointains, des narrations d'expéditions géographiques ou des articles de curiosités et de vulgarisation scientifique.

Les cheminées des usines s'imposaient comme des éléments habituels du paysage et la problématique de l'ouvrier confronté au bourgeois s'ajoutait à la rhétorique esthétique. Si comme le dit très justement Trenc Ballester¹⁰, les exemples de la peinture réaliste du monde ouvrier sont peu abondants dans la Catalogne du Modernisme, nous ne pouvons pas en dire autant des dessins de presse où cette problématique fut adoptée très spécialement à partir du début du XX^e siècle dans les périodiques de tendance républicaine. Le « *senyor Esteve* », personnage paradigmatique du bourgeois scandaleusement riche, cynique et sans vergogne, créé par Josep Costa « Picarol », est un magnifique exemple iconographique de la dimension sociale des dessins de presse.

Les conditions de vie et de travail de l'ouvrier furent l'un des principaux sujets du périodique *La Tramontana* (1881) dirigé par le polyvalent Josep Lluà. *La Campana de Gràcia* dénonçait aussi à travers ses articles et dessins les injustices générées au sein d'une Barcelone qui offrait deux visages, d'une part celle des galas somptueux du Liceu et, d'autre part, celle des ruelles malodorantes du Raval. Trenc Ballester nous parle d'un Modernisme « peu défini, très général qui inclut des réalités très différentes »¹¹. Jordi Castellanos¹² se réfère au Modernisme disant que « sous l'étiquette de chaque mouvement se cachent des attitudes culturelles et esthétiques

¹⁰ E. TRENC-BALLESTER, *op. cit.*, p. 299.

¹¹ Traduit par l'auteur du travail.

¹² Jordi CASTELLANOS, « Modernisme i Noucentisme », *L'Avenç*, n° 25-26, mars 1980, p. 26.

multiples et diverses »¹³ et Edmon Vallès¹⁴ ajoute au Modernisme une variété de tendances comme la représentation des mœurs, le symbolisme, l'idéalisme ou le réalisme. Si nous appliquons ces réflexions basées sur les arts plastiques aux illustrations de presse, notre conclusion sera identique à celle de ces auteurs tout en constatant que le dessin d'actualité, fondé sur la critique et l'observation des phénomènes sociaux, justifie pleinement l'interaction du compromis des modernistes envers les changements sociaux. L'adoption d'un certain style expressionniste contribua à renforcer quelques aspects les plus obscurs de la situation sociale des classes ouvrières les plus défavorisées. Un bon exemple sont les dessins de dansà *La Campana de Gràcia* dans les premières années du XX^e siècle. Par ailleurs, l'incomparable Ismael Smith, utilisa son style pointilliste dans des scènes d'aspect bourgeois où les vêtements, traités comme des objets d'orfèvrerie, renforçaient la richesse et l'élégance des personnages.

Après la première décennie du XX^e siècle, Eugeni D'Ors adopta la dénomination de Noucentisme pour une nouvelle vision de la réalité qui se nourrissait de l'esthétique classique et prônait un retour aux racines méditerranéennes. En 1911 fut publié *L'Almanach dels noucentistes* avec des collaborateurs tels que Xavier Nogués, Torné-Esquiús, Isidre Nonell ou Ismael Smith. Xavier Nogués, également connu sous le pseudonyme « Babel », fut le créateur de l'homme au parapluie, personnage anonyme qui se promenait dans les pages de *Papitu*. Nogués fut aussi chargé de la décoration de la cave des Galeries Laietanes où il représenta une série de personnages gaiement ivres, comme le disait le critique de la revue *Vell i Nou*¹⁵ : « combinant sagement dans un ensemble agréable l'anecdote grotesque avec les motifs décoratifs ».

Quelques années plus tard, cet artiste publia une série de dessins sous le titre « La Catalogne Pittoresque » que Francesc Vicens considère comme l'œuvre qui « reflète un monde fort et de vie savoureuse qui correspond exactement à une société travailleuse et rêveuse, progressiste et traditionnelle, allègre et modérée »¹⁶.

Les apports des nouvelles tendances esthétiques qualifiées d'avant-gardes, attirèrent la curiosité des créateurs catalans. Les compositions cubistes et constructivistes évoluèrent vers

¹³ Traduit par l'auteur du travail.

¹⁴ Edmon VALLÈS, *Història Gràfica de Catalunya (1917-1931)*, 6 vol., vol. 3, Barcelone, Edicions 62, 1983, p. 298.

¹⁵ *Vell i Nou*, n° 9, 15-09-1915.

¹⁶ Francesc VICENS, « Els corrents artístics entre el 1900 i el 1939 », in *Història de Catalunya*, 6 vol., vol. 6, Barcelone, Salvat, 1978, p. 241. Traduit par l'auteur du travail.

le géométrisme. En 1917, la revue *Un Enemic del Poble* parlait de style « évolutionniste » et une année plus tard parut le seul exemplaire de la revue *Arc Voltaic* avec un dessin de Miró à la une et un autre de Barradas qui se présentait comme « vibratoire ». Malgré tout, le noucentisme était toujours bien vivant et enraciné ; cependant, désormais, il devrait cohabiter avec une grande diversité de styles qui formeraient le goût esthétique du public catalan. Selon Alexandre Cirici :

La bourgeoisie réactionnaire restait fidèle au noucentisme (...) la bourgeoisie intellectuelle et progressiste soutenait les avant-gardes (...) le prolétariat était partagé entre l'expressionnisme cénétiste, pratiquement proche de l'art mexicain de Clemente Orozco et le constructivisme marxiste représenté essentiellement par le grand affichiste Helios Gómez¹⁷.

La composition géométrique dans les dessins de presse commence à être relativement courante à partir de la proclamation de la Deuxième République. Nous trouvons cette tendance dans les dessins et les caricatures d'artistes lérindans comme Alfons Vila i Franquesa « Shum », Melcior Niubó i Santdiumenge « Niu » et autres collaborateurs habituels de *La Campana de Gràcia* au début des années trente, comme Roqueta ou Mondragón. Outre le géométrisme caricaturesque qui permettait de jouer avec l'exagération des traits des personnages et de la scène représentée, il se produit une utilisation idéologique de l'élément géométrique. Certains périodiques d'idéologie marxiste et, plus ponctuellement, des publications républicaines comme celle déjà citée, *La Campana de Gràcia*, inclurent une esthétique inspirée directement du constructivisme et du réalisme soviétiques.

L'influence directe du réalisme soviétique sur l'art catalan est presque inexistante avant la production de grands affichistes pendant la Guerre civile. Helios Gómez fut sans doute un cas exceptionnel pour avoir eu un contact direct avec la production soviétique pendant ses séjours à Moscou, le premier comme exilé en 1927 et le second en 1933. Dans les années trente, certains dessins publiés à *L'Hora*, organe du Bloc Obrer i Camperol, adoptèrent ouvertement l'esthétique du réalisme soviétique. Néanmoins, la grande différence entre le réalisme pratiqué au pays des soviets et celui que nous trouvons en Catalogne vers les années trente, est que le premier répondait aux exigences du pouvoir, tandis qu'en Catalogne il était l'expression d'une

¹⁷ Alexandre CIRICI, « La Plàstica Noucentista », *Serra d'Or*, n° 8, août 1964, p. 23. Traduit par l'auteur du travail.

minorité politique d'opposition qui concevait ce style comme le plus propice à nourrir le rêve révolutionnaire.

Pouvons-nous conclure à une persistance du substrat réaliste comme un trait qui définit les dessins de presse ? Y répondre avec une affirmation catégorique nous éloignerait sûrement de toutes les nuances esthétiques et nous amènerait vers une fausse lecture linéaire de soixante ans de production graphique catalane.

Rapprocher le costumbrisme catalan du réalisme soviétique serait, sans doute, une erreur iconographique car, aussi bien les symboles que les attributs ne s'accordent à une même lecture iconographique. Par exemple, la faucille catalane, l'un des symboles traditionnels du catalanisme inspiré par l'hymne national, ne peut pas être interprétée comme un attribut de la révolution prolétaire. Néanmoins, dans les années trente quelques dessinateurs jouèrent volontairement avec la casualité du dualisme de ce symbole.

Le réalisme d'Honoré Daumier en France, de Tomàs Padró et de Martí Alsina, suivent un même fil conducteur qui existait déjà dans les thématiques populaires de la peinture flamande de David Teniers ou Pieter Bruegel, et reste comme un substrat rhétorique et thématique qui convertit les arts plastiques en un témoignage inestimable de leurs époques. Le dessin d'actualité constitue par définition une chronique des faits et des idées d'une société. Ainsi, pour qualifier les réalismes qui se sont succédés dans les pages de nos périodiques, nous oserions employer ce que Vicens Maestre identifie comme réalisme social, entendu généralement comme un besoin de l'artiste « ... de participer à sa réalité, de penser, sentir et agir sous des conditions déterminées, de témoigner de façon déterminante sa réaction face à des faits concrets... »¹⁸.

Josep Pinyol Vidal a réalisé des études d'histoire de l'art (Universitat Autònoma de Barcelona) et est docteur en études hispaniques (Université Rennes 2). Il a enseigné à l'École Centrale de Nantes jusqu'en 2024 et référent pour l'Amérique latine à la direction des Relations Internationales. Sa recherche porte sur les codes iconographiques des illustrations de la presse catalane et les dessinateurs à travers la publication d'articles et la participation dans des congrès spécialisés dans des universités en Europe et en Amérique latine.

¹⁸ Vicens MAESTRE, « Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX », *L'Avenç*, n° 7-8, septembre 1978, p. 67-73. Le traducteur est l'auteur du travail.

Bibliographie

CADENA, Josep M., *El dibuix a Catalunya. 100 dibuixants que cal conèixer*, Barcelone, Edicions Pòrtic, 2004.

FIGUERES i ARTIGUES, Josep M., *Prensa i nacionalisme. El periodisme en la reconstrucció nacional catalana*, Barcelone, 2002, Edicions Pòrtic, Col. Pòrtic Monografies, n° 14.

PINYOL VIDAL, Josep, *Dessins de presse et dessinateurs. Barcelone 1870-1935*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010.

ROGLAN, Joaquim, *Revistes d'humor a Catalunya. 1972-1992*, Barcelone, Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1996.

SOLÀ i DACHS, Lluís, *La caricatura política i social a Catalunya (1865-2005)*, Barcelone, Dux Editorial, 2005.



Arxiu Gabriel Ferrater¹

¹ Photographe Roberto Ruberto (1969). @ Arxiu Gabriel Ferrater.

TEMPS, MEMÒRIA I ESCRIPTURA A *LES DONES I ELS DIES* (1968) DE GABRIEL FERRATER

ESTRELLA MASSIP I GRAUPERA

Aix-Marseille Université
Centre Aixois d'Études Romanes – CAER (UR 854)

El temps és un element devastador i desprietat que tot s'ho enduu. La memòria prova de contrarestar els seus estralls intentant recuperar allò que ja no és, allò que s'ha perdut. Així doncs, la pèrdua origina el record o, per dir-ho amb les paraules de John E. Jackson, “l'acte de recordar és la confessió de la pèrdua”¹. L'acte d'escriure també ho pot ésser, perquè, com diu Roland Barthes, “el record és el començament de l'escriptura”². La memòria objectiva el passat mitjançant la llengua; l'escriptura el fixa en el poema; però, en aquest darrer, el passat adquireix una dimensió paradoxal: només hi existeix com a resultat de l'acte acomplert d'escriure i al mateix temps pertany al present ja que cada nova lectura el reactualitza. El passat no pot ésser immortalitzat en la poesia i cada lector interpretarà aquest passat recuperat per l'escriptura de manera diferent. Totes aquestes consideracions són al centre de *Les dones i els dies* (1968) de Gabriel Ferrater (1922-1972), un dels poemaris més importants de la literatura catalana de la segona meitat del segle XX. En aquest volum, G. Ferrater va reunir, seguint un nou ordre i acompanyats de noves composicions, la majoria dels poemes dels tres poemaris que havia publicat anteriorment: *Da nuces pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) i *Teoria dels cossos* (1966). Ferrater va dividir el seu nou llibre en cinc parts numerades (eliminant els títols dels tres poemaris anteriors i recuperant les tres parts que conformaven *Teoria dels cossos*)³. Així, *Les dones i els dies* presenta una estructura interna que ens convida a llegir els poemes com una descripció de diferents moments de l'existència del subjecte líric-poeta que emergeix al llarg dels poemes i que el lector tendeix a identificar amb G. Ferrater. Aquesta afirmació del poeta és

¹ John E. JACKSON, *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 45.

² Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 109.

³ Totes les citacions de *Les dones i els dies* del nostre estudi provenen de: Gabriel FERRATER, *Les dones i els dies*, Edició crítica de Jordi Cornudella, Barcelona, Ed. 62, 2018.

clau per entendre el sentit del llibre: “Entenc la poesia com la descripció, passant de moment en moment, de la vida moral d’un home ordinari, com ho sóc jo”⁴.

Moltes de les composicions de *Les dones i els dies* són producte d’un intent de recuperar i fixar el passat a través de l’escriptura, però també d’un intent de reflexionar sobre l’escriptura i la memòria com a valors absoluts. Aquestes composicions conviden a reflexionar sobre la poesia i la memòria (com a receptacle del passat i com a facultat per convocar-lo) i sobre les relacions que el passat i el present mantenen a través d’elles. El subjecte líric dedica molts poemes a evocar el passat amb una intenció autobiogràfica més o menys evident: recorda les experiències individuals i les que ha compartit amb altri; i també, com a “By natural piety”, intenta accedir al passat particular dels altres a través de l’escriptura. Així, de manera significativa, a “Poema inacabat”, afirma: “És el passat que ens dóna tema” (vv. 536). En aquesta mateixa composició parla de la recuperació de la memòria a través de l’escriptura comparant la memòria amb una cacera de rates i el passat recuperat amb una olor de florit sufocant (vv. 1062-1066). Uns versos més tard, el subjecte líric parla d’aquestes qüestions amb aquesta mateixa mirada lúcida, irònica i desmitificadora; ho fa mitjançant la deslexicalització de la cançó infantil tradicional catalana “Plou i fa sol, les bruixes es pentinen”: “[...] Se’m pentinen / les deu mil bruixes d’un record / esgarrifat de pluja i sol, / amb ull de burla, sense presses, / diuen (ridícul jo!) que esperen / el meu mot, mentre els insistents / torns de les pintes marquen temps” (vv. 1078-1084).

La memòria, com la poesia, pertany a l’àmbit de la representació. La realitat que la memòria o la poesia recreen és una altra realitat, diferent de la que ja no existeix, d’una banda, a causa de la distància temporal que hi ha entre el present del record i el passat evocat, d’altra banda, a causa de la pertinença de la memòria i de la poesia a l’àmbit de la representació: ambdues intenten substituir una realitat absent per una nova forma de presència que és mediatitzada per la llengua i per les imatges. Aquests dos nivells de mediatització donen a la representació del passat en el poema el seu valor de creació. És precisament a aquesta relació entre memòria i creació poètica a la qual es refereix el “jo” líric de *Les dones i els dies*, quan, a “Poema inacabat”, ironitza sobre la seva versió de la posta de sol que va contemplar uns dies abans i sobre la capacitat de la poesia per fixar la realitat, ja que la versió que proposa només és una possible versió entre d’altres: “Sabem venjar-nos amb els mots. / Aquí en tens una versió, / però te

⁴ *Ibid.*, p. 270.

n'enviaré una altra / amb menys metàfora i menys dansa" (vv. 129-132). Tanmateix, malgrat alguns comentaris i actituds irònics envers el passat i la memòria, el subjecte líric de *Les dones i els dies* duu a terme una reflexió profunda sobre aquestes qüestions. Així, en alguns poemes, reflexiona, més o menys explícitament, sobre el valor que els records i la memòria tenen en la seva pròpia existència, i també sobre el seu valor intrínsec⁵. En diverses ocasions, la memòria li permet fer prova de distància crítica respecte al seu passat, respecte a les seves actituds anteriors, respecte a qui era i també respecte a aquells que van compartir les seves experiències amb ell ("Temps enrera", "In memoriam", "Esparver", "Petita guerra", "Poema inacabat"). El vincle paradoxal i ambigu, entre idealització i crítica, que la memòria manté amb el passat queda perfectament subratllat als versos 522-541 de "Poema inacabat". Així, tot parlant irònicament sobre els poetes principiants, perquè no han viscut prou temps perquè el passat els sigui útil en les seves composicions, el "jo" líric reflexiona sobre la importància del passat com a font d'inspiració poètica ("I és el passat que ens dona tema"), sobre la idealització d'aquest ("que els anys / com el vi, guanyen amb els anys") i sobre la visió crítica que cal tenir-ne –en aquest sentit el que dirà el "jo" líric a "Ídols": "[...] Érem el record que tenim ara. Érem / aquesta imatge. Els ídols de nosaltres / per la submissa fe de després" (vv. 6-9). Segons el "jo" líric de "Poema inacabat", el passat es pot contemplar amb embadaliment (v. 533) però també s'ha d'entendre ("entendre"), perquè tot és una qüestió tant d'emoció com d'intel·lecte. Hi ha una manera intel·ligent de tornar al passat i, sense cap mena de modèstia, se l'atribueix a si mateix: "els que som intel·ligents / tenim fort el plaer d'entendre". Unes línies més endavant (vv. 1135-1144), parlarà de manera implícita i irònica de la necessitat d'evocar el passat evitant qualsevol excés de sentimentalisme: "només em cal cridar el refús / amb què tots els fets se'm rebel·len / si els explico en termes d'afectes".

El subjecte líric de *Les dones i els dies* també insisteix en la distància que la memòria estableix entre la realitat passada i el record, i en la dificultat de recuperar el passat. Així, a "El lector", el "jo" líric admet que no vol falsificar la memòria. La repetició anafòrica "i no recordo qui me'l va donar" destaca la dificultat que experimenta per recordar i demostra un desig de sinceritat que contrasta amb la confessió d'haver mentit a través dels seus records: "No sé

⁵ "Poema inacabat", "Fi del món", "La mala missió", "Mala memòria", "Un pas insegur", "Tres llimones", "Si puc", "Tro vos mi siatz renduda", "Idolets", "Ídols", "Maîtresse de poète", "Les mosques d'octubre", "El lector", "Els aristòcrates", "Teseu".

mentir-me un record més” (v. 14). De fet, sabem que la memòria sovint pot ésser mentidera. A “Aniversari”, aquest adjectiu s’imposa (“mentidera”); la memòria també hi és titllada de “marmanyera”, en contrast amb l’oblit, que s’assembla a un “drapaire mut”; els anys ja viscuts són assimilats als encenalls de fusta que cremen en dues carboneres. El foc de l’una es manté viu gràcies al record, el de l’altra gràcies a l’oblit. El record encén “curtes fogueres” (són els records que emergeixen a la nostra memòria amb brevetat il·luminats per la llum intensa de les flames, com flaixos); al pou de carbó de l’oblit, els encenalls només són un “caliu d’inquietud”, és a dir les brases d’un passat que, tot i que siguin susceptibles de ser reviscudes, ens fan conscients del no-res que poden esdevenir el passat i l’existència. Així doncs, l’aniversari anunciat al títol fa menys referència al record del passat que a l’angoixa causada per la presa de consciència de l’inevitable pas del temps. Diem “angoixa” perquè, al nostre parer, el substantiu “inquietud” del darrer vers podria ésser, de fet, un eufemisme.

El tema de la dificultat de recuperar el passat és central a “Un pas insegur”. El “jo” poètic ens hi parla del significat que per ell tenen els records i de la possibilitat d’evocar-los. Els primers quatre versos rememoren el moment en què, baixant de la vorera, el “jo” poètic va posar el peu en un bassal d’aigua del carrer asfaltat. Aquest gest desencadena un procés de memòria involuntària. L’emergència dels records torna a ésser suggerida en els versos 5-8 a través d’una metàfora construïda a partir de la imatge d’una clivella que s’obre a la fusta d’una porta, una fusta que encara treballa. El passat lluminós es filtra a través de la fusta de la porta que tanca el present: “Veig que encara treballa, que no és / ben bé inerta, la fusta de la porta / per on se’n van els anys. Ara s’hi ha obert / una clivella, i m’entra un fil de llum”. Recordarem els punts de convergència que hi ha entre aquest poema i “Idolets”, composició on el locutor recorda el raig de llum que clivella el receptacle de la memòria on s’acumula la pols dels anys, una metàfora força convencional (“Les mans quietes als genolls, / recorda: deixa que un raig / et clivelli el recer fosc / i mira la pols dels anys”). A “Idolets” la foscor que regna a l’habitació és deguda a un “encanteri fosc” que, per desplaçament metafòric, designa l’oblit (vv. 1-4, 21-24) –en aquesta mateixa composició, llegim una altra metàfora de la recuperació del passat a través de la memòria: es tracta d’un embolcall de seda “marcida” que embolica un paquet (vv. 25-28). Però tornem a “Un pas insegur”. La imatge de la porta i la del peu que descansa sobre l’asfalt, com

ho ha assenyalat perfectament Jordi Julià, són un ressò de l'obra de Marcel Proust⁶. El subjecte líric d'"Un pas insegur" evoca les traces del seu passat posant-les en paral·lel amb elements del present. Així compara moments de la seva vida, la seva infància i la seva maduresa, i l'adjectivació fa referència a l'avaluació que en fa. Els peus de l'home gairebé insensibles i empresonats en el calçat, una sinècdoke del "jo" adult i del seu estat d'ànim, contrasten amb els peus del nen, "hàbils", "sapients" i "feliços", que per sinècdoke designen la llibertat de la seva infantesa, la seva saviesa i la seva felicitat; l'aigua en moviment per la qual camina el "jo" adult ("aigua inquieta") s'oposa a "l'aigua fosca" de la seva infantesa (aquestes aigües fosques en què el "jo" líric infant es va mullar els peus recorden les aigües de la infantesa evocades a "By natural piety" en els versos 14-17). A "Un pas insegur", la imatge dels "turmells que sagnen molt fi" perquè han estat ferits per fulles de canya que són com "ganivets de verdor freda" també sembla expressar el dolor que la pèrdua del passat fa sentir al "jo" adult. El significat de "verdor", amb el qual s'associen els ganivets de la memòria, és plural. D'una banda, "verdor" fa referència al color verd dels joncs; de l'altra, aquest substantiu fa referència simbòlicament a la infantesa que la memòria fa ressorgir, ja que el verd és el símbol del despertar de la vida. Memòria i verdor, recordem-ho, ja eren associats a "Floral", on el subjecte líric acabava el poema amb la frase "la memòria em verdeja". En aquest cas, el verb "verdejar" feia referència per polisèmia tant al retorn al passat (el passat percebut com un moment anterior en el procés de maduració de la vida) com a la dificultat que té la memòria per tornar al passat (perquè no és prou "madura" per fer-ho, no és capaç de fer-ho) i, finalment, i implícitament, al desig sexual (en aquest sentit Ferrater invoca el significat "tirar a obscè" del verb "verdejar"): la memòria li retorna els records eròtics sobre les noies del passat.

A "Un pas insegur" els records permeten escapar-se del present dels adults, designat per la metàfora de la llum del sol: "per fugir de la plana / de terra i d'homes, el món que retruny / de

⁶ Jordi JULIÀ, *El poeta sense qualitats*, Tarragona, Pagès Editors-Edicions El Mèdol (col. El Mèdol-Fòrum, 34), p. 90-97. Les relacions intertextuals entre l'obra de G. Ferrater i la de M. Proust ha sigut assenyalada diverses vegades. Cf. per exemple: Rosa CABRÉ, "Poema inacabat: esbós de lectura", *Revista del Centro de Lectura*, n° 257, 1974, p. 153); Xavier MACIÀ i Núria PERPINYÀ, *La poesia de Gabriel Ferrater*, Barcelona, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 213), 1986, p. 109. Cal recordar que G. Ferrater dedicà un article a M. Proust i que la seva reflexió sobre l'empremta que els objectes deixen en les persones, remet de manera implícita a l'empremta del passat: *El verdadero ser de los objetos consiste para Proust en la huella que dejan sobre las personas que los perciben, e incluso pudiera decirse que el unico significado del universo se encuentra en su función creadora de personas, en su capacidad de transformarse en experiencia intelectual y moral; recíprocamente, una persona no es más que la estructura, el sistema de las percepciones que en ellas se han vertido*. Cf. Gabriel FERRATER, "Marcel Proust", dins *Escritores en tres lenguas*, Barcelona, Antàrtida / Empúries, 1994, p. 122-123.

migdia”. Però al mateix temps, la llum d’aquest present preval sobre el passat i sobre les imatges de la infantesa, la llum dels quals apaga: “el món que retruny / de migdia, i apaga la llum / del fred metall d’aurora de les canyes”. Cal destacar que la imatge d’aquesta llum del present permet una doble lectura: es pot interpretar com la metàfora de l’edat adulta en contraposició a “aurora” que és la metàfora de la infantesa (aquesta representació metafòrica de les edats de l’home recorda la de “By natural piety”, vv. 5-10); també es pot interpretar com una metàfora del present, de la mateixa manera que la llum del sol a “La mala missió” i “Teseu”, dels quals parlarem una mica més endavant.

El subjecte líric d’“Un pas insegur” té una visió ambigua de la infantesa. D’una banda, l’avalua positivament en relació amb la maduresa, presentant-la com un moment feliç; d’altra banda, sembla recordar-la amb un sentiment de malestar, com sembla suggerir la referència a la fredor. L’aurora, metàfora de la infantesa, es associada a la brillantor d’un metall fred i els records a un esquinçament i a la fredor, mitjançant la imatge sinestèsica “ganivets de verd fred”. És el malestar que causa el record del passat? Aquesta lectura tindria sentit si tenim en compte els jocs interns que a *Les dones i els dies* s’estableixen entre el poema en qüestió i “Punta de dia”, on la fredor es associada a un sentiment de malestar existencial davant el nou dia que clareja (vv. 11-14). Com a “Un pas insegur”, a “Punta de dia”, el moment de l’alba està relacionat amb el color verd, la fredor i l’esquinçament del bisturí que desencadena una cesària (vv. 1-7). Aquests dos poemes tenen d’altres punts en comú. En la imatge de la llum que passa per una clivella d’una porta a “Un pas insegur” ressona la imatge de la llum que parteix la mà d’un nen a “Punta de dia” (vv. 7-11). En ambdós poemes, el subjecte líric utilitza imatges que fan referència a un esquinçament que no només és físic sinó també moral.

Tanmateix, a *Les dones i els dies*, la memòria no sempre permet evadir-se del present. A “Mala memòria” els records es perceben com un pes. Arriben tan fora de lloc i de temps, que gairebé semblen inútils i absurds: “No sé què fer-ne, / com la barra de lacre que ens ve als dits / quan regirem un escriptori vell, / dins l’alta nit, mentre s’esquerda un gall.” (vv. 20-23). La utilitat de la memòria és doncs qüestionada. Si els records també pesen a “Les mosques d’octubre”, és perquè evoquen la realitat de l’estiu anterior, una realitat que el subjecte líric recorda intensament tot sabent que mai no la podrà reviuere. Així doncs, els records li pesen al cor, com si fossin una sang difícil de drenar (“cor de mal drenatge”, v.8). Són “coàguls negres” que persisteixen (v. 11).

Si a “Un pas insegur” i a “Les mosques d’octubre” el passat s’imposa al present, a “La mala missió” passa el contrari. Aquí la dificultat rau en el fet que el subjecte líric és incapaç de recordar. Tot el poema proposa una reflexió sobre la impossibilitat d’accedir al passat a través de la memòria⁷. Els dos primers versos parlen d’“un pou pavonat com el canó del revòlver” que el “tu” va “mirar de nen”. La imatge d’aquest pou sembla designar, per metàfora, la via que mena al fons de la memòria. Trobem un pou força similar al poema “Las afueras, IV” de Jaime Gil de Biedma per significar l’autoconsciència que dona la memòria i que marca l’accés a l’adolescència (vv.12-16)⁸. J. Julià ha assenyalat les relacions intertextuals que aquestes metàfores del pou presenten amb altres obres literàries. Així, la connexió entre els records dels primers anys de vida i la imatge d’un pou, que reflecteix una imatge de la infància, ja apareix a l’obra de Rainer Maria Rilke (*Neue Gedichte*, 1907), Josep Carner (els poemes de la secció “Les nits” d’*El cor quiet*, 1925), W.B. Yeats (“Reconciliation” de *The Green Helmet and other poems*, 1910) i Eugenio Montale (el poema que comença amb “Cigola la carrucola del pozzo...” d’*Ossi di seppia*, 1925)⁹. Cal destacar que el mateix Ferrater repren la metàfora del pou a “Els aristòcrates”: en aquest cas, aquest pou és ple de por però buit del passat i de la tradició literària.

A “La mala missió”, després dels dos primers versos que introdueixen la reflexió sobre la memòria, el subjecte líric enumera una sèrie de llocs i objectes heterogenis acumulant frases introduïdes per l’anàfora “hi ha”. J. Julià veu en aquesta repetició anafòrica un ressò intertextual del poema “Zone” (*Alcools*) de G. Apollinaire. Aquesta repetició indicaria la dificultat que té el “jo” líric per recordar i comprendre la natura heterogènia de tots aquests elements¹⁰. Afegirem que aquesta enumeració d’elements heterogenis prolonga la reflexió inicial sobre la dificultat de la memòria i l’oblit anunciada implícitament pel títol.

Els versos 3 i 4 de “La mala missió” semblen evocar un espai vinculat al passat del subjecte líric, però també es poden interpretar com una metàfora del fons de la memòria. La foscor d’aquest lloc contrasta amb la llum d’un sol que, al nostre parer, com a “Un pas insegur” i a “Teseu”, simbolitza la vida i el present: “Hi ha falgueres molt altes, i el tambor / del sol bat lluny i feble”. En aquest espai de foscor, un ocell bigarrat reclama constantment més llum “per colgar-

⁷ La nostra intepretació dels poema seguirà en gran part la lectura que proposa Jordi Julià: cf. *El poeta sense qualitats*, op. cit., p. 97-108.

⁸ Jaime GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix-Barral (Biblioteca Breve), 1982, p. 26.

⁹ J. JULIÀ, *El poeta sense qualitats*, op. cit., p. 100-101.

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

la / més sota terra” (vv. 7-8). J. Julià considera que aquest ocell és el de la memòria¹¹. També podríem veure'l com l'ocell de l'oblit ja que enterra la llum que il·lumina els records, tot recordant que, en l'oblit, la possibilitat de recordar sempre és latent (com les brases de l'oblit del poema “Aniversari”). A més a més, com diu J. Julià, l'ocell metafòric de “La mala missió”, i també el de “Teseu”, fan pensar en el poema “D'una rialla a l'altra” de Carles Riba¹², on un record d'infantesa és comparat a “un ocell del passat”.

Mitjançant la imatge de l'ocell que clama llum, el subjecte líric de “La mala missió” es refereix metafòricament al procés de formació de la memòria, o a l'oblit, i l'associa amb el mateix moviment descendent i al mateix pou que trobem a “Si puc” (vv. 13-17). El significat simbòlic dels vincles que s'estableixen entre la foscor i la llum a “La mala missió” ressonen també en els versos citats anteriorment del poema “Aniversari”. Pel que fa a “Teseu”, el subjecte líric sembla recordar que hom no es pot conèixer a si mateix a través del que ha sigut sinó, com a molt i potser, només a través del que és ara. Així, en aquest poema, la foscor dels passadissos de la memòria i el passat perdut es contraposa a una llum solar externa que sembla simbolitzar la vida present; l'ocell de l'oblit de “La mala missió” troba doncs una correspondència en l'ocell (“la gralla”) de “Teseu”. En aquest poema, el subjecte líric també utilitza la imatge de la llum per parlar de la il·luminació del passat per la memòria. Així parla de la foscor dels poemes-tapissos i dels passadissos de la memòria que contenen els records: “Un sol fil et daura / la fosca memòria, / corre pels tapissos / on t'has figurat” (vv. 1-4). Cal assenyalar que aquests passadissos foscos recorden els túnels evocats a “Dits”: “Tremolor dels bruscos túnels per on te'm perds” (vv. 10-11). Al nostre parer, a “Dits”, els túnels designen l'espai per on es perd el tren que s'enduu la dona estimada, però també el túnel fosc de la memòria per on es perdrà el passat.

A partir del vers 8, el subjecte líric de “La mala missió” parla amb un to irònic de la determinació del seu alter ego d'anar a la recerca del passat, malgrat el poder que té l'oblit: “[...] I tu la cercaries / fins a l'última pols, per entre fulles / caigudes i arrels aspres però fetes / a la mesura de la mà que estreny” (vv. 8-11). Aquest fragment introduïeix imatges de descomposició present (“la pols”) o futura (les fulles que es convertiran en humus), que es prolonguen en els versos següents: “Hi ha un fres de móres negres, i les nous / són crustacis podrint-se, llefiscosos /

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

i dolents com les llàgrimes. Hi ha troncs / que exsuden. Hi ha un metall d'èlitres vius." (vv. 12-15). La negror de les mores és un signe de la seva futura putrefacció. Les nous són comparades amb crustacis que es podreixen. La mort, implícita en la descomposició, també és evocada a través de la imatge dels troncs que exsuden (alguns arbres, com l'albercoquer, exsuden just abans de morir). Totes aquestes imatges fan presents, al nostre parer, les traces del passat que han quedat profundament enterrades en la memòria. Així, les nous, el simbolisme de les quals va ser assenyalat pel mateix Ferrater, remetent a la felicitat de la infantesa; les arrels fan referència als records vinculats als orígens del subjecte líric. J. Julià ha estudiat els vincles intertextuals d'aquest passatge amb "Discurso" de Carlos Barral i amb la "Gacela de la huida" de F. García Lorca¹³. Afegirem que la imatge simbòlica de les arrels lligada als orígens també és utilitzada per G. Ferrater a "Petita guerra" ("xuclada d'arrels / molt remotes en l'arbre de la raça", vv. 24-25) i en el poema "Ribera de los Alisos" de J. Gil de Biedma: "asoman las raíces" (v. 4), "Pero están estos cambios apenas perceptibles, / en las raíces, o en el sendero mismo, / que me fuerzan a veces a deshacer lo andado" (vv. 20-21)¹⁴.

Entre els elements que es troben al fons del pou de "La mala missió" "hi ha metall d'èlitres vius", una metàfora dels records que encara són vius a la memòria. Cal dir que per J. Julià, aquesta imatge presenta un lligam intertextual amb el poema "El presentimiento" del *Libro de poemas* de Federico García Lorca¹⁵. J. Julià també ha destacat les relacions intertextuals existents entre "La mala missió" i el poema de T. S. Eliot "The burial of the dead" i les qualifica de "palimpsestació" diluent d'algunes imatges.

A la segona part de "La mala missió", en una sentència que té la força d'una predicció, el subjecte líric adverteix el seu alter ego de la impossibilitat d'accedir als records a través de la memòria: "Dins, tot això. Però no hi entraràs" (v. 16). El "tu" ja no sap com arribar al seu passat i això el desanima ("atorollat", v. 19; "no tens esma", v. 20). Aquests darrers versos aclareixen el significat del títol del poema: "La mala missió". Com diu J. Julià, aquesta missió era la de l'anamnesi però no es pot dur a terme i l'adjectiu "mala" s'ha d'interpretar en el sentit de "difícil". D'acord amb ell, considerem que el subjecte líric de "La mala missió" planteja la qüestió de la inaccessibilitat del passat a través de la memòria: no s'hi pot tornar quan es vulgui. Encara voldríem fer dues observacions sobre aquest poema. La primera és que el subjecte líric

¹³ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴ J. GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, op. cit., p. 131.

¹⁵ J. JULIÀ, *El poeta sense qualitats*, op. cit., p. 104-105.

també suggereix que, si bé alguns fets sempre romanen vius en la memòria, d'altres (els associats a les imatges de descomposició del poema) no es podran recuperar del tot. De fet, la putrefacció destrueix i transforma, de manera que la realitat passada recuperada per la memòria mai coincideix exactament amb la que va ésser. La memòria és una mena de canvi constant, una idea que ens recorda el que diuen els especialistes de la memòria i de la qual parlen Jean Yves i Marc Tadié a *Le sens de la mémoire*: la memòria no és un simple receptacle dels records sinó una funció dinàmica en mutació permanent¹⁶. En segon lloc, voldríem dir que aquest poema, com tants altres poemes d'aquest recull, en ésser (com diu J. Julià¹⁷) una mena palimpsest de molts altres textos que, transformats o no, esdevenen rastres del passat literari en el poema, ens apareix com un espai o com un receptacle de memòria cultural i literària. La intertextualitat, en la seva dinàmica, juga, per tant, un paper memorial.

Altres poemes de *Les dones i els dies* també plantegen aquesta qüestió de la inaccessibilitat del passat. Així, a “Floral”, el “jo” líric parla d'una memòria (designada per la metàfora del vent) que no fa justícia al passat i no el torna al present (vv. 4-10). A “By natural piety”, el subjecte líric torna a constatar que recuperar el passat a través de la memòria és molt difícil. Irònicament, veu la possibilitat d'accedir al passat com un miracle. En aquest sentit, la referència a la separació dels murs i la seva comparació amb “un mar roig de rajoles” (vv. 50-51) és significativa: efectivament aquest fragment remet per intertextualitat, d'una banda, al relat de la separació de les aigües del Mar Roig del Llibre de l'Èxode 14, i de l'altra, a la “Chanson du Mal-Aimé” de Guillaume Apollinaire, dos intertextos que van ser assenyalats pel mateix Ferrater. De les profunditats d'aquestes aigües emergeix una olor de “de fums podrits” que cal vincular a la noció de transformació, segons la lògica que hem comentat anteriorment, en relació amb “Idolets” i “La mala missió”.

A *Les dones i els dies*, observem una abundància d'expressions que fan referència a la imprecisió i al dubte. Mitjançant l'ús de les fórmules “no sé” o la referència explícita a la natura confusa de la memòria, el subjecte líric constata que l'oblit, la instància de selecció de la memòria, li amaga certs elements necessaris per a la recuperació i comprensió total del passat (“In memoriam”, v. 109, vv. 163-167, vv. 264-266, vv. 281-182; “Floral”, vv. 12-13; etc.). Totes aquestes reflexions creen un efecte de versemblança i donen al lector-oient la impressió que el

¹⁶ Jean YVES i Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 204.

¹⁷ Cf. J. JULIÀ, *El poeta sense qualitats*, op. cit., p. 108-110.

subjecte líric és sincer. Tanmateix, si en els exemples citats, el subjecte líric admet les dificultats que té la seva memòria per atènyer el passat, a “Mala memòria” fa el contrari, fins al punt de qüestionar irònicament el poder de l’oblit. D’aquesta manera relativitza el valor de la capacitat de recuperar el passat. El títol d’aquest poema és falsament programàtic. El lector-oient espera en va proves o reflexions sobre la dificultat que el “jo” líric té per recuperar el passat. De fet, aquest dedica més de tres quartes parts de la composició a evocar amb detall i precisió i sense la més mínima dificultat una prostituta i el seu món. No es limita a donar detalls sobre l’espai, els matisos dels colors, l’edat, el nombre de matalassos, el material dels objectes i la noia (origen, llengua, cos, edat, nom, nombre de fotos que tenia) sinó que, impulsat per un desig exacerbant de fer present el que és passat, fins i tot utilitza el present d’indicatiu en lloc de l’imperfet d’indicatiu esperat pel lector: “Diu que és deia Victòria”. Malgrat aquesta profusió de detalls, el poema acaba, però, amb un comentari (aïllat en tres versos i mig gràcies a un espai tipogràfic de la segona meitat del vers 20) que presenta aquest record de manera incòmoda: “No sé què fer-ne / com la barra de lacre que ens ve als dits / quan regirem un escriptori vell, / dins l’alta nit, mentre s’esquerda un gall”. Ens podríem preguntar fins a quin punt totes les precisions anteriors són degudes a una exigència moral més que no pas a una memòria que per una vegada és exacta. En aquest sentit, aquest text remet al poema “Teseu”, on, com veurem, es posa en dubte la utilitat de la memòria. Aleshores, per què no renunciar-hi? És a fer això que el subjecte líric del poema “Tres llimones” sembla exhortar el seu alter ego.

A “Si puc”, el “jo” líric subratlla una vegada més el poder de l’oblit, posant en dubte la capacitat que el record materialitzat en l’escriptura té per fixar el passat tal com va ésser: “He sentit el so fosc / d’una cosa que em cau / dins algun pou. Quan suri, / he de saber conèixer / que ve d’aquest moment?” (vv. 13-17). Les imatges del present cauen en el receptacle de la memòria. Quan siguin recuperades pel record –l’acte de recordar hi és entès com un moviment d’exteriorització, com una sortida a la superfície des de les profunditats d’un pou– el subjecte líric no estarà segur de poder reconèixer el passat a causa de les transformacions que haurà experimentat per culpa de l’oblit i la representació literària. Si en aquests poemes es qüestiona l’intent de recuperar el passat a través de l’escriptura, a “Fi del món” el subjecte líric afirma que és incapaç de fer-ho, plantejant de manera exacerbada la qüestió del poder destructiu del temps i l’oblit. La idea de fi del món, reactivada per les imatges apocalíptiques del poema, fa referència a la mort d’un passat que no es pot recuperar tal com era. La realitat s’esvaeix cada cop més

amb la distància del temps, fins al punt que des del present sembla haver estat irreal: “la vida que vaig creure real” (v. 5). Mitjançant el verb “creure”, el “jo” posa en dubte implícitament l’existència de la seva vida passada perquè en dir “creure” al·ludeix a una certesa que no és objectiva. Les paraules són presentades implícitament com un factor determinant pel que fa a aquesta impossibilitat de recuperar el passat (v. 3-5) perquè venen a substituir el passat, en un acte destructiu. El “jo” líric ho diu a través de metàfores: la terra (l’existència passada) s’ensulsa sota l’efecte de l’aigua (les paraules). Les paraules que diuen l’absència i la pèrdua no contribueixen a fer tornar la realitat passada, sinó que s’hi superposen, enterrant-la. És així com acaba sense remei: “[...] Tot cau / amb una fressa lenta i molla, i flota / sense figura, o s’enfonsa per sempre” (vv. 12-15). L’única cosa del passat que “és” –fem servir el verb “ésser” en un sentit absolut que fa referència a l’existència lligada a la permanència, la incorruptibilitat i la immutabilitat– són les paraules presents. El passat ja no és; només hi ha present: “Tot és / tal com ho he dit”. Així, fixar el passat a través de l’escriptura és a la vegada destruir-lo i crear-lo de nou. Tornem a la idea que la memòria és “re-creació”. De fet, el subjecte líric de “Teseu” associa la memòria a la figuració i no a la realitat: “Un sol fil et daura / la fosca memòria, / corre pels tapissos / on t’has figurat. / Tornes, tornes tu? / No trepitges fort, / i et fas sofrir els ulls / a seguir la trama / pels vells corredors.”, (vv. 1-9). Aquests “vells corredors” laberíntics són una metàfora del passat. Aquest passat recuperat per la memòria i l’escriptura també és assimilat a un tapís. La rememoració es percep, doncs, com un recorregut pels corredors, però també com la trama de fils que formen els tapissos. “Trama”, amb el seu doble significat (trama de fils i trama literària), remet directament a l’obra literària i als poemes. El que diu el subjecte líric és que el seu passat troba la seva figuració en la representació literària. La poesia i la memòria són, doncs, els mitjans de la recerca de la identitat. Tanmateix, el resultat d’aquest procés no aconsegueix allò que és idèntic sinó allò que és semblant: “algú que pots dir / que s’assembla a tu mateix”, vv. 15-16. És per això que, a “Teseu”, la recerca d’un mateix a través de l’escriptura o a través de l’escriptura del record, és insatisfactòria. El poema no retorna la realitat passada. Per trobar la pròpia identitat, l’home no ha de buscar-la en el passat a través de la memòria sinó en el present, en el futur i en allò que és extern a un mateix (els altres-les dones). Allà arribarà a trobar-se de debò: “No retrobaràs / la teva ombra espessa / el dúctil propòsit / amb què saps traïr, / fins que surtis on, / a la llum del sol / (‘quina? quina?’ et crida / la gralla) plegades, / t’esperen les dones.”, (vv. 18-26).

Per concloure

El subjecte líric de *Les dones i els dies* es defineix fonamentalment respecte a un temps que flueix inexorablement. Conscient dels límits de la memòria i de la poesia, veu aquests com un mitjà per fixar aquest temps. La reflexió sobre el valor del passat i la memòria ocupa nombrosos passatges dels poemes. El subjecte líric fa referència a aquesta qüestió metatextualment, arribant a dedicar-hi composicions senceres. La seva percepció del seu passat, de la memòria i dels records és escèptica i penetrant. Evoca el seu passat, a través dels seus poemes, no des de la perspectiva de la nostàlgia sinó veient-hi relativitat i figuració, nocions inherents a la memòria i la poesia. Per a ell, la memòria és alhora una fugida i una càrrega: pertany a l'àmbit de l'inaccessible, de la creació, de la figuració, de la mentida.

El subjecte líric de *Les dones i els dies* dedica pocs poemes al passat i, quan ho fa, li dona una importància aparentment relativa. Diem aparentment perquè, tot i que el llibre comença amb “In memoriam”, que tracta d’un passat personal que el subjecte líric considera mort (en aquest sentit el títol “In memoriam” és eloqüent); tot i que acaba amb “Teseu”, una composició en què el passat, la memòria i l’escriptura en certa manera són bandejats; i tot i que al llarg de l’obra apareixen comentaris que critiquen el valor de la memòria i la poesia, *Les dones i els dies* és el resultat d’una fixació del passat i d’una fixació del present; un present que, tan bon punt esdevé poema com a resultat de l’acte d’escriure, també es torna passat.

Molts dels poemes de *Les dones i els dies* són receptacles de la memòria literària de G. Ferrater, per la seva capacitat de fer sentir altres textos: el subjecte líric parla de la memòria a través de la intertextualitat i de la intratextualitat. G. Ferrater reprèn, transformant-les, imatges i estructures de les seves pròpies composicions i de les d’altri, a partir d’elements vinculats a la representació de la memòria, però no només. Com els records recuperats per la memòria aquests elements es transformen d’un poema a un altre esperant ser il·luminats pel fil de llum de la memòria de cada lector.

Estrella Massip i Graupera és professora titular i investigadora de llengua i literatura catalanes i castelleses a la Universitat d’Ais-Marsella des del 1998. Com a professora universitària és membre principal del Centre Aixois d’Études Romanes (CAER-EA854) i membre associada del *Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibéro-américains contemporains-Études catalanes* (CRIMIC-EC) de Sorbonne Université. Actualment també és presidenta de l’*Association française des catalanistes* (AFC). Està especialitzada en literatura catalana i castellana contemporània, en particular en la poesia de Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma i Ponç Pons.

TEMPS, MÉMOIRE ET ÉCRITURE DANS *LES DONES I ELS DIES* (1968) DE GABRIEL FERRATER

ESTRELLA MASSIP I GRAUPERA

Aix-Marseille Université

Centre Aixois d'Études Romanes – CAER (UR 854)

Le temps est un élément dévastateur et impitoyable qui emporte tout avec lui. La mémoire tente de contrecarrer ses ravages en essayant de récupérer ce qui n'est plus, ce qui a été perdu. Ainsi la perte est à l'origine de la remémoration ou, pour le dire avec les mots de John E. Jackson, « l'acte de mémoire est l'aveu de la perte »¹. L'acte d'écriture peut l'être aussi car, « le souvenir est le début de l'écriture », comme le dit Roland Barthes². La mémoire objective le passé au moyen de la langue ; l'écriture le fixe dans le poème. Mais, dans celui-ci, le passé prend une dimension paradoxale car il n'y est que le résultat de l'acte d'écriture achevé, tout en appartenant au présent du fait de la réactualisation que signifie chaque nouvelle lecture. Le passé ne peut pas être immortalisé dans la poésie et chaque lecteur interprétera de manière différente ce passé récupéré par l'écriture. Toutes ces considérations sont au cœur de *Les dones i els dies* (1968) de Gabriel Ferrater (1922-1972), qui est, sans aucun doute, l'un des recueils de poèmes les plus importants de la littérature catalane de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans ce volume, G. Ferrater a réuni, sous un nouvel ordre et accompagnés de nouvelles compositions, la plupart des poèmes des trois recueils qu'il avait publiés auparavant : *Da nuces pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) et *Teoria dels cossos* (1966). G. Ferrater a divisé son nouveau livre en cinq parties numérotées (il a éliminé les titres des trois recueils antérieurs et il a récupéré les trois parties qui composaient *Teoria dels cossos*)³. C'est ainsi que *Les dones i els dies* présente une structure interne qui invite à lire les poèmes comme la description du parcours existentiel du sujet lyrique-poète qui émerge au fil des poèmes et que le lecteur tend à identifier à G. Ferrater. Le livre fait sens à partir de cette affirmation de G. Ferrater : « *Entenc la poesia com la*

¹ John E. JACKSON, *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 45.

² Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 109.

³ Toutes les citations de *Les dones i els dies* de notre étude sont issues de : Gabriel FERRATER, *Les dones i els dies*. Edició crítica de Jordi Cornudella Barcelone, Ed. 62, 2018.

descripció, passant de moment en moment, de la vida moral d'un home ordinari, com ho sóc jo »⁴.

Nombre de compositions de *Les dones i els dies* sont le produit d'une tentative de récupération et de fixation du passé par l'écriture, mais également une tentative de réflexion sur l'écriture et la mémoire en tant que valeurs absolues. Elles invitent à réfléchir sur la poésie et sur la mémoire (en tant que réservoir du passé et en tant que faculté à le convoquer) et sur les rapports que le passé et le présent entretiennent par leur intermédiaire. Le sujet lyrique consacre maints poèmes à évoquer le passé avec une volonté autobiographique plus ou moins évidente : il se remémore les expériences individuelles et celles qu'il a partagées avec autrui ; et encore, comme dans « By natural piety », il tente d'accéder au passé particulier d'autrui à travers l'écriture. Ainsi, de manière éloquente, dans « Poema inacabat », il affirme : « *És el passat que ens dona tema* » (v. 536). C'est dans cette même composition qu'il parle de la récupération de la mémoire à travers l'écriture (vv. 1062-1066). Il le fait en assimilant la mémoire à une chasse aux rats et le passé retrouvé à une moisissure à l'odeur étouffante. Quelques vers plus loin, le locuteur porte sur ces questions ce même regard lucide, ironique, démystificateur et démythificateur, au moyen de la délexicalisation de la cantilène « *Plou i fa sol, les bruixes es pentinen* » : « [...] *Se'm pentinen / les deu mil bruixes d'un record / esgarrifat de pluja i sol, / amb ull de burla, sense presses, / diuen (ridícul jo !) que esperen / el meu mot, mentre els insistents / tornen de les pintes marquen temps* » (vv. 1078-1084).

La mémoire, comme la poésie, appartient au domaine de la représentation. La réalité que recrée le souvenir ou la poésie est une réalité autre, distincte de celle qui n'est plus, d'abord à cause de l'écart temporel entre le présent de la remémoration et le passé évoqué, ensuite en raison de l'appartenance de la mémoire et de la poésie au domaine de la représentation : l'une et l'autre tentent de suppléer une réalité absente par une nouvelle forme de présence qui est médiatisée par la langue et par l'image. Ces deux niveaux de médiation donnent à la représentation du passé dans le poème sa valeur de création. C'est justement à ce rapport entre mémoire et création poétique que fait référence le sujet lyrique de *Les dones i els dies* lorsque, dans « Poema inacabat », il ironise sur sa version du coucher de soleil qu'il a contemplé

⁴ D'après notre traduction : « Je considère la poésie comme la description, en passant d'un moment à un autre moment, de la vie morale d'un homme ordinaire, comme je le suis moi », *ibid.*, p. 270.

quelques jours auparavant et sur la capacité de la poésie à fixer la réalité puisque la version qu'il propose n'est qu'une version possible parmi d'autres : « *Sabem venjar-nos amb els mots. / Aquí en tens una versió, / però te n'enviaré una altra / amb menys metàfora i menys dansa* » (vv. 129-132). Or, malgré quelques commentaires et attitudes ironiques vis-à-vis du passé et de la mémoire, c'est une réflexion approfondie sur ces questions qui est menée dans *Les dones i els dies*. En effet, dans certains poèmes, le sujet lyrique réfléchit, de manière plus ou moins explicite, à la valeur que les souvenirs et la mémoire prennent dans sa propre existence ainsi qu'à leur valeur intrinsèque⁵. À plusieurs reprises, le souvenir lui permet de faire preuve de recul critique par rapport à son passé, par rapport à ses attitudes antérieures, par rapport à celui qu'il a été et aussi par rapport à ceux qui ont partagé leurs expériences avec lui (« Temps enrera », « In memoriam », « Esparver », « Petita guerra », « Poema inacabat »). Le lien paradoxal et ambigu, entre idéalisation et critique, que la mémoire entretient avec le passé est parfaitement souligné dans les vers 522-541 de « Poema inacabat ». Ainsi, tout en parlant de manière ironique des poètes débutants, parce qu'ils n'ont pas assez vécu pour que le passé leur serve dans leurs compositions, le « je » lyrique réfléchit sur l'importance du passé comme source d'inspiration poétique (« *I és el passat que ens dona tema* »), sur l'idéalisation de celui-ci (« *que els anys / com el vi, guanyen amb els anys* ») et sur le regard critique qu'on doit porter sur lui – rappelons à ce propos ce que dira le « je » lyrique dans « Ídols » : « [...] *Érem el record que tenim ara. Érem / aquesta imatge. Els ídols de nosaltres / per la submissa fe de després.* » (vv. 6-9). Selon le locuteur de « Poema inacabat », le passé peut être envisagé avec émerveillement (« *embadaliment* », v. 533) mais il doit aussi être compris (« entendre »), car tout cela est affaire d'intellect autant que d'émotion. Il y a une manière intelligente de revenir sur le passé et, sans aucune modestie, il se l'attribue : « *els que som intel·ligents / tenim fort el plaer d'entendre* ». Quelques vers plus loin (vv. 1135-1144), il parlera implicitement et avec ironie du besoin d'évoquer le passé en évitant tout excès de sentimentalisme : « *només em cal cridar el refús / amb què tots els fets se'm rebel·len / si els explico en termes d'afectes* ».

Le sujet lyrique de *Les dones i els dies* insiste aussi sur la distance que la mémoire instaure entre la réalité passée et le souvenir ainsi que sur la difficulté de récupérer le passé. Ainsi, dans « El lector », le « je » lyrique avoue ne pas vouloir falsifier le souvenir. La répétition

⁵ « Poema inacabat », « Fi del món », « La mala missió », « Mala memòria », « Un pas insegur », « Tres llimones », « Si puc », « Tro vos mi siatz renduda », « Idolets », « Ídols », « Maîtresse de poète », « Les mosques d'octubre », « El lector », « Els aristòcrates », « Teseu ».

anaphorique « *i no recordo qui me'l va donar* » met en évidence la difficulté qu'il éprouve à se souvenir et témoigne d'une volonté de sincérité qui contraste avec l'aveu d'avoir déjà menti à travers ses souvenirs : « *No sé mentir-me un record més* » (v. 14). En effet, nous savons que la mémoire peut être souvent de nature mensongère. Dans « Aniversari », c'est justement cet adjectif qui s'impose (« *mentidera* ») ; la mémoire y est également qualifiée de bavarde et de chicaneuse (« *marmanyera* »), par opposition à l'oubli qui est assimilé à un chiffonnier muet (« *drapaire mut* ») ; les années déjà vécues sont assimilées aux copeaux de bois raboté (« *encenalls* ») qui brûlent dans deux charbonnières. Le feu de l'une est entretenu par la mémoire, celui de l'autre par l'oubli. La mémoire allume des bûchers de courte durée (ce sont les souvenirs qui émergent dans notre mémoire avec brièveté, éclairés par la lumière intense des flammes, comme des flashes) ; dans la charbonnière de l'oubli, les copeaux ne sont qu'un tas de « braises d'inquiétude », les braises d'un passé qui, bien qu'elles soient susceptibles d'être ravivées, nous font prendre conscience du néant dans lequel peut tomber le passé et l'existence. L'anniversaire annoncé dans le titre fait moins référence au souvenir du passé qu'à l'angoisse que provoque la prise de conscience de la fuite inéluctable du temps. Nous disons « angoisse » car, à notre avis, le substantif « *inquietud* » du dernier vers est en fait une litote.

La question de la difficulté de récupérer le passé est au cœur de « Un pas insegur ». Tout en évoquant son passé, le « je » lyrique y laisse entendre quel sens prennent pour lui les souvenirs et la possibilité de les convoquer. Les quatre premiers vers remémorent le moment où, en descendant du trottoir, le locuteur a posé son pied dans une flaque d'eau, sur la chaussée asphaltée. Ce geste déclenche un processus de mémoire involontaire. L'émergence des souvenirs est encore évoquée aux vers 5-8 par le biais d'une métaphore bâtie sur l'image d'une fente qui s'ouvre dans le bois d'une porte, un bois qui travaille encore. Le passé lumineux filtre à travers le bois de la porte qui clôt le présent : « *Veig que encara treballa, que no és / ben bé inerta, la fusta de la porta / per on se'n van els anys. Ara s'hi ha obert / una clivella, i m'entra un fil de llum* ». Signalons au passage les points de convergence entre ce poème et « Idolets » où le locuteur rappelle le rayon de lumière qui fend le réservoir de la mémoire, où s'accumule la poussière des années, une métaphore plutôt conventionnelle : « *Les mans quietes als genolls, / recorda: deixa que un raig / et clivelli el recer fosc / i mira la pols dels anys* ». Dans « Idolets » (vv. 1-4, 21-24) l'obscurité qui règne dans la chambre est due à un « obscur enchantement » qui, par déplacement métaphorique, désigne l'oubli – dans cette même composition, on remarque

une autre métaphore de la récupération du passé à travers la mémoire : il est question d'un emballage de soie qui enveloppe un paquet, mais cette soie est « flétrie », ce que suggère l'adjectif « *marcida* » (vv. 25-28). Mais revenons à « Un pas insegur ». L'image de la porte ainsi que celle du pied qui se pose sur le goudron, comme l'a parfaitement signalé Jordi Julià, sont un écho de l'œuvre de Marcel Proust⁶. Le locuteur de « Un pas insegur » évoque les traces de son passé en les mettant en parallèle avec des éléments du présent. Il confronte donc des moments de sa vie, son enfance et sa maturité, et l'adjectivation renvoie à l'évaluation qu'il en fait. Les pieds d'homme presque insensibles et emprisonnés dans des chaussures, synecdoque du « je » adulte et de son état d'âme, contrastent avec les pieds d'enfant, habiles, savants et heureux qui par synecdoque également désignent la liberté de son enfance, sa sagesse et son bonheur ; l'eau mouvante dans laquelle marche le « je » adulte (« *aigua inquieta* ») s'oppose à l'eau obscure de son enfance (« *l'aigua fosca* ») ; ces eaux obscures où le « je » lyrique enfant a mouillé ses pieds rappellent les eaux de l'enfance évoquées dans « By natural piety » (vv. 14-17). Dans « Un pas insegur », l'image des chevilles qui saignent très finement parce qu'elles ont été blessées par des feuilles de roseaux coupantes comme des couteaux semble également exprimer la douleur que la perte du passé fait ressentir au « je » adulte (« *els turmells sagnen molt fi* », « *ganivets de verdor freda* »). La signification de « *verdor* », auquel sont associés les couteaux-souvenirs, est plurielle. D'une part, « *verdor* » fait référence à la couleur verte des roseaux, d'autre part ce substantif renvoie symboliquement à l'enfance que fait ressurgir la mémoire, car le vert est le symbole de l'éveil de la vie. Mémoire et verdure, rappelons-le, étaient déjà associées dans « Floral » où le locuteur terminait le poème avec la phrase « *la memòria em verdeja* ». Dans ce

⁶ Cf. Jordi JULIÀ, *El poeta sense qualitats*, Tarragone, Pagès Editors-Edicions El Mèdol (col. El Mèdol-Fòrum, 34), 2004, p. 90-97. Les rapports intertextuels entre l'œuvre de Ferrater et celle de Proust ont été signalés à plusieurs reprises, par exemple : Rosa CABRÉ, « Poema inacabat: esbós de lectura », *Revista del Centro de Lectura*, n° 257, 1974, p. 153 ; Xavier MACIÀ et Núria PERPINYÀ, *La poesia de G. Ferrater*, Barcelone, Edicions 62 (Llibres a l'abast, 213), 1986, p. 109. Il convient de rappeler que G. Ferrater consacra lui-même un article à Marcel Proust où, dans une réflexion sur l'empreinte que les objets laissent sur les personnes, il parle implicitement de celle que laisse le passé : *El verdadero ser de los objetos consiste para Proust en la huella que dejan sobre las personas que los perciben, e incluso pudiera decirse que el único significado del universo se encuentra en su función creadora de personas, en su capacidad de transformarse en experiencia intelectual y moral; recíprocamente, una persona no es más que la estructura, el sistema de las percepciones que en ellas se han vertido.* (Pour Proust, la véritable essence des objets est l'empreinte qu'ils laissent sur ceux qui les perçoivent, et l'on pourrait même dire que le seul sens de l'univers se trouve dans sa fonction de créer des êtres humains, dans sa capacité à se transformer en expérience intellectuelle et morale ; réciproquement, une personne n'est rien d'autre que la structure, le système de perceptions qui lui ont été attribués, trad. E. Massip). Cf. Gabriel FERRATER, « Marcel Proust », in *Escritores en tres lenguas*, Barcelona, Antàrtida / Empúries, 1994, p. 122-123.

cas le verbe « *verdejar* » renvoyait par polysémie à la fois, d'une part, au retour au passé (le passé étant perçu comme un moment antérieur dans le processus de maturation de la vie) ; d'autre part, à la difficulté que la mémoire éprouve à retourner au passé (car elle n'est pas assez mûre pour le faire, pas capable de le faire) et, enfin, et de manière implicite au désir sexuel (à cet égard G. Ferrater convoque le sens « *tirar a obscè* » du verbe « *verdejar* ») : la mémoire lui ramène les souvenirs érotiques sur les filles du passé.

Dans « Un pas insegur » les souvenirs donnent la possibilité de fuir le présent des adultes, désigné par la métaphore de la lumière solaire : « *per fugir de la plana / de terra i d'homes, el món que retruny / de migdia*, ». Mais, en même temps, la lumière de ce présent l'emporte sur le passé dont il éteint l'éclat : « *el món que retruny / de migdia, i apaga la llur / del fred metall d'aurora de les canyes* ». Il faut souligner que l'image de cette lumière du présent permet une double lecture : elle peut être interprétée comme la métaphore de l'âge adulte par opposition à une aube (« *aurora* ») qui est la métaphore de l'enfance, cette représentation métaphorique des âges de l'homme rappelant celle de « By natural piety » (vv. 5-10). Elle peut être aussi interprétée comme une métaphore du présent, au même titre que la lumière solaire de « La mala missió » et de « Teseu », dont nous parlerons un peu plus loin.

Le regard que le locuteur de « Un pas insegur » porte sur l'enfance semble ambigu. D'une part, il l'évalue positivement par rapport à la maturité, la présentant comme un moment heureux ; d'autre part, l'enfance est doublement liée à un sentiment d'angoisse à travers la référence à la froideur. L'aurore, métaphore de l'enfance, est associée à l'éclat d'un métal froid et de plus, les souvenirs convoquent la déchirure et la froideur dans l'image synesthésique « *ganivets de verdor freda* ». Cette froideur est-elle le malaise que provoque la remémoration du passé ? Cette lecture s'appuierait sur les jeux internes de *Les dones i els dies* entre le poème qui nous occupe et « Punta de dia », où la froideur est associée à un sentiment de malaise existentiel devant le nouveau jour qui naît (vv. 11-14). Comme dans « Un pas insegur », dans « Punta de dia », le moment de l'aube est mis en rapport avec le vert, la froideur et la déchirure du bistouri qui déclenche la naissance par césarienne (vv. 1-7). Ces deux poèmes se recourent en d'autres points. En effet, l'image de la lumière qui passe à travers la fissure d'une porte, dans « Un pas insegur », trouve un écho dans l'image de la lumière qui, dans « Punta de dia », fend la main d'un enfant (vv. 7-11). Dans un poème comme dans l'autre le sujet lyrique fait appel à des images qui renvoient à un déchirement qui n'est pas seulement physique mais moral.

Toutefois, dans *Les dones i els dies*, la mémoire ne permet pas toujours de s'évader. Dans « Mala memòria » les souvenirs sont ressentis comme un poids. Ils sont déconcertants car ils sont décalés, si surannés, qu'ils semblent presque inutiles : « *No sé què fer-ne, / com la barra de lacre que ens ve als dits / quan regirem un escriptori vell, / dins l'alta nit, mentre s'esquerda un gall.* » (vv. 20-23). Si les souvenirs pèsent aussi dans « Les mosques d'octubre », c'est parce qu'ils évoquent la réalité de l'été précédent, que le sujet lyrique se remémore intensément, tout en sachant qu'il ne pourra plus la revivre. Alors les souvenirs alourdissent son cœur, comme le sang qu'il n'arrive pas à drainer. Ils y sont définis comme des noirs caillots qui perdurent (vv. 1-11).

Si dans « Un pas insegur » et dans « Les mosques d'octubre » le passé s'impose au présent du sujet lyrique, dans « La mala missió » il en va tout autrement. Ici la difficulté tient au fait qu'il est incapable de se souvenir. Le poème entier propose une réflexion sur l'impossibilité d'accéder au passé à travers la mémoire⁷. Les deux premiers vers parlent d'un puits dont l'intérieur est bleui comme le canon du revolver que le « tu » avait regardé dans son enfance. L'image de ce puits semble désigner, par métaphore, la voie qui conduit au fond de la mémoire. Nous trouvons un puits assez semblable, dans le poème « Las afueras. IV » de Jaime Gil de Biedma, pour signifier la conscience de soi que donne la mémoire, déterminant l'accès à l'adolescence (vv.12-16)⁸. J. Julià a signalé les rapports intertextuels que ces vers de J. Gil de Biedma et ceux de G. Ferrater présentent avec d'autres œuvres littéraires. Ainsi, la mise en relation des souvenirs des premières années de l'existence avec l'image d'un puits qui reflète une image de l'enfance apparaît déjà dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke (*Neue Gedichte*), de Josep Carner (les poèmes de la section « Les nits » dans *El cor quiet*, 1925), de W. B. Yeats (« Reconciliation » dans *The Green Helmet and other poems*, 1910) ou encore d'Eugenio Montale (le poème qui commence par « *Cigola la carrucola del pozzo...* » dans *Ossi di sèpia*, 1925)⁹. Il faut signaler que G. Ferrater reprend lui-même la métaphore du puits dans « Els aristòcrates » : dans ce cas, ce puits est plein de peur mais vide de passé et de tradition littéraire.

Dans « La mala missió », après les deux premiers vers qui introduisent la réflexion sur la mémoire, le locuteur énumère une série d'endroits ainsi que des objets hétérogènes et il

⁷ Pour notre interprétation de ce poème, nous reprendrons en partie la lecture que J. Julià en fait dans *El poeta sense qualitats, op. cit.*, p. 97-108.

⁸ Jaime GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, Barcelone, Seix-Barral (Biblioteca Breve), 1982, p. 26.

⁹ J. JULIÀ, *El poeta sense qualitats, op. cit.*, p. 100-101.

accumule les phrases introduites par l'anaphore « *hi ha* ». J. Julià voit dans cette répétition anaphorique un écho intertextuel avec le poème « *Zone* » (*Alcools*) de Guillaume Apollinaire. Cette répétition indiquerait la difficulté que le « je » lyrique éprouve à se souvenir et à comprendre le caractère hétérogène de tous ces éléments¹⁰. Cette énumération d'éléments hétérogènes prolonge donc la réflexion initiale annoncée implicitement par le titre sur la difficulté de la mémoire et l'oubli.

Les vers 3 et 4 de « *La mala missió* » peuvent évoquer un espace lié au passé du locuteur, mais on peut aussi y voir la métaphore du fond de la mémoire. L'obscurité de ce lieu s'oppose à la lumière d'un soleil qui, selon nous, comme dans « *Un pas insegur* » et dans « *Teseu* », symbolise la vie et le présent : « *Hi ha falgueres molt altes, i el tambor / del sol bat lluny i feble* ». Dans cet espace de pénombre, un oiseau bigarré réclame sans cesse plus de lumière, pour l'ensevelir. J. Julià considère que cet oiseau est celui de la mémoire¹¹. Nous pourrions aussi parler d'un oiseau de l'oubli puisqu'il ensevelit la lumière qui éclaire les souvenirs, tout en rappelant que, dans l'oubli, la possibilité de se souvenir est toujours latente (comme les braises de l'oubli du poème « *Aniversari* »). Cet oiseau métaphorique qui apparaît dans « *La mala missió* », comme d'ailleurs celui qui apparaît dans « *Teseu* », fait penser, comme le dit J. Julià, au poème « *D'una riälla a l'altra* » de Carles Riba¹² où un souvenir est associé à « *un ocell del passat* ». Cet oiseau appelle le « je » lyrique (« *et crida* ») et le reconduit vers son enfance.

Dans « *La mala* », à travers l'image de l'oiseau qui réclame de la lumière, le locuteur fait référence de manière métaphorique au processus de constitution de la mémoire et il l'associe au mouvement descendant et au même puits qui sont évoqués dans « *Si puc* » (vv. 13-17). La signification symbolique des liens qui s'établissent dans « *La mala missió* » entre l'obscurité et la lumière trouvent encore un écho dans les vers d'« *Aniversari* » cités auparavant. En ce qui concerne « *Teseu* », le locuteur semble rappeler à son alter ego qu'il ne parviendra pas à se connaître à travers ce que qu'il a été mais, tout au plus et peut être, seulement à travers ce que l'il est maintenant. En effet, dans cette composition, l'obscurité des couloirs de la mémoire et du passé perdu s'oppose à une lumière solaire extérieure qui symbolise la vie présente ; l'oiseau de l'oubli de « *La mala missió* » trouve alors une correspondance dans l'oiseau (« *la gralla* ») évoqué dans « *Teseu* ». Dans ce poème le « je », utilise également l'image de la lumière pour

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

parler de l'éclairage du passé par la mémoire. Ainsi montre-t-il (« *daura* ») l'obscurité des tapisseries-poèmes et des couloirs de la mémoire qui contiennent le souvenir : « *Un sol fil et daura / la fosca memòria, / corre pels tapissos / on t'has figurat* » (vv. 1-4). Il faut rajouter que ces couloirs sombres rappellent les tunnels évoqués dans « Dits » : « *Tremolor dels bruscos túnels per on te'm perds* » (vv. 10-11). Selon nous, dans « Dits », ils désignent l'espace où se perd le train qui emporte la femme aimée, mais aussi ce tunnel obscur de la mémoire où va se perdre le passé.

À partir du vers 8, le locuteur de « La mala missió » parle d'un ton presque ironique de l'acharnement de son alter ego à partir en quête du passé, en dépit du pouvoir de l'oubli : « [...] *I tu la cercaries / fins a l'ultima pols, per entre fulles / caigudes i arrels aspres però fetes / a la mesura de la mà que estreny* » (vv. 8-11). Ce passage introduit des images de décomposition présente (« *la pols* ») ou future (les feuilles qui deviendront humus), qui se prolongent dans les vers suivants : « *Hi ha un fres de môres negres, i les nous / són crustacis podrint-se, llefiscosos / i dolents com les llàgrimes. Hi ha troncs / que exsuden. Hi ha un metall d'èlîtres vius.* » (vv. 12-15). La noirceur des mûres est un signe de leur future putréfaction. Les noix sont comparées à des crustacés qui pourrissent. La mort, implicite dans la décomposition, est aussi convoquée par l'image des troncs qui exsudent (certains arbres suintent juste avant de mourir). Toutes ces images évoquent, selon nous, les traces du passé ensevelies au fond de la mémoire. Ainsi les noix, dont le symbolisme dans *Les dones i els dies* a été signalé par G. Ferrater lui-même, signifient le bonheur de l'enfance ; les racines renvoient aux souvenirs liés aux origines du sujet lyrique. J. Julià a étudié les liens intertextuels de ce passage avec « Discurso » de Carlos Barral et avec « Gacela de la huida » de F. García Lorca¹³. Nous rajouterons que l'image symbolique des racines, liée aux origines, est aussi utilisée dans « Petita guerra » de G. Ferrater (« *xuclada d'arrels / molt remotes en l'arbre de la raça* », vv. 24-25) ainsi que dans le poème « Ribera de los Alisos » de J. Gil de Biedma (« *asoman las raíces* », v. 4, « *Pero están estos cambios apenas perceptibles, / en las raíces, o en el sendero mismo, / que me fuerzan a veces a deshacer lo andado* », vv. 20-21 »)¹⁴.

Parmi les éléments qui se trouvent au fond du puits dans « La mala missió » figure « le métal d'élytres vivants », métaphore des souvenirs toujours vivants dans la mémoire. Pour J. Julià

¹³ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴ J. GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, op. cit., p. 131.

cette image convoque, par un jeu intertextuel, des vers du poème « El presentimiento », dans *Libro de poemas* de Federico García Lorca¹⁵. J. Julià a également rapproché ce poème de celui de T. S. Eliot intitulé « The burial of the dead » : G. Ferrater reprendrait certaines images d'Eliot, ce qui amène J. Julià à parler de « palimpsestació diluent » des vers d'Eliot¹⁶.

Dans la deuxième partie de « La mala missió », en une sentence qui a la force d'une prédiction, le sujet lyrique avertit son alter ego de l'impossibilité d'accéder aux souvenirs à travers la mémoire : « *Dins, tot això. Però no hi entraràs* » (v. 16). Le « tu » ne sait plus comment atteindre son passé et cela le décourage (« *atorrollat* », v. 19 ; « *no tens esma* », v. 20). Ces derniers vers éclairent le sens du titre du poème : « La mala missió ». Cette mission était celle de l'anamnèse mais elle ne peut s'accomplir et l'adjectif « mala » doit être interprété au sens de « difficile ». D'accord avec J. Julià, nous considérons que le sujet lyrique de « La mala missió » pose la question de l'inaccessibilité du passé à travers la mémoire : on ne peut pas y revenir quand on le veut. À propos de ce poème, nous voudrions faire deux remarques. La première est que le sujet lyrique y suggère également que si certains faits restent toujours vivants dans la mémoire, d'autres (ceux auxquels sont associées les images de décomposition du poème) ne pourront pas être totalement récupérés. En effet, la putréfaction détruit et transforme, si bien que la réalité passée saisie par la mémoire ne s'accorde jamais avec exactitude avec ce qu'elle a été. La mémoire est une sorte de changement constant, conception qui nous rappelle celle de spécialistes de la mémoire, dont font état Jean-Yves et Marc Tadié dans *Le sens de la mémoire* : celle-ci n'y est pas un simple réservoir de souvenirs mais une fonction dynamique en mutation permanente¹⁷. Ensuite, nous voudrions dire que ce poème, comme d'ailleurs tant d'autres dans ce recueil, étant (comme le dit J. Julià¹⁸) une sorte de palimpseste de nombreux autres textes qui, transformés ou non, deviennent dans le poème des traces du passé littéraire, apparaît lui-même comme un espace ou comme un réservoir de mémoire culturelle et littéraire. L'intertextualité, dans sa dynamique, joue donc un rôle mémoriel.

D'autres poèmes de *Les dones i els dies* posent cette question de l'inaccessibilité du passé. Ainsi, dans « Floral », le « je » lyrique parle d'une mémoire (désignée par la métaphore du vent) qui ne fait pas justice au passé en le ramenant dans le présent (vv. 4-10). Dans « By natural

¹⁵ J. JULIÀ, *El poeta sense qualitats, op. cit.*, p. 104-105.

¹⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷ Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 204.

¹⁸ Cf. J. JULIÀ, *El poeta sense qualitats, op.cit.*, p. 108-110.

piety », le locuteur constate une fois de plus que la récupération du passé grâce à la mémoire est très difficile. Il voit ironiquement la possibilité d'accéder au passé comme un miracle. À cet égard, la référence à la séparation des murs et leur comparaison avec une mer rouge de carreaux est éloquente car elle renvoie par intertextualité, d'une part, au récit de la séparation des eaux de la Mer Rouge transmis par le *Livre de l'Exode*-14, d'autre part, à la « Chanson du Mal-Aimé » de G. Apollinaire, deux intertextes qui ont été signalés par G. Ferrater lui-même. Du fond de ces eaux émerge une odeur de pourriture qui doit être rapprochée de la notion de transformation, selon la logique dont nous avons parlé plus haut, à propos de « Idolets » et de « La mala missió ».

Dans *Les dones i els dies*, on remarque l'abondance des expressions qui renvoient à l'imprécision et au doute. À travers l'emploi des formules « *no sé* » ou de la référence explicite au caractère confus du souvenir, le locuteur constate que l'oubli, l'instance de sélection de la mémoire, lui cache certains éléments nécessaires à la totale récupération et à la compréhension du passé (« *In memoriam* », v. 109, vv. 163-167, vv. 264-266, vv. 281-182 ; « *Floral* », vv. 12-13 ; etc.). Toutes ces réflexions créent un effet de vraisemblance et donnent l'impression au lecteur-auditeur que le sujet lyrique est sincère. Cependant si, dans les exemples cités, le sujet lyrique avoue les difficultés auxquelles sa mémoire est confrontée pour appréhender le passé, dans « *Mala memòria* », il fait tout le contraire, jusqu'à mettre en doute de manière ironique le pouvoir de l'oubli. Il semble relativiser par-là la valeur de la capacité à récupérer le passé. Le titre de cette composition est faussement programmatique. En effet, alors que le lecteur-auditeur espère vainement du poème une preuve ou une réflexion sur la difficulté que le « je » lyrique éprouve à récupérer le passé, celui-ci consacre plus des trois quarts de la composition à évoquer en détail et avec exactitude le souvenir d'une prostituée et de son univers sans éprouver la moindre difficulté : il ne se contente pas de donner des précisions sur l'espace, sur les nuances des couleurs, sur le nombre de matelas, sur la matière des objets et sur la fille elle-même (origine, langue, corps, âge, nom, nombre de photos qu'elle possédait), mû par une volonté exacerbée de rendre présent ce qui est passé, il emploie le présent de l'indicatif à la place de l'imparfait de l'indicatif attendu par le lecteur : « *Diu que es deia Victòria* ». Mais le poème s'achève par un commentaire (isolé dans trois vers et demi, grâce à un blanc typographique de la seconde moitié du vers 20) qui présente ce souvenir de manière embarrassée : « *No sé què fer-ne / com la barra de lacre que ens ve als dits / quan regirem un escriptori vell, / dins l'alta*

nit, mentre s'esquerda un gall ». On peut se demander jusqu'à quel point toutes les précisions antérieures ne sont pas dues à une exigence morale plutôt qu'à une mémoire pour une fois exacte. Dans ce sens, ce texte rejoint le poème « Teseu », où, comme nous le verrons, l'utilité de la mémoire est mise en doute. Dès lors, pourquoi ne pas y renoncer ? C'est à cela que le locuteur de « Tres llimones » exhorte son alter ego.

Dans « Si puc », le « je » lyrique souligne le pouvoir de l'oubli, une fois de plus, mettant en doute la capacité que le souvenir matérialisé dans l'écriture possède à figer le passé tel qu'il a été : « *He sentit el so fosc / d'una cosa que em cau / dins algun pou. Quan suri, / he de saber conèixer / que ve d'aquest moment?* » (vv. 13-17). Les images du présent tombent dans le réceptacle de la mémoire. Lorsqu'elles seront récupérées par le souvenir – l'acte de remémoration y est perçu comme un mouvement d'extériorisation, comme une remontée à la surface depuis les profondeurs d'un puits –, le locuteur n'est pas sûr de pouvoir reconnaître le passé de par les transformations qu'il aura subies à cause de l'oubli et de la représentation littéraire.

Si, dans ces poèmes, la tentative de récupérer le passé par l'écriture est mise en doute, dans « Fi del món », le locuteur affirme qu'il en est incapable posant de manière exacerbée la question du pouvoir destructeur du temps et de l'oubli. L'idée de fin de monde, réactivée par les images à tonalité apocalyptique du poème, renvoie à la mort d'un passé impossible à récupérer tel qu'il a été. La réalité s'efface de plus en plus avec la distance temporelle, à tel point que depuis le présent, elle semble avoir été irréelle : « *la vida que vaig creure real* » (v. 5). Au moyen du verbe « *creure* », le « je » met implicitement en doute l'existence de sa vie passée car en disant « croire », il fait allusion à une certitude qui n'est pas objective. Les mots y sont implicitement présentés comme un facteur déterminant dans cette impossibilité de récupération du passé (v. 3-5) car ils viennent se substituer au passé, en un acte destructeur. Le « je » lyrique le dit à travers des métaphores : les terres (l'existence passée) s'éboulent sous l'effet de l'eau (les mots). Les mots qui disent l'absence et la perte ne contribuent pas à ramener la réalité passée, ils se superposent à elle en l'ensevelissant. C'est ainsi qu'elle prend fin irrémédiablement : « [...] *Tot cau / amb una fressa lenta i molla, i flota / sense figura, o s'enfonsa per sempre* » (vv. 12-15). La seule chose du passé qui soit – et nous employons le verbe « être » dans un sens absolu qui renvoie à l'existence liée à la permanence, à l'incorruptibilité et à l'immuabilité – ce sont les mots présents. Le passé n'est plus ; il n'y a que du présent : « *tot és / tal com ho he dit.* ». Ainsi,

figer le passé par l'écriture, c'est à la fois le détruire et le créer à nouveau. Nous en revenons à l'idée que la mémoire est « re-crédation ». De fait, le locuteur de « Teseu » associe la mémoire à la figuration et non pas au réel : « *Un sol fil et daura / la fosca memòria, / corre pels tapissos / on t'has figurat. / Tornes, tornes tu ? / No trepitges fort, / i et fas sofrir els ulls / a seguir la trama / pels vells corredors* », (vv. 1-9). Ces vieux couloirs labyrinthiques sont la métaphore du passé. Celui-ci est aussi assimilé à des tapisseries, une fois récupéré par la mémoire et par l'écriture. L'acte de remémoration est ainsi perçu comme un parcours le long des couloirs mais également comme la trame des fils qui forment les tapisseries. « *Trama* », de par sa double signification (trame de fils mais aussi trame littéraire), renvoie directement à l'œuvre littéraire et aux poèmes. Ce que dit le locuteur c'est que son passé trouve sa figuration dans la représentation littéraire. La poésie et la mémoire sont donc les moyens de la quête identitaire. Or, le résultat de ce processus n'atteint pas l'identique mais le semblable : « *algú que pots dir / que s'assembla a tu mateix* », vv. 15-16. C'est pour cela que, dans « Teseu », la recherche de soi à travers l'écriture ou à travers l'écriture du souvenir semble insatisfaisante : « *No retrobaràs / la teva ombra espessa / el dúctil propòsit / amb què saps trair, / fins que surtis on, / a la llum del sol / (« quina ? quina ? » et crida / la gralla) plegades, / t'esperen les dones.* », (vv.18-26).

Pour conclure

Le sujet lyrique de *Les dones i els dies* s'inscrit fondamentalement par rapport à un temps qui s'écoule inexorablement. Conscient des limites de la mémoire et de la poésie, il y voit un moyen de figer ce temps. La réflexion sur la valeur du passé et de la mémoire occupe de nombreux passages des poèmes. Le sujet lyrique fait référence à cette question de façon métatextuelle, en allant jusqu'à consacrer à cette question des compositions entières. La perception qu'il a de son passé, de la mémoire et des souvenirs est sceptique et aiguë. Il évoque son passé, à travers ses poèmes, non pas d'un point de vue nostalgique mais en y voyant relativité et figuration, des notions inhérentes à la mémoire et à la poésie. Pour lui la mémoire est à la fois une échappatoire et un poids. Elle relève de l'inaccessible, de la création, de la figuration, du mensonge.

Le sujet lyrique de *Les dones i els dies* consacre peu de poèmes au passé et, lorsqu'il le fait, il lui accorde une importance en apparence relative. Nous disons en apparence car bien que le livre s'ouvre sur « In memoriam », qui porte sur un passé personnel que le sujet lyrique

considère comme mort (à cet égard le titre « In memoriam » est éloquent) ; bien que le livre s'achève sur « Teseu », composition où le passé, le souvenir et l'écriture sont mis de côté ; et bien que tout au long de l'œuvre apparaissent des commentaires mettant en question la valeur de la mémoire et de la poésie, le livre est lui-même le résultat de cette fixation du passé, voire du présent, car celui-ci devient passé dès qu'il devient poème en tant que résultat de l'acte d'écriture.

Nombre de poèmes de *Les dones i els dies* sont également des réceptacles de la mémoire littéraire de G. Ferrater de par leur capacité à faire entendre d'autres textes : le sujet lyrique parle de la mémoire par intertextualité mais aussi par intratextualité. G. Ferrater reprend, en les transformant, des images et des structures de ses propres compositions autour d'éléments liés à la représentation de la mémoire, mais pas seulement. Tels des souvenirs récupérés par la mémoire, ces éléments se transforment d'un poème à l'autre en attendant d'être éclairés par le fil de lumière de la mémoire de chaque lecteur.

Estrella Massip i Graupera est Maîtresse de conférences en langue et littérature catalane et castillane à Aix-Marseille Université depuis 1998. En tant qu'enseignante-chercheuse, elle est membre du Centre Aixois d'Études Romanes (CAER-EA854) à titre principal et membre associé du Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibéro-américains contemporains-Études Catalanes de Sorbonne Université (CRIMIC-EC) à titre associé. Actuellement, elle est également présidente de l'Association française des catalanistes (AFC). Elle est spécialiste de la littérature d'expression catalane et castillane contemporaine, en particulier de l'œuvre poétique de Gabriel Ferrater, de Jaime Gil de Biedma et de Ponç Pons.



Pasqual Maragall et Jordi Pujol¹

¹ Photographie prise par l'agence EFE lors de la *Diada* de l'année 2008 et publiée dans *elnacional.cat* (09-11-2022). Libre de droits d'auteur.

CREACIÓ, EVOLUCIÓ I CONSOLIDACIÓ D'UNA "POLÍTICA EXTERIOR" A CATALUNYA (1980-2025)

MICHEL MARTÍNEZ PÉREZ

Sorbonne Université – Centre d'études catalanes

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains - CRIMIC (UR 2561)

Malgrat que la política exterior i les relacions internacionals són a priori monopoli, al segle XX, dels Estats-nació, s'ha de destacar que els diferents governs autonòmics de Catalunya, tant sota la Segona República Espanyola (1931-1939) com sota la monarquia parlamentària instaurada el 1978, han tingut una agenda internacional per fer conèixer i reconèixer el "fet català", com en deia Pierre Vilar, més enllà de les fronteres espanyoles. Ja, durant la *Mancomunitat de Catalunya*, quan les quatre províncies catalanes es van agrupar per formar una única entitat (1914-1925), la societat catalana va emprendre nombroses iniciatives fins a la Societat de les Nacions (SDN), amb la independència irlandesa i les tesis wilsonianes sobre l'autodeterminació dels pobles de rerefons¹. Durant la dictadura franquista (1939-1975), Catalunya va perdre l'autonomia i les seves institucions de l'estranger. Tanmateix, alguns cercles d'exiliats polítics van seguir actuant en nom de la *Generalitat* fins que es va restaurar, el 1977, convertint-se així en l'única institució republicana restablerta durant la transició democràtica. Els exiliats del món de la cultura, "catalans universals" com ara Pau Casals, Joan Miró i els lligams del jove Pablo Picasso amb Catalunya, també van jugar un paper clau durant la dictadura en la denúncia del genocidi lingüístic i cultural que el franquisme va dur a terme a Catalunya, a més de la destrucció de les llibertats democràtiques compartida amb tot Espanya.

El 1977, en tornar de l'exili, el President Josep Tarradellas es concentra en el restabliment de les institucions catalanes i la principal tasca del seu govern consisteix a elaborar el nou Estatut d'Autonomia, que se sotmet a referèndum el 1979, i a organitzar les primeres eleccions al Parlament de Catalunya, el 1980. La transició a la democràcia és un període convuls a tots els nivells i, a l'exterior, es torna a associar Catalunya amb les reivindicacions autonomistes,

¹ Manuel MANONELLES TARRAGÓ (ed.), "Catalunya i la Societat de Nacions", *Revista Idees*, nº 58, Barcelona, Centre d'Estudis de Temes Contemporanis, Generalitat de Catalunya, 2022, [<https://revistaidees.cat/seccio/catalunya-i-la-societat-de-nacions/>].

com ja havia succeït a la primera meitat del segle XX. La llengua catalana, que emprà parcialment el Rei Joan Carles durant la seva primera visita oficial a Catalunya, el febrer de 1976, i que canten els representants de la Nova Cançó des de la segona meitat dels anys seixanta, tant a Espanya com a l'estranger, es va anar associant a les reivindicacions democràtiques, ja que la repressió contra ella representava una perfecta il·lustració de la privació de llibertat que va suposar el franquisme.

El 1980, la inesperada victòria² de Jordi Pujol a la presidència de la Generalitat, gràcies a una coalició liberal de centre-dreta, Convergència i Unió (CiU), i al recolzament parlamentari d'Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), el partit de Josep Tarradellas, marca profundament la nova Generalitat que anirà desplegant aquest nou poder polític i institucional. El perfil catalanista, multilingüe i marcadament europeu de Jordi Pujol esdevé el millor actiu per encarnar i portar la veu de Catalunya més enllà d'Espanya i més enllà de la visió exclusiva de motor econòmic espanyol. Si bé és cert que Jordi Pujol ha negat durant molt de temps dur a terme una “política exterior” catalana³, no ha dubtat a reconèixer que volia donar-li al país una “presència internacional”, autèntic embrió d'una paradiplomàcia identitària⁴ i cultural, pròpia de les nacions no sobiranes o sense Estat propi. Així doncs, com s'ha pogut estructurar, però, aquesta dimensió internacional de Catalunya quan la Constitució espanyola de 1978 estableix explícitament que les “relacions internacionals” són competència exclusiva de l'Estat central⁵ i que cap reforma constitucional ha autoritzat fins ara la seva transferència?

Intentarem respondre a aquesta pregunta analitzant, en primer lloc, l'articulació de la primera “presència internacional” de Catalunya sota els mandats de Jordi Pujol (1980-2003). Després ens centrarem en el període dels governs tripartits progressistes (2003-2010), que van posar en marxa i van estructurar les Delegacions de la Generalitat a l'exterior. Per últim, analitzarem la crisi políticoinstitucional que va suposar el procés sobiranista (2012-2017) per a l'acció exterior del Govern català fins que va tornar al poder, l'agost del 2024, un partit “constitucionalista”, el

² A les eleccions municipals del 1979, els grans triomfadors són els partits d'esquerra.

³ Walter OPPENHEIMER, “Pujol desea que las autonomías puedan representar al Estado ante la Unión Europea”, *El País*, 15 de diciembre de 1993, [https://elpais.com/diario/1993/12/15/espana/755910024_850215.html].

⁴ Stéphane Paquin, “Paradiplomatie fonctionnelle et identitaire et protodiplomatie en Catalogne : un cas unique”, *Catalonia* [Online], 31 | Segon semestre del 2022, en línia des del 15-12-2022, [<https://journals.openedition.org/catalonia/3343>].

⁵ Artículo 149 de la Constitución española: [<https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=149&tipo=2>].

Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC), és a dir la federació catalana del *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE).

La “presència internacional” de Catalunya sota la presidència de Jordi Pujol (1980-2003)

Com a mascaró de proa del catalanisme conservador, Jordi Pujol i els seus primers governs tenen com a objectiu de (re)catalanitzar la societat, de “fer país”, amb la llengua catalana com a principal pilar, ciment de les comunitats catalano i castellanoparlants, vehicle d’integració i pertinença a un projecte nacional català que sembla compatible amb el nou Estat espanyol que reconeix la seva pluralitat lingüística i territorial. Fora d’Espanya, Jordi Pujol manté la Comunitat Econòmica Europea (CEE) en el punt de mira des de la primera legislatura (1980-1984), amb l’objectiu d’obrir l’economia catalana fora del mercat espanyol i fer de Catalunya un dels “quatre motors” econòmics d’Europa⁶ al costat de Llombardia, Roine-Alps i Baden-Wurtemberg. D’aquesta manera, es posen en marxa dues estratègies paral·leles per tal d’eludir la competència exclusiva del govern central en matèria de relacions internacionals. Per una banda, sota la influència de Quebec, model de nació sense Estat i de normalització lingüística d’una llengua minoritària⁷, es creen entitats públic-privades, de tradició anglosaxona, entre elles el Patronat Català Pro Europa a Brussel·les, el 1982, encarregat de preparar la integració de Catalunya a la CEE. Aquestes entitats, que permeten la participació d’empreses catalanes, no desperten el recel del govern central, immers en la consolidació de la democràcia i de l’Estat autònic, malgrat que aquest primer “lobby” català al cor de la capital comunitària rep finançament quasi exclusiu de la Generalitat. A més, el 1984, dos anys abans de l’ingrés d’Espanya a la CEE, Jordi Pujol aconseguix que Catalunya entri a formar part de l’Assemblea de les Regions d’Europa (ARE); el 1992, any fastuós per a Barcelona, Catalunya, Espanya i Europa, n’assoleix la presidència. Tot i que l’ARE és una associació independent de les institucions europees, aquest càrrec li dona al president Pujol una projecció i un relleu internacionals tot situant Catalunya a la “primera divisió” de les regions d’Europa. Dit d’una altra manera, Jordi Pujol sembla haver entès molt d’hora que la futura Unió Europea (UE) permetrà que les regions tinguin una “política internacional”, si més no a nivell europeu, i és el que succeirà a partir del Tractat de Maastricht (1992) amb el principi de subsidiarietat i la

⁶ [<https://www.4motors.eu/>].

⁷ La Llei 101 de Quebec (1977) és font d’inspiració per a la llei de normalització lingüística catalana del 1983.

voluntat d'apropar la ciutadania europea el més possible a la UE, com ho demostra, per exemple, la creació del Comitè de les Regions (CDR) el 1994 i la gestió de les subvencions europees a nivell regional.

A més de les dues estratègies descrites, Jordi Pujol realitza un gran nombre de visites oficials arreu del món i rep caps d'Estat i de govern a Catalunya⁸, com si ell mateix en fos un, aprofitant l'estatus de principal representant de l'Estat que atorga el nou Estat de les Autonomies als Presidents de Comunitats Autònomes (CC.AA.)⁹. A nivell internacional, Jordi Pujol encarna l'èxit de la "jove democràcia" espanyola i la maduresa democràtica que representa l'ambiciosa descentralització i el retorn al poder autonòmic català d'un catalanisme pacífic i polític que va causar, en temps de la dictadura, l'empresonament del "jove" Pujol a les garjoles franquistes. El gener del 1986, amb motiu del "retorn" de Catalunya "a Europa", Jordi Pujol pronuncia una conferència a la Sorbona titulada "Catalunya i Europa" en què subratlla el caràcter profundament europeu de Catalunya, més que la resta de la Península Ibèrica, segons ell, degut al passat carolingi dels comtats catalans de la Marca Hispànica, embrió de la Catalunya actual¹⁰. Es tractava de presentar Catalunya com un territori al cor d'Europa que podria haver escapat a l'aïllament ibèric posterior si els avatars de la història l'haguessin convertida en un "territori matalàs" entre els potents imperis europeus com els Països Baixos, per exemple, un altre model nacional per al catalanisme polític. A més, el govern català ha pogut comptar amb una sèrie d'associacions de la societat civil, molt dinàmiques en la promoció del reconeixement internacional de Catalunya a la dècada dels 1980, per portar la veu de Catalunya i fer reconèixer la seva singularitat arreu del món. El 1984, es crea el Centre per a la Unesco de Catalunya per tal d'aconseguir un seient propi a la Unesco amb motiu de la seva singularitat lingüística, cultural i nacional, una lluita de nou inspirada pel Quebec. El 1987, l'atribució dels Jocs Olímpics d'estiu del 1992 a Barcelona marca un punt d'inflexió. Ràpidament, els sectors nacionalistes volen aprofitar l'esdeveniment global per dir al món que Barcelona no només és la capital econòmica d'Espanya (que ho era en aquella època) sinó també la capital de Catalunya, una nació ibèrica diferenciada, molt més que una simple regió d'Espanya. La revista

⁸ Anna GALCERAN, "Los viajes de Pujol sirvieron para potenciar su figura más que para presentar una imagen moderna de Cataluña", *El País*, 17-04-1984.

[https://elpais.com/diario/1984/04/17/espana/451000810_850215.html].

⁹ Real Decreto 2099/1983, 4 d'agost, pel qual s'aprova l'*Ordenamiento General de Precedencias en el Estado*. [<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1983-21534>].

¹⁰ Jordi PUJOL, *Catalunya i Europa. La vocació europea de Catalunya*, París, Éditions hispaniques, 1986.

Catalònia neix amb aquesta idea. La dirigeix Fèlix Martí, històric activista de la internacionalització de Catalunya¹¹. Fins al 1996, la revista reuneix diferents noms de les arts i la literatura per promoure Catalunya arreu del món¹². A través del Centre Unesco a Catalunya, la revista s'edita en anglès, francès, espanyol i alemany i s'envia a les principals institucions europees per tal de fer conèixer les singularitats catalanes i el potencial econòmic i cultural de l'arc mediterrani catalanoparlant, una mena de Califòrnia europea, més enllà de les fronteres estrictes de Catalunya (Balears, País Valencià), i assumint, doncs, alguns dels conceptes pancatalanistes del nacionalisme català.

També el 1987, el segon govern de Jordi Pujol (1984-1988), amb una còmoda majoria absoluta al Parlament de Catalunya, crea el Consorci de Promoció Comercial de Catalunya (COPCA), amb el recolzament de les cambres de comerç catalanes, i obre oficines als principals centres econòmics i financers per tal d'atreure inversors a Catalunya i també per assessorar les empreses catalanes a establir-se a diferents parts del món. Aquest desplegament en l'àmbit econòmic recorda l'acció empresa pel Patronat Català pro Europa així com la tasca de la primera oficina del govern basc a Brussel·les, d'ençà del 1985, presidit pel Partit Nacionalista Basc (PNB), bastant proper de la CiU de Jordi Pujol: centre-dreta, liberal, democristià i nacionalista. El 1988, el govern espanyol de Felipe González (PSOE) presenta un recurs contra la delegació basca davant del Tribunal Constitucional (TC) en considerar que el govern central disposa de totes les competències en matèria de relacions internacionals. La sentència es fa esperar fins al 1994, després d'uns grans avenços en la regionalització d'Europa (Maastricht, Comitè de les Regions, etc.) i es mostra finalment favorable a l'acció exterior de les CC.AA., com en diem ara, sempre i quan les activitats desplegades formin part del seu ventall competencial. Dit d'una altra manera, el comerç i la indústria, que són competències autonòmiques, poden exercir-se a l'exterior així com la promoció lingüística i cultural. El 1991, a les portes dels Jocs Olímpics de Barcelona, i amb el recurs contra l'oficina del govern basc, la Generalitat copia el model del COPCA per a l'àmbit cultural i crea el Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura (COPEC). El mateix any, el govern espanyol crea l'*Instituto Cervantes* per tal de promoure i difondre la llengua espanyola (castellana) arreu del món, tot seguint el model dels grans instituts culturals d'Europa occidental. Malgrat que la democràcia i l'Espanya plurilingüe semblen

¹¹ Fèlix MARTÍ, *Diplomàtic sense Estat. Memòries*, Barcelona, Proa, 2006.

¹² F. MARTÍ, "Editorial", *Catalònia*, nº 1, Barcelona, Centre Unesco Catalunya, 1987.

consolidades, els estatuts d'aquest nou organisme no contemplen explícitament la difusió de les altres llengües de l'Estat, que la Constitució denomina com a *demás lenguas españolas*¹³. Si la promoció de les llengües catalana, basca i gallega és competència dels respectius governs autonòmics, s'afavoreix, en definitiva, el desplegament a l'exterior d'organismes de promoció cultural gestionats per aquests òrgans autonòmics; el Tribunal Constitucional així ho avala i la consolidació de l'Europa de les Regions també.

Tal com assenyala Josep-Lluís Carod-Rovira, exconseller en cap (2003-2004), exconseller de la Vicepresidència (2006-2008) i exvicepresident de la Generalitat (2008-2010), d'ERC (socialdemòcrata, republicà i sobiranista), més enllà dels viatges de l'agenda internacional de Jordi Pujol, l'acció exterior del govern català no ha estat realment estructurada durant els seus diferents governs i es manté en fase embrionària¹⁴:

Teníem un president de la Generalitat viatger, que parlava idiomes, que tenia un cert nivell de contactes internacionals i que sempre havia tingut un gran interès per la política internacional, particularment europea. Però, això, ho vull circumscriure estrictament a una posició individual del President. És a dir, mai no es va traduir en la construcció d'una arquitectura institucional pròpia del Govern de Catalunya en l'àmbit internacional.

Tanmateix, el 1998, a París, la capital cultural europea on Catalunya i especialment Barcelona s'han emmirallat i projectat constantment des del segle XIX, el penúltim govern de Jordi Pujol (1995-1999) crea la *Maison de la Catalogne*, al bell mig del barri de l'Odéon, Cour du Commerce-Saint-André, davant del restaurant Le Procope, mític punt de trobada dels enciclopedistes. La *Maison de la Catalogne* gaudeix doncs d'una ubicació més que privilegiada i, durant la inauguració, el propi Jordi Pujol s'hi refereix com a primera "ambaixada" de Catalunya a l'estranger¹⁵. Ja no es tracta de l'enèsima oficina de promoció comercial o cultural tancada al públic (tot i que s'hi reagrupen el COPCA i el COPEC) sinó d'un lloc d'exposicions, conferències i promoció cultural (que, en certa manera, venia a competir amb el *Centre d'études catalanes* de la Sorbona en l'àmbit cultural extraacadèmic) afegint-hi, a més, la promoció turística i culinària amb l'Espai gastronòmic, un restaurant de cuina catalana i mediterrània. Després de molts avatars, especialment el relleu de poder a la Generalitat el 2003 i l'entrada del

¹³ Article 3 del Títol Preliminar de la Constitució Espanyola, [<https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=3&tipo=2>].

¹⁴ Josep-Lluís CAROD-ROVIRA, Entrevista via Zoom, 30-03-2023. Traducció de l'autor.

¹⁵ Neus TOMÀS, "El Govern revisa la gestión de su oficina de París", *El Periódico de Catalunya*, 7-04-2007, [<https://www.elperiodico.com/es/politica/20070407/govern-revisa-gestion-oficina-paris-5440724>].

primer govern tripartit catalanista i progressista, format per socialistes, postcomunistes, republicans, sobiranistes i ecologistes, la *Maison de la Catalogne* esdevé Oficina de la Generalitat, el que suposa un punt d'inflexió en la consolidació de l'acció exterior de la Generalitat. Més endavant, durant el segon govern tripartit (2006-2010), sota l'impuls de Josep-Lluís Carod-Rovira ja citat, els afers exteriors aconseguixen constituir-se en Departament, una Conselleria pròpia doncs, i és a partir d'aquest salt qualitatiu que les Oficines de la Generalitat esdevenen Delegacions del govern català a l'exterior.

L'estructuració dels Afers Exteriors i de les Delegacions de la Generalitat durant els governs tripartits (2003-2010)

Després de 23 anys de govern nacionalista de centre-dreta, una coalició de tres partits d'esquerres assumeix, el 2003, el govern de la Generalitat. Presideix el socialista Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona, entre 1983 i 1997. Associat a l'èxit olímpic de la capital catalana, el flamant Maragall encarna un catalanisme federalista, de centre-esquerra i socialdemòcrata, hegemònic a nivell municipal des del 1979, i que es consolida al llarg de les presidències de Pujol com a contrapès de la Generalitat nacionalista. Pujol i Maragall competeixen a Catalunya amb dues visions oposades del catalanisme (conservadora i progressista) que il·lustren el lloc comú d'una metròpolis cosmopolita, multilingüe i progressista i un territori més tradicional, menys mestís culturalment i més conservador. Aquesta rivalitat entre ambdós dirigents es manifesta també a nivell europeu. El 1994, Pasqual Maragall presenta la seva candidatura a la primera presidència del Comitè de les Regions (mal anomenat ja que tots els nivells locals hi són representats i Maragall pot presentar-s'hi com a alcalde de Barcelona) per atenuar una divisió latent entre grans metròpolis i regions: l'Europa de les capitals i l'Europa de les Regions. El 1996, Pasqual Maragall és elegit President del Comitè de les Regions, per a gran disgust de Jordi Pujol que segueix com a President de l'Assemblea de les Regions d'Europa sense que l'hagi pogut convertir en l'entitat de representació supraregional de les institucions europees. En qualsevol cas, la competència entre aquests dos líders polítics, a nivell europeu també, demostra la importància de la política europea i internacional per als dirigents de les dues principals institucions de Catalunya: la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona. A més, el 2003, quan accedeix a la Presidència de la Generalitat, Pasqual Maragall ha de negociar les polítiques del seu executiu amb els dos partits

que conformen el govern tripartit: ERC i Iniciativa per Catalunya-Verds (ICV). Respecte dels anteriors governs convergents, les grans polítiques nacionalitzadores o de (re)catalanització (immersió lingüística, negociació de noves competències i millor finançament, etc.) es mantenen amb l'esquerra plural i catalanista ja que formen part dels grans pactes "d'Estat" i encarnen el catalanisme transversal i majoritari de la societat si ens atenem al recolzament hegemònic cap a partits polítics amb diferents sensibilitats catalanistes, des de la dreta liberal fins a l'espai postcomunista.

La "presència internacional" de Catalunya coneix la mateixa sort i, fins i tot, es reforça amb els governs tripartits que la consoliden i la vertebren. Pasqual Maragall sap posar al servei de Catalunya la projecció internacional que havia adquirit com a alcalde de les Olimpíades del 92. El 1987, a Lausana, assumeix el paper d'"ambaixador de Barcelona" en rebre la designació olímpica d'un altre il·lustre barceloní, José Antonio Samaranch, falangista català i president de l'última Diputació franquista de Barcelona. L'abraçada entre un exfranquista i un exmilitant de l'esquerra clandestina sembla posar en escena la reconciliació nacional dels catalans, tot recordant alhora que no tots havien estat, ni de bon tros, republicans perseguits pel feixisme espanyol. El propi Maragall, malgrat les seves activitats clandestines, també treballa un temps per l'Ajuntament franquista de Barcelona, sota el mandat de Josep Maria de Porcioles (1957-1973). Durant aquesta etapa, Barcelona intensifica la seva internacionalització potenciant les grans cites ferials i, pel que fa al circuit de les capitals culturals, s'aproven els projectes de la Fundació Miró i del Museu Picasso, dos artistes antifranquistes, un detall que el pragmatisme i l'oportunisme de Porcioles van poder orquestrar hàbilment com a part d'una reconciliació escenificada entre les dues Espanyes¹⁶.

Amb el primer govern tripartit (2003-2006), l'equip de Pasqual Maragall (la part socialista) porta l'acció exterior de la Generalitat amb unes tasques que, segons la teoria de Stéphane Paquin, ja mencionada, podria dividir-se en dues grans àrees. Per una banda, com a regió d'un Estat membre de la UE, Catalunya s'ha anat dotant d'una "paradiplomàcia funcional" per al Comitè de les Regions, la gestió dels fons europeus, el lobbying econòmic per atreure inversors i ajudar empreses catalanes a internacionalitzar-se... En segon lloc, com a regió europea corresponent a una "nació cultural" amb una llengua i cultura no necessàriament promogudes

¹⁶ Maria LLOMBART HUESCA, *Proyección e internacionalización de Barcelona en el segundo franquismo. Desafíos de la diplomacia municipal bajo el mandato del alcalde José María de Porcioles (1957-1973)*, inèdit.

internacionalment per l'Estat central, Catalunya també ha anat encetant una “paradiplomàcia identitària” per tal de promoure la seva singularitat cultural, lingüística i nacional (malgrat la falta de sobirania) ja que la identitat lingüística i cultural és considerada el pilar d'aquesta nació cultural sense Estat propi. Quant a aquest aspecte cultural, el 2002, pocs mesos abans que s'acabés l'última legislatura de Pujol, la Generalitat crea l'Institut Ramon Llull per tal de vertebrar la promoció i difusió de la llengua i cultura catalanes arreu del món amb la col·laboració del govern de les Illes Balears, una coalició progressista més favorable a les relacions culturals amb Catalunya, més catalanista, en definitiva, que els governs regionalistes i espanyolistes del Partit Popular insular, hegemònic fins al 1999. Les quatre oficines de l'Institut Ramon Llull (París, Nova York, Berlín i Londres) integren els despatxos de la Generalitat en aquelles ciutats que es tornaran aviat Oficines de la Generalitat. A París, com ja s'ha anunciat, la *Maison de la Catalogne* esdevé així la primera Oficina de la Generalitat, l'Oficina pilot, d'alguna manera, del govern progressista.

Tanmateix, després d'una primera legislatura convulsa per la reforma de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya (2005-2006), que acaba amb eleccions anticipades i la destitució de Pasqual Maragall pels socialistes espanyols, que li retreuen d'haver revifat les tensions territorials, el 2006 es constitueix un segon govern tripartit. Els socialistes mantenen la presidència amb en José Montilla tot i que el repartiment de Departaments canvia d'atribucions amb la gestió de l'acció exterior i l'Institut Ramon Llull en mans d'ERC. Josep-Lluís Carod-Rovira es converteix en conseller de Vicepresidència (2006-2008) i vicepresident de la Generalitat fent dels Afers exteriors un Departament, un salt qualitatiu important. Ell posa en marxa el model de les Delegacions de la Generalitat a l'exterior, aprofitant totes les competències que té ara Catalunya per desplegar la seva paradiplomàcia funcional i identitària, gràcies al nou Estatut d'Autonomia del 2006 pel qual, paradoxalment, ERC va demanar el vot en contra provocant la implosió del primer tripartit. Així és com, des de la *Maison de la Catalogne* de París, Carod-Rovira anuncia el 2007 la creació d'una xarxa paradiplomàtica representada per les Delegacions, nom inspirat per les oficines que la Generalitat republicana va obrir fins i tot durant l'exili¹⁷. Tal com ens deia l'exvicepresident a la citada entrevista, l'acció exterior de la Generalitat, quan la lidera ERC, és “maximalista”¹⁸:

¹⁷ Josep GARRIGA, “La Generalitat obrirà seis ‘embajadas’ en Europa, América y Asia”, *El País*, 27-04-2007.

¹⁸ Vegeu la mateixa entrevista del març del 2023.

L'objectiu de la diplomàcia espanyola era minimitzar tant com fos possible la presència internacional de Catalunya. L'objectiu nostre era maximitzar, just el contrari, i ampliar tant com fos possible la presència internacional de Catalunya i reduir [...] tant com fos possible la influència o l'ombra espanyola sobre l'acció de la Generalitat.

Les disputes entre la Generalitat i la diplomàcia espanyola es multipliquen. Fins i tot abans del començament del procés sobiranista (2012-2017) on s'enfronten governs de dretes tant a Catalunya (CiU, 2010) com a Espanya (PP, 2011), la dreta mediàtica (*El Mundo*, per exemple) carrega contra Carod-Rovira i les Delegacions de la Generalitat a l'exterior anomenant-les "ambaixades de Carod". El 2014, no només ha sobreviscut la xarxa de Delegacions al retorn al govern da CiU sinó que n'incrementa el pressupost malgrat les retallades dràstiques, des del 2011, en àmbits clau com la sanitat i l'ensenyament. Aquesta paradiplomàtica provoca crítiques en alguns sectors, sobretot en el govern espanyol de Mariano Rajoy on el seu ministre d'exterior qualifica les Delegacions d' "Ambaixades playmobil". El 2017, quan s'aplica l'article 155 per tal de suspendre l'autonomia de Catalunya després de la declaració d'independència de Carles Puigdemont, es tanquen les Delegacions. En parlarem més endavant.

Del procés sobiranista (2012-2017) fins a avui dia

El 2012, a mitjans de la legislatura, el president Artur Mas (CiU), hereu polític de Jordi Pujol, trenca el pacte parlamentari amb el PP i convoca eleccions anticipades al Parlament de Catalunya. L'objectiu fixat és l'obtenció d'una majoria absoluta per tal d'aprovar un full de ruta independentista. Només s'aconsegueix parcialment ja que Artur Mas passa de 62 a 50 diputats, cosa que podria interpretar-se com una desautorització d'una part dels seus propis electors, perplexa amb el gir sobiranista del partit liberal, de centre-dreta i "d'ordre". En canvi, el partit clarament independentista i republicà (ERC) duplica resultats passant de 10 a 21 diputats, mentre que la Candidatura d'Unitat Popular (CUP), una força municipalista, obté tres primers representants al Parlament. Aquesta victòria dels independentistes (74 diputats en total, o sigui 6 per sobre del llindar de la majoria absoluta) és clara i simbolitza l'inici del procés sobiranista. Tanmateix, és més fràgil del que sembla a primera vista, ja que la majoria absoluta en escons no s'assoleix en termes percentuals (al voltant del 48%). Això es deu principalment al fet que els partits independentistes obtenen millors resultats a les províncies sobrerepresentades per compensació demogràfica (Lleida, Girona), mentre que les circumscripcions més poblades

(sobretot Barcelona), menys favorables a la independència, estan sotsrepresentades. Aquesta anomalia és el producte de l'absència d'una llei electoral catalana pròpia que condueix a fer servir la llei electoral espanyola que, pel joc de les circumscripcions i dels diputats atribuïts amb la compensació demogràfica de les menys poblades (però més nacionalistes) és favorable als partits nacionalistes; aquest fet és una de les explicacions també (n'hi d'altres) a la longevitat de Jordi Pujol (23 anys en el càrrec). Independentment, però, d'aquesta qüestió, la majoria absoluta dels sobiranistes permet un govern de coalició (CiU-ERC), inèdit a la història de Catalunya, una aliança per tal d'assolir una república independent d'Espanya integrada, però, a la UE. L'horitzó està posat en 2014, com a Escòcia, cas amb el qual existeixen nombrosos paral·lelismes. Tanmateix, a diferència del cas britànic, a Espanya la Constitució prohibeix organitzar referèndums d'autodeterminació; és aquí on comença l'estira-i-arrotonsa institucional entre la Generalitat i el govern central. Aquesta batalla política també es percep a l'exterior, a través de la premsa i de les xarxes diplomàtiques.

El 20 de novembre de 2012, cinc dies abans de la celebració de les eleccions anticipades, la Generalitat liderada per Artur Mas, i que acaba de posar fi a dos anys de pactes amb el PP al Parlament de Catalunya, crea un consorci públic-privat anomenat Consell de Diplomàcia Pública de Catalunya, més conegut com a DIPLOCAT. Així doncs, 30 anys després de la creació del Patronat Català pro Europa, aquest nou organisme s'encarrega d'internacionalitzar el conflicte políticoinstitucional i el concepte del "dret a decidir" del poble català, segons les tesis sobiranistes, un eufemisme del dret a l'autodeterminació dels pobles que s'aplica a contextos postcoloniais. Per tant, la paradiplomàcia funcional i identitària de la Generalitat assumeix també aspectes de protodiplomàcia. En efecte, l'objectiu és de donar a conèixer el postulat ideològic dels sobiranistes i trobar aliats a Europa i arreu. El discurs carrega contra la injustícia i l'autoritarisme de l'Estat espanyol, amb clar dèficit democràtic, segons els sobiranistes, que prohibeix l'organització d'un referèndum sobre la independència de Catalunya. Es percep doncs la Constitució espanyola com un sostre de vidre per a les aspiracions del poble català. Aquest és el motiu pel qual, el 2014, el govern espanyol aprova la *Ley de Acción exterior*¹⁹ per "racionalitzar", en realitat supervisar les activitats de les CC.AA. a l'exterior, sobretot les de Catalunya, ja que l'Estat central sospita que la Generalitat hi

¹⁹ Llei 2/2014, del 25 de març, de l'Acción y del Servicio Exterior del Estado, [<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2014-3248>].

desenvolupa activitats contràries als interessos d'Espanya fora de les seves fronteres. Després de la consulta del 9 de novembre de 2014 (9-N) i l'elecció de Carles Puigdemont el 2015, aquest es compromet a negociar i a organitzar un altre referèndum el 2017 amb o sense l'acord del govern central. No hi ha acord, òbviament i, després d'assumir el projecte de declaració unilateral d'independència (DUI), se celebra el referèndum (1-O) en les condicions que recordem i es confirma la declaració d'independència el 27 d'octubre de 2017. Carles Puigdemont ha d'abandonar el país per escapar a la justícia espanyola. Després d'aquests esdeveniments, el Senat espanyol autoritza el govern central a suspendre l'autonomia de Catalunya en virtut de l'article 155 de la Constitució, en considerar que l'ordre constitucional i l'Estat de dret han estat violats a Catalunya pel propi executiu català.

La suspensió de l'autonomia i el control de les institucions catalanes per part del govern central, un fet inèdit a la història de l'Estat autònom, té conseqüències inaudites per als organismes de la Generalitat a l'exterior. DIPLOCAT i les Delegacions es dissolen immediatament reforçant la teoria que el govern central veia en aquestes eines elements protodiplomàtics, un embrió de diplomàcia catalana per preparar l'adveniment d'una república catalana independent. En canvi, les quatre oficines de l'Institut Ramon Llull i tota la xarxa d'Acció segueixen funcionant i passen sota la supervisió de l'Estat central. Dit d'una altra manera, el govern espanyol subratlla les activitats que poden dur a terme les Delegacions: promoció cultural, lingüística i comercial. Ans al contrari, la internacionalització de la legitimitat política del projecte secessionista (segons els sobiranistes) no hi té cabuda (segons el govern central) ja que, necessàriament, va en contra de la integritat territorial i, per tant, dels interessos de l'Estat espanyol. El 2018, tanmateix, després de noves eleccions al Parlament que tornen a guanyar els independentistes liderats per Quim Torra (Junts, ex-CiU), les Delegacions i DIPLOCAT tornen a obrir sense que hi hagi cap recurs davant del Tribunal Constitucional. Així, el 2018, es produeix un nou desplegament de la paradiplomàcia catalana, que confirma el govern de Pere Aragonès (ERC) el 2021, en un moment en què totes les forces independentistes catalanes i basques, tant de dretes com d'esquerres, recolzen a les Corts espanyoles l'exigua majoria de la coalició progressista liderada per Pedro Sánchez (PSOE). El 2024, quan Salvador Illa (PSC) accedeix a la Presidència de la Generalitat, amb l'ajut parlamentari d'ERC, es confirma la paradiplomàcia identitària i es mantenen els Delegats i les Delegades que guanyen la seva plaça per un procés d'oposició que en garanteix la professionalitat per tal de consolidar

la xarxa paradiplomàtica de la Generalitat. Actualment, la direcció política de l'acció exterior la porta Jaume Duch, conseller per a la UE i els afers internacionals amb una llarga trajectòria al Parlament europeu on ha estat, entre d'altres, portaveu de la institució.

Conclusió

Hem vist al llarg d'aquest article com s'ha anat consolidant una autèntica "política exterior" a Catalunya des de la restauració de la Generalitat el 1977 i la primera elecció de Jordi Pujol, el 1980. En un primer temps, l'anomenada "presència internacional", tot respectant la Constitució espanyola, la implementació de l'Europa de les Regions amb el Tractat de Maastricht i la jurisprudència del Tribunal Constitucional al voltant de l'oficina del govern basc a Brussel·les, permeten d'articular una paradiplomàcia funcional i identitària que Catalunya ha sabut liderar²⁰. En segon lloc, l'acció exterior catalana s'ha desenvolupat en torn de les Delegacions pensades per Josep-Lluís Carod-Rovira, vicepresident republicà i independentista durant el segon govern tripartit. Prohibides el 2017, en plena crisi institucional entre la Generalitat i l'Estat central, són ara plenament legítimes, lliures de tota sospita de protodiplomàcia, i contribueixen a una nova era de les relacions internacionals multinivell com a acció exterior de les entitats no-estatals, tant a la UE com a la resta del món, on els Estats-nació ja no són els únics titulars d'aquesta competència.

Michel Martínez Pérez és Catedràtic de Llengua i cultura catalanes i director del *Centre d'études catalanes de Sorbonne Université*. Dirigeix l'eix *Études catalanes* al grup de recerca CRIMIC (*Centre de recherches interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains contemporains*). És secretari de l'*Association française des catalanistes* (AFC) i membre de la *Société française des hispanistes et ibéro-américanistes* (SoFHIA). En tant que especialista dels nacionalismes a l'Espanya contemporània, va escriure la seva tesi sobre el partit polític Chunta Aragonesista (1986-2004). És autor d'articles sobre l'Aragó catalanòfon, el nacionalisme aragonès progressista, l'Espanya plurinacional i la paradiplomàcia de Catalunya.

²⁰ Entrevista a Jordi Pujol: "Ja no existeix el model català", *Nació Digital*, 3-03-2010, [<https://naciodigital.cat/politica/entrevista-a-jordi-pujol-ja-no-existeix-el-model-catala-.html>].

CRÉATION, ÉVOLUTION ET CONSOLIDATION D'UNE « POLITIQUE ÉTRANGÈRE » DE LA CATALOGNE (1980-2025)

MICHEL MARTÍNEZ PÉREZ

Sorbonne Université - Centre d'études catalanes

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains – CRIMIC (UR 2561)

Même si la politique étrangère ou les relations internationales sont a priori le monopole des États-nations au XX^e siècle, force est de constater que les différents gouvernements autonomes de la Catalogne, aussi bien sous la Seconde République espagnole (1931-1939) que sous la monarchie parlementaire instaurée en 1978, ont eu un agenda international pour faire connaître et reconnaître le « fait catalan », comme l'avait nommé Pierre Vilar, au-delà des frontières espagnoles. Déjà pendant la *Mancomunitat de Catalunya*, la réunion des quatre provinces catalanes dans une seule et même entité (1914-1925), nombreuses furent les actions émanant de la société catalane auprès de la Société des Nations (SDN) avec, en toile de fond, l'indépendance de l'Irlande puis les thèses wilsoniennes d'autodétermination des peuples¹. Pendant la dictature franquiste (1939-1975), la Catalogne est privée de son autonomie et d'institutions à l'étranger. Toutefois, des cercles d'exilés politiques poursuivent des actions au nom de la *Generalitat* jusqu'à sa restauration en 1977, la seule institution républicaine, soit dit en passant, à être rétablie pendant la Transition démocratique. Les exilés issus du monde de la culture, des « Catalans universels » tels que Pau Casals, Joan Miró ou les attaches catalanes de Pablo Picasso, jouent également un rôle fondamental pendant la dictature pour dénoncer le génocide linguistique et culturel que revêt le franquisme en Catalogne en plus de l'anéantissement des libertés démocratiques commun à l'ensemble de l'Espagne.

En 1977, le retour d'exil du président Josep Tarradellas se concentre sur la restauration des institutions catalanes, son gouvernement se charge principalement de rédiger le nouveau Statut d'autonomie, soumis à référendum en 1979, puis de l'organisation des premières élections au

¹ Manuel MANONELLES TARRAGÓ (éd.), « Catalunya i la Societat de Nacions », *Revista Idees*, n°58, Barcelone, Centre d'Estudis de Temes Contemporanis, Generalitat de Catalunya, 2022, [<https://revistaidees.cat/seccio/catalunya-i-la-societat-de-nacions/>].

Parlement de Catalogne, en 1980. La Transition démocratique est une période agitée sur tous les plans et, sur la scène internationale, la Catalogne est à nouveau associée aux revendications autonomistes, comme dans la première moitié du XX^e siècle. La langue catalane, parlée par le Roi Juan Carlos lors de sa première visite officielle en Catalogne en février 1976, et chantée par de nombreux représentants de la *Nova Cançó* depuis la seconde moitié des années 1960, en Espagne et à l'étranger, est associée aux revendications démocratiques puisque la répression à son encontre illustre à la perfection les privations de liberté entraînées par le régime franquiste.

En 1980, l'arrivée inattendue² de Jordi Pujol à la présidence de la *Generalitat*, grâce à une coalition de centre-droit libéral, *Convergència i Unió* (CiU), et au soutien parlementaire d'*Esquerra Republicana de Catalunya* (ERC), le parti de Josep Tarradellas, marque profondément la nouvelle *Generalitat* dont le déploiement est piloté par ce nouveau pouvoir. Le profil catalaniste, polyglotte et profondément européen de Jordi Pujol devient le meilleur atout pour incarner et porter la voix de la Catalogne au-delà de l'Espagne et au-delà de la seule vision de locomotive industrielle. S'il est vrai que Jordi Pujol a longtemps nié mettre en œuvre une « politique étrangère » catalane³, il a volontiers reconnu vouloir doter son pays d'une « présence internationale », embryon d'une paradiplomatie identitaire⁴ et culturelle propre aux nations non-souveraines ou nations sans État. Mais comment la Catalogne a-t-elle pu dès lors structurer cette dimension internationale alors que la Constitution espagnole de 1978 stipule explicitement que les « relations internationales » sont une compétence exclusive de l'État central⁵ et qu'aucune réforme constitutionnelle n'a jamais permis de déléguer cette compétence ?

Nous tenterons de répondre à cette question en nous penchant d'abord sur l'articulation de la première « présence internationale » de la Catalogne de Jordi Pujol (1980-2003). Ensuite, nous nous focaliserons sur la période des gouvernements progressistes tripartites (2003-2010) qui mettent en place et structurent les Délégations de la *Generalitat* à l'étranger. Pour finir, nous nous intéresserons à la crise politico-institutionnelle que suppose le processus

² En 1979, lors des élections municipales, les grands vainqueurs avaient été les forces de gauche.

³ Walter OPPENHEIMER, « Pujol desea que las autonomías puedan representar al Estado ante la Unión Europea », *El País*, 15 décembre 1993, [https://elpais.com/diario/1993/12/15/espana/755910024_850215.html].

⁴ Stéphane Paquin, « Paradiplomatie fonctionnelle et identitaire et protodiplomatie en Catalogne : un cas unique », *Catalonia*, [En ligne], 31 | Deuxième semestre 2022, mis en ligne le 15-12-2022, [<https://journals.openedition.org/catalonia/3343>].

⁵ Article 149 de la Constitution espagnole : [<https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=149&tipo=2>].

souverainiste (2012-2017) pour l'action extérieure du gouvernement catalan jusqu'au retour au pouvoir, en août 2024, d'un parti « constitutionnaliste », le *Partit dels Socialistes de Catalunya* (PSC), la fédération catalane du *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE).

La « présence internationale » de la Catalogne mise en place par Jordi Pujol (1980-2003)

En tant que figure de proue du catalanisme conservateur, Jordi Pujol et ses premiers gouvernements ont pour ambition, en interne, de (re)catalaniser la société, de « *fer país* »⁶, en faisant de la langue catalane son principal pilier. Ciment des communautés hispano et catalanophones, vecteur d'intégration et d'appartenance à un projet national catalan, celui-ci semble compatible avec le nouvel État espagnol reconnaissant sa pluralité linguistique et territoriale. En dehors des frontières espagnoles, Jordi Pujol a, dès son premier mandat (1980-1984), la Communauté économique européenne (CEE) en ligne de mire afin d'internationaliser l'économie catalane en dépassant le marché espagnol et en inscrivant la Catalogne parmi les « quatre moteurs » de l'Europe⁷ avec la Lombardie, Rhône-Alpes et Bade-Wurtemberg. Ainsi, deux stratégies parallèles se mettent en place pour contourner la compétence exclusive des relations internationales réservées au gouvernement central espagnol. D'une part, par influence québécoise, modèle de nation sans État et de normalisation linguistique d'une langue minorisée⁸, des partenariats public-privé de tradition anglo-saxonne voient le jour, dont le *Patronat Català Pro Europa* en 1982, à Bruxelles, en charge de préparer l'intégration de la Catalogne à la CEE. Ces partenariats permettant la participation d'entreprises catalanes n'éveillent pas les soupçons du gouvernement central, occupé à la consolidation de la démocratie et de l'État des autonomies, alors que ce premier « lobby » catalan au cœur de la capitale européenne est pourtant financé essentiellement par la *Generalitat*. D'autre part, dès 1984, et donc deux ans avant l'intégration de l'Espagne à la CEE, Jordi Pujol réussit à inscrire la Catalogne au sein de l'Assemblée des Régions d'Europe (ARE). En 1992, année fastueuse pour Barcelone, la Catalogne, l'Espagne et la CEE, il est élu président de cette association, indépendante des institutions européennes, certes, mais qui lui confère une stature internationale tout en plaçant la Catalogne dans la « première division » des régions d'Europe.

⁶ Littéralement « faire pays » dans le sens de bâtir.

⁷ [<https://www.4motors.eu/>].

⁸ La loi 101 du Québec (1977) sera source d'inspiration pour la loi de normalisation linguistique du catalan en 1983 en Catalogne.

Autrement dit, Jordi Pujol semble avoir saisi très tôt que la future Union européenne (UE) permettrait aux régions d'avoir une « politique internationale » en son sein, comme ce sera le cas après le Traité de Maastricht (1992), grâce au principe de subsidiarité et au souci d'approcher l'UE au plus près des citoyens européens, comme en témoigne, par exemple, la création du Comité des régions (CDR) en 1994 et la gestion des subventions européennes par les régions.

Afin de mener de front ces différentes actions d'internationalisation, et en plus des deux stratégies précédemment décrites, Jordi Pujol effectue de nombreuses visites officielles partout sur le globe et accueille en Catalogne des chefs d'État ou de gouvernement⁹, comme s'il en était lui-même un, profitant du statut que confère le nouvel État des autonomies aux présidents des communautés autonomes : celui de première autorité de l'État sur son territoire¹⁰. Sur la scène internationale, Jordi Pujol incarne le succès de la « jeune démocratie » espagnole et la maturité démocratique que représente une décentralisation ambitieuse et un retour au pouvoir autonome d'un catalanisme politique, pacifique, qui avait valu au jeune Pujol un passage par les geôles franquistes. Très sollicité partout en Europe, Jordi Pujol prononce en janvier 1986, en l'honneur du « retour » de la Catalogne « en Europe », une conférence en Sorbonne, intitulée « *Catalunya i Europa* », où il rappelle le caractère profondément européen de la Catalogne, plus que celui de l'ensemble de la péninsule Ibérique, selon lui, en raison du passé carolingien des comtés catalans de la Marche d'Espagne, embryon de la Catalogne actuelle¹¹. Il s'agit de faire apparaître la Catalogne comme un territoire au cœur de l'Europe qui aurait pu échapper à l'isolement ibérique si les aléas historiques en avaient fait un « territoire tampon » entre les puissants empires européens, comme les Pays-Bas par exemple, autre modèle national du catalanisme politique. En outre, pour porter la voix de la Catalogne et faire connaître et reconnaître sa singularité partout dans le monde, le gouvernement catalan sait compter sur plusieurs associations de la société civile, très engagées dans la reconnaissance internationale de cette Catalogne des années 1980. Ainsi, dès 1984, le *Centre per a la Unesco de Catalunya*, voit le jour afin d'œuvrer à l'attribution d'un siège propre à la Catalogne à l'Unesco, en raison

⁹ Anna GALCERAN, « Los viajes de Pujol sirvieron para potenciar su figura más que para presentar una imagen moderna de Cataluña », *El País*, 17-04-1984, [https://elpais.com/diario/1984/04/17/espana/451000810_850215.html].

¹⁰ Real Decreto 2099/1983, de 4 de agosto, por el que se aprueba el Ordenamiento General de Precedencias en el Estado, [<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1983-21534>].

¹¹ Jordi PUJOL, *Catalunya i Europa. La vocació europea de Catalunya*, Paris, Éditions hispaniques, 1986.

de sa singularité linguistico-culturelle et nationale, un combat inspiré une fois encore par le Québec. En 1987, un tournant majeur survient : l'attribution des Jeux olympiques à Barcelone pour l'été 1992. En effet, l'événement mondial est rapidement utilisé par le pouvoir nationaliste pour dire au monde entier que Barcelone n'est pas que la capitale économique de l'Espagne (ce qu'elle est à l'époque) mais qu'elle est aussi la capitale de la Catalogne, une nation ibérique singulière, bien plus qu'une simple région d'Espagne. C'est dans ce but que voit le jour la revue *Catalònia*, dirigée par Fèlix Riera, un activiste historique pour l'internationalisation de la Catalogne¹². Jusqu'en 1996, la revue, de très belle facture, réunit les grands noms des arts et des lettres pour faire connaître la Catalogne de par le monde¹³. À travers le Centre Unesco en Catalogne, la revue est éditée en anglais, français, espagnol et allemand, envoyée aux principales institutions européennes pour diffuser les singularités culturelles catalanes et le potentiel d'une aire culturelle très dynamique (arc méditerranéen), au-delà des frontières strictes de la Catalogne (Baléares, Pays valencien), assumant donc une partie des thèses pancatalanistes.

En 1987 également, le deuxième gouvernement de Jordi Pujol (1984-1988), disposant d'une confortable majorité absolue au Parlement de Catalogne, crée le COPCA (*Consorti de Promoció Comercial de Catalunya*), avec le concours des chambres de commerce catalanes, et ouvre des antennes dans les principales places économiques mondiales pour attirer des investisseurs en Catalogne, de même que pour aider les entreprises catalanes à s'implanter dans différentes régions du monde. Ce déploiement dans le domaine économique fait écho au *Patronat Català pro Europa* de 1982 mais aussi au premier bureau du gouvernement basque à Bruxelles, en 1985, dont le parti aux affaires, le *Partido Nacionalista Vasco* (PNV), est proche idéologiquement de la *Convergència i Unió* (CiU) de Jordi Pujol : centre-droit, libéral, démocrate-chrétien et nationaliste. En 1988, le gouvernement espagnol dirigé par Felipe González (PSOE) présente un recours contre la délégation basque auprès du *Tribunal Constitucional* en raison de la compétence exclusive des relations internationales revenant au gouvernement central. L'arrêt n'est rendu qu'en 1994, après une avancée très importante dans la régionalisation de l'Europe (Maastricht, Comité des Régions...) et se montre favorable, *in fine*, à l'action extérieure des communautés autonomes dans leur catalogue de compétences¹⁴.

¹² Fèlix MARTÍ, *Diplomàtic sense Estat. Memòries*, Barcelone, Proa, 2006.

¹³ F. MARTÍ, « Editorial », *Catalònia*, n°1, Barcelone, Centre Unesco Catalunya, 1987.

¹⁴ *Pleno. Sentencia 165/1994, de 26 de mayo de 1994. Conflicto positivo de competencia 1.501/1988. Promovido por el Gobierno de la Nación frente al Gobierno del País Vasco, en relación con el Decreto 89/1988, de 19 de abril, del Gobierno Vasco, por el que se establece la estructura orgánica del Departamento de Presidencia,*

Autrement dit, le commerce et l'industrie, qui sont bien des compétences gérées par les administrations « autonomiques », peuvent être exercées à l'étranger, de même que la promotion linguistique et culturelle. En 1991, de fait, à l'aube des JO de Barcelone, et alors que le bureau du gouvernement basque à Bruxelles est sur la sellette en raison du recours évoqué, le gouvernement catalan calque le modèle du COPCA pour le domaine culturel et crée le COPEC : *Consorti Català de Promoció Exterior de la Cultura*. La même année, le gouvernement espagnol crée de son côté l'*Instituto Cervantes* pour la promotion et l'enseignement de la langue espagnole (castillane) de par le monde, sur le modèle des grands instituts culturels d'Europe occidentale. Alors que la démocratie et l'Espagne plurilingue sont consolidées, ce nouvel organisme ne prévoit explicitement pas dans ses statuts la diffusion des autres langues d'Espagne, celles que la Constitution espagnole nomme pourtant « *las demás lenguas españolas* »¹⁵. Puisque la promotion des langues catalane, basque et galicienne semble donc être le fait des gouvernements autonomes correspondants, cela va finalement favoriser le déploiement à l'étranger d'organismes de promotion culturelle gérés par les instances compétentes au niveau des communautés ; le *Tribunal Constitucional* l'autorise et l'avènement de l'Europe des régions (Traité de Maastricht) va dans ce sens également.

Ainsi, comme le rappelle Josep-Lluís Carod-Rovira, ancien vice-président de la *Generalitat* (2003-2004 puis 2006-2010), du parti *Esquerra Republicana de Catalunya* (ERC, social-démocrate, républicain et souverainiste), au-delà des voyages de l'agenda international de Jordi Pujol, l'action extérieure du gouvernement catalan n'est pas vraiment structurée sous les différents gouvernements de Jordi Pujol et reste au stade embryonnaire :

Nous avons un président de la *Generalitat* très voyageur, polyglotte, qui avait de nombreux contacts à l'étranger et qui avait toujours montré un grand intérêt pour la politique internationale, surtout européenne. Cependant, je souhaite circonscrire cela à un postulat strictement personnel du président. Autrement dit, cela ne s'est jamais traduit par la construction d'une architecture institutionnelle propre au Gouvernement de la Catalogne à l'international¹⁶.

Justicia y Desarrollo Autónomico, [<https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=3&tipo=2>].

¹⁵ Article 3 du Titre préliminaire de la Constitution espagnole, [<https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=3&tipo=2>].

¹⁶ Josep-Lluís CAROD-ROVIRA, Entretien par zoom du 30 mars 2023. Traduction de l'auteur. Voir version catalane pour l'original.

Cependant, en 1998, à Paris, capitale culturelle européenne où la Catalogne et surtout Barcelone se sont constamment reflétées et projetées depuis le XIX^e siècle, l'avant-dernier gouvernement de Jordi Pujol (1995-1999) crée la Maison de la Catalogne, en plein quartier de l'Odéon, Cour du Commerce-Saint-André, face au restaurant Le Procope, lieu de réunion mythique des encyclopédistes. La Maison de la Catalogne a littéralement « pignon sur rue » et est présentée lors de son inauguration, par Jordi Pujol lui-même, comme la première « ambassade » de la Catalogne à l'étranger¹⁷. Il ne s'agit plus d'un énième bureau de promotion commerciale ou culturelle fermé au public (même si COPCA et COPEC y sont regroupés) mais bien d'un lieu d'expositions, de conférences, de promotion culturelle (qui vient, d'une certaine façon, concurrencer le Centre d'études catalanes de la Sorbonne dans les aspects culturels extra-universitaires), mais en ajoutant à ses fonctions la promotion touristique et gastronomique avec l'*Espai gastronòmic*, un restaurant où faire connaître la cuisine catalane et méditerranéenne. Après moult aléas, notamment après l'alternance au pouvoir de la *Generalitat*, en 2003, et l'arrivée d'un premier gouvernement tripartite catalaniste et progressiste, la Maison de la Catalogne devient l'*Oficina de la Generalitat*, un tournant majeur dans la consolidation de l'action extérieure de la *Generalitat*. Plus tard, lors du second gouvernement tripartite (2006-2010), sous l'impulsion de Josep-Lluís Carod-Rovira (ERC), devenu vice-président de la *Generalitat*, les « affaires internationales » deviennent un *Departament* du gouvernement, un ministère régional à part entière et c'est à ce moment que les bureaux (*Oficines*) de la *Generalitat* deviennent des « Délégations » du gouvernement catalan à l'étranger.

La structuration des « Affaires étrangères » et des « Délégations » de la *Generalitat* à l'étranger pendant les gouvernements tripartites (2003-2010)

Après 23 années de pouvoir nationaliste de centre-droit, c'est donc une coalition de trois partis de gauche qui arrive à la présidence de la *Generalitat* en 2003. Elle est menée par le socialiste Pasqual Maragall, maire de Barcelone entre 1983 et 1997. Associé au succès olympique de la capitale catalane, le flambant président Maragall incarne un catalanisme fédéraliste de centre-gauche et social-démocrate, hégémonique au niveau municipal depuis 1979, qui se consolide au long des années Pujol en contre-pouvoir de la *Generalitat* nationaliste.

¹⁷ Neus TOMÀS, « El Govern revisa la gestió de su oficina de París », *El Periódico de Catalunya*, 7-04-2007, [<https://www.elperiodico.com/es/politica/20070407/govern-revisa-gestion-oficina-paris-5440724>].

Pujol et Maragall sont concurrents en Catalogne, ils incarnent deux visions opposées du catalanisme (conservateur et progressiste) illustrant le lieu commun d'une métropole cosmopolite, multilingue et progressiste et un territoire plus traditionnel, moins brassé culturellement et plus conservateur. Cette rivalité entre les deux hommes s'est également exprimée au niveau européen. En effet, Pasqual Maragall présente en 1994 sa candidature à la première présidence du Comité des Régions (mal nommé car le niveau municipal y est représenté et permet sa candidature) pour atténuer une division latente entre l'Europe des métropoles et l'Europe des régions. En 1996, Pasqual Maragall est élu président du Comité des Régions, au grand dam de Jordi Pujol, toujours président de l'Association des Régions d'Europe et qui a finalement échoué à ce que son entité incarne la fédération suprarégionale des institutions européennes. La concurrence entre ces deux leaders politiques au niveau européen montre en tout cas l'importance que revêt la politique européenne et internationale pour ces responsables des deux principales institutions catalanes. En outre, lorsqu'il accède à la présidence du gouvernement catalan en 2003, Pasqual Maragall doit composer et négocier les politiques de son exécutif avec les deux autres partis qui le soutiennent : les indépendantistes républicains (ERC) et les éco-socialistes post-communistes (*Iniciativa per Catalunya-Verds*). Par rapport aux précédents gouvernements nationalistes, les grandes politiques « nationalisatrices » ou de (re)catalanisation (immersion linguistique, négociations de nouvelles compétences et de meilleurs financements...) sont maintenues par cette gauche plurielle dans la mesure où elles font partie des grands pactes d'« État » et qu'elles incarnent, de fait, le catalanisme transversal et majoritaire de la société si l'on en croit le soutien hégémonique aux partis politiques imprégnés de catalanisme à des degrés divers.

La « présence internationale » de la Catalogne connaît le même sort et est même renforcée par les gouvernements tripartites qui la consolident et la structurent. Pasqual Maragall met au profit de la Catalogne la stature internationale qu'il a acquise en tant que maire des JO de *Barcelona'92*. C'est en 1987, à Lausanne, qu'il endosse le costume d'« ambassadeur » de Barcelone en recevant la désignation olympique d'un autre illustre Barcelonais, José Antonio Samaranch, phalangiste catalan et président de la dernière *Diputació provincial de Barcelona* franquiste. L'accolade entre ancien franquiste et ex-militant socialiste clandestin semble symboliquement mettre en scène la réconciliation nationale des Catalans, rappelant par la même occasion que tous n'avaient pas été des républicains opposés au coup d'État fasciste. Au-delà

du phalangiste zélé que fut Samaranch, le jeune Maragall, malgré ses activités clandestines, avait lui aussi travaillé quelques temps pour la mairie franquiste de Barcelone, pendant la mandature de Josep Maria de Porcioles (1957-1973), qui avait eu une intense activité internationale pour situer la capitale catalane parmi les grandes villes de salons et de foires au niveau mondial et les grandes capitales culturelles avec la *Fundació Miró* et le *Museu Picasso*, deux artistes antifranquistes, détail que le pragmatisme et l'opportunisme de Porcioles avait habilement orchestré, dans une démarche de « réconciliation » scénarisée entre les deux Espagne¹⁸.

Ainsi, au sein du premier gouvernement tripartite (2003-2006), c'est l'équipe (socialiste) de Pasqual Maragall qui se charge de l'action extérieure de la *Generalitat* dont les missions pourraient, suivant la théorie de Stéphane Paquin déjà cité, être divisées en deux grands domaines. D'un côté, comme toutes les régions des États membres, la Catalogne a mis en place une « paradiplomatie fonctionnelle » pour le Comité des Régions, la gestion des financements européens, le lobbying économique pour attirer des investisseurs et aider les entreprises catalanes à s'internationaliser... Ensuite, en tant que région européenne correspondant à une « nation culturelle » dont la langue et la culture ne sont pas nécessairement relayées à l'international par l'État central, la Catalogne met en place aussi une « paradiplomatie identitaire » pour faire la promotion de sa singularité culturelle, linguistique et nationale (malgré le manque de souveraineté) dès lors que l'identité linguistique et culturelle est considérée comme le pilier de cette nation culturelle ne disposant pas d'un État lui étant propre. Pour ce volet culturel d'ailleurs, en 2002, autrement dit quelques mois seulement avant le terme du dernier gouvernement Pujol, la *Generalitat* crée l'*Institut Ramon Llull* pour structurer la promotion et la diffusion de la langue et la culture en catalan, avec la collaboration d'un autre gouvernement autonome, celui des Îles Baléares, gouverné depuis 1999 par une coalition progressiste plus favorable aux relations culturelles avec la Catalogne, plus catalaniste donc que les gouvernements du Parti populaire insulaire plus régionaliste et, en somme, « espagnoliste ». Les quatre bureaux de l'*Institut Ramon Llull* (Paris, New York, Berlin et Londres) rejoignent les locaux de la *Generalitat* dans ces métropoles qui deviennent un siège officiel du gouvernement catalan : *Oficina de la Generalitat*. Comme annoncé précédemment,

¹⁸ Maria LLOMBART, *Proyección e internacionalización de Barcelona en el segundo franquismo. Desafíos de la diplomacia municipal bajo el mandato del alcalde José María de Porcioles (1957-1973)*, inédit.

à Paris, c'est donc la Maison de la Catalogne qui devient la première *Oficina*, le bureau pilote, si l'on peut dire, du premier gouvernement tripartite.

Toutefois, après un premier mandat agité en raison de la réforme du Statut d'autonomie de la Catalogne (2005-2006), qui s'achève par des élections anticipées et le limogeage de Pasqual Maragall par les socialistes espagnols qui le rendent responsable du ravivement des tensions territoriales, un second gouvernement tripartite voit le jour en 2006. Toujours présidé par le PSC (cette fois-ci José Montilla), la répartition des ministères régionaux (*Departaments*) change quelque peu et c'est ERC qui s'empare de l'action extérieure de la *Generalitat* et de l'*Institut Ramon Llull*. Josep-Lluís Carod-Rovira, devient vice-président de la Catalogne et il élève les affaires étrangères au rang de *Departament*, un saut qualitatif notable. C'est ainsi que le vice-président de ce second gouvernement tripartite met en place le modèle des Délégations de la *Generalitat* à l'étranger en mettant à profit toutes les compétences dont dispose désormais la Catalogne pour déployer sa paradiplomatie fonctionnelle et identitaire, notamment grâce au nouveau Statut d'autonomie de 2006 auquel, paradoxalement, ERC s'était opposé, faisant implorer la première coalition de gauche. C'est même depuis Paris, depuis l'ancienne Maison de la Catalogne, que le vice-président catalan annonce en 2007 le lancement du réseau paradiplomatique symbolisé par ces Délégations, nom repris des bureaux que la *Generalitat* républicaine avait ouvert à l'étranger, y compris pendant l'exil¹⁹. Comme Josep-Lluís Carod-Rovira nous l'a dit dans l'entretien déjà cité, l'action extérieure de la *Generalitat*, dès lors qu'elle est menée par ERC est « maximaliste » :

L'objectif de la diplomatie espagnole était de minimiser autant que possible la présence internationale de la Catalogne. Notre objectif était, au contraire, de maximiser et d'élargir autant que possible la présence internationale de Catalogne et de réduire [...] autant que possible l'influence ou l'ombre espagnole sur l'action de la *Generalitat*²⁰.

Les différends entre la *Generalitat* et la diplomatie espagnole se multiplient. Avant même l'enclenchement du processus souverainiste (2012-2017) qui oppose la Catalogne et l'Espagne gouvernées dès 2010 et 2011 par des partis de droite (*Convergència i Unió* et *Partido Popular* respectivement), la droite médiatique espagnole (*El Mundo* par exemple) attaque Carod-Rovira et les Délégations de la *Generalitat* à l'étranger. En 2014, le réseau des Délégations a survécu

¹⁹ Josep GARRIGA, « La *Generalitat* abrirá seis 'embajadas' en Europa, América y Asia », *El País*, 27-04-2007.

²⁰ Même entretien de mars 2023.

au retour aux affaires de CiU et connaît même une phase d'expansion malgré les coupes budgétaires drastiques dans les domaines clefs comme la santé et l'éducation depuis 2011. Cette intensification provoque la foudre de nombreux secteurs, parmi lesquels le gouvernement espagnol de Mariano Rajoy dont le ministre des Affaires étrangères qualifie les Délégations d'« ambassades playmobil ». En 2017, lorsqu'il s'agit d'appliquer l'article 155 pour suspendre l'autonomie catalane après la déclaration d'indépendance de Carles Puigdemont, ces Délégations sont fermées. Nous y reviendrons.

Du processus souverainiste (2012-2017) à nos jours

En 2012, à la moitié de son mandat, le gouvernement catalan d'Artur Mas (CiU), dauphin politique de Jordi Pujol, rompt son pacte parlementaire avec le PP et organise de nouvelles élections législatives en Catalogne. L'objectif est d'obtenir une majorité absolue pouvant assumer une feuille de route indépendantiste. Il n'est que partiellement atteint dans la mesure où Artur Mas passe de 62 à 50 députés, ce qui pourrait être interprété comme un désaveu d'une partie de son propre camp, perplexe quant au tournant souverainiste du catalanisme libéral de centre-droit. En revanche, le parti indépendantiste et républicain de longue date (ERC) connaît une forte poussée (de 10 à 21 députés) tandis que les indépendantistes anticapitalistes et anti-UE, la CUP (*Candidatura d'Unitat Popular*), une force municipaliste, obtiennent leurs trois premiers représentants au Parlement. Cette victoire du camp indépendantiste (74 députés en tout, soit 6 de plus que le seuil de la majorité absolue) est nette et symbolise le début du processus souverainiste. Elle est toutefois plus fragile qu'elle n'y paraît dans la mesure où cette majorité absolue en termes de sièges n'est pas atteinte en pourcentage (48% environ). En effet, les partis indépendantistes obtiennent de meilleurs résultats dans les provinces sur-représentées (Gérone, Lérida) alors que les circonscriptions plus peuplées (surtout Barcelone), moins favorables à l'indépendantisme, sont sous-représentées. Cette anomalie est le produit d'un défaut de loi électorale catalane (une spécificité paradoxale) et de la régulation des élections au Parlement de Catalogne par la loi générale espagnole qui, de fait, a toujours été plus favorable aux partis nationalistes et explique, en partie seulement, la longévité de Jordi Pujol (23 ans de mandature). Indépendamment de cette question, la majorité absolue permet un gouvernement de coalition (CiU-ERC), une première dans l'histoire de la Catalogne, une alliance pour faire de la Catalogne une république indépendante de l'Espagne mais toujours intégrée à l'UE.

L'horizon est fixé à 2014, comme dans le cas écossais avec lequel les parallélismes sont nombreux. Toutefois, contrairement au cas britannique, en Espagne la Constitution espagnole empêche la tenue de référendums d'autodétermination ; le bras de fer institutionnel peut donc commencer entre *Generalitat* et gouvernement central. Ce combat politique se retrouve aussi projeté à l'international par la presse et les réseaux diplomatiques.

Le 20 novembre 2012, soit cinq jours avant les élections catalanes, la *Generalitat* dirigée par Artur Mas et qui vient de mettre fin à deux années de soutien parlementaire du PP (droite espagnole à la tête du gouvernement central depuis un an) crée un consortium public-privé nommé le *Consell de Diplomàcia Pública de Catalunya*, plus connu sous l'acronyme DIPLOCAT. Ainsi, 30 ans après la création du *Patronat Català pro Europa*, ce nouvel organisme est chargé d'internationaliser le conflit politico-institutionnel et le concept du « droit de décider » du peuple catalan, selon les thèses souverainistes, un euphémisme du droit à l'autodétermination des peuples qui s'applique dans les contextes post-coloniaux. Dès lors, la paradiplomatie fonctionnelle et identitaire de la *Generalitat* revêt également des aspects de protodiplomatie. En effet, il s'agit de divulguer le postulat idéologique des souverainistes et de trouver des alliés en Europe et ailleurs. Le discours clame contre l'injustice et l'autoritarisme de l'État espagnol, au déficit démocratique criant, toujours selon les souverainistes, dans le refus d'organiser une consultation sur l'indépendance de la Catalogne. La Constitution espagnole est considérée comme un verrou et un carcan rendant impossibles les aspirations du peuple catalan. C'est la raison pour laquelle, en 2014, le gouvernement espagnol adopte la *Ley de Acción exterior*²¹ pour « rationaliser » et, en réalité, avoir un droit de regard sur les activités des autonomes à l'étranger, notamment la Catalogne qui pourrait développer des activités contraires aux intérêts de l'Espagne. Après le référendum raté du 9 novembre 2014 et l'élection de Carles Puigdemont en 2015, celui-ci s'engage à négocier et à organiser un autre référendum en 2017, avec ou sans l'accord du gouvernement central. Cet accord ne se produit évidemment pas et, après une fuite en avant du président catalan à travers la tenue du référendum le 1^{er} octobre 2017 et la déclaration d'indépendance le 27, il quitte le pays pour échapper à la justice espagnole. Après ces événements d'octobre 2017, le Sénat espagnol autorise le gouvernement central à suspendre l'autonomie de la Catalogne via l'article 155 de la Constitution, considérant

²¹ Loi 2/2014, du 25 de mars, de l'*Acción y del Servicio Exterior del Estado*, [<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2014-3248>].

que l'ordre constitutionnel et l'État de droit ont été rompus en Catalogne par le gouvernement sécessionniste.

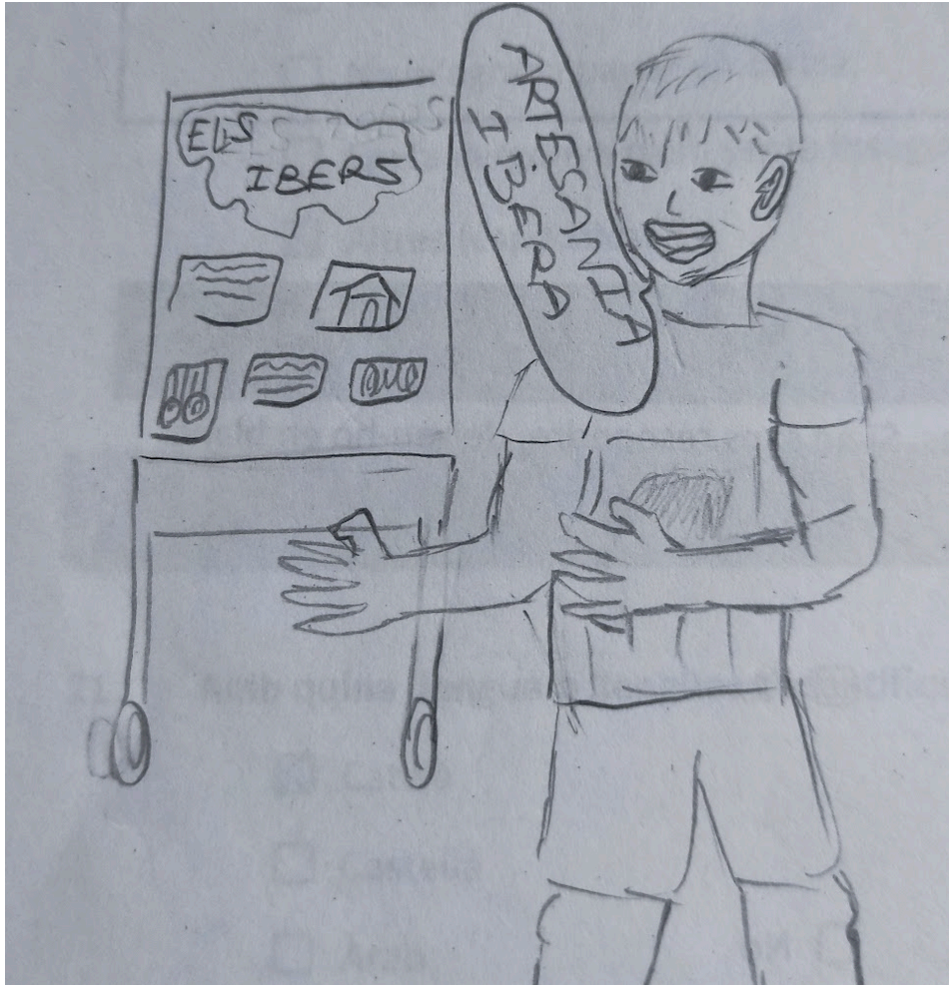
La suspension de l'autonomie et la prise en charge des institutions catalanes par le gouvernement central, une première dans l'histoire de l'État des autonomies, a des conséquences éclairantes dans les organismes de la *Generalitat* à l'étranger. En effet, DIPLOCAT et les Délégations sont immédiatement dissouts renforçant la thèse que le gouvernement central voyait dans ces outils des éléments protodiplomatiques, un embryon de diplomatie catalane pour préparer l'avènement d'une république catalane indépendante. En revanche, les quatre bureaux de l'*Institut Ramon Llull* et tout le réseau d'*Acció* restent en activité et passent temporairement sous la tutelle de l'État central. Autrement dit, le gouvernement espagnol laisse entendre ici quelles sont les activités que le gouvernement catalan peut développer à l'étranger : promotion culturelle, linguistique et commerciale. En revanche, l'internationalisation de la légitimité politique du projet sécessionniste (selon les souverainistes) n'a pas lieu d'être (selon le gouvernement central) puisqu'il va nécessairement à l'encontre de l'intégrité territoriale et donc des intérêts de l'Espagne. Néanmoins, en 2018, au retour d'un gouvernement autonome, à nouveau indépendantiste et présidé par Quim Torra (*Junts*, ex-CiU), les Délégations peuvent rouvrir ainsi que DIPLOCAT sans que le Tribunal constitutionnel s'en inquiète. Ainsi, dès 2018, un nouveau déploiement paradiplomatique se produit, confirmé en 2021 par le gouvernement de Pere Aragonès (ERC), alors que les forces indépendantistes catalanes et basques, de droite comme de gauche, soutiennent désormais aux Cortès espagnoles la faible majorité de la coalition progressiste menée par Pedro Sánchez (PSOE). En 2024, alors que le socialiste Salvador Illa devient président de la *Generalitat*, avec le soutien d'ERC, la paradiplomatie identitaire est confirmée et les Délégués sont sélectionnés par une phase de concours et maintiennent donc un profil indépendant pour garantir le déploiement et consolider les activités de la *Generalitat* à l'étranger. L'orientation politique est donnée en ce moment par Jaume Duch, nommé ministre régional (*Conseller*) de l'UE et des affaires internationales après une longue trajectoire au Parlement européen, dont le porte-parolat.

Conclusion

Nous avons vu au cours de cet article qu'une véritable « politique étrangère » de la Catalogne a pu se mettre en place depuis la restauration de la *Generalitat* en 1977 et la première élection de Jordi Pujol en 1980. D'abord nommée « présence internationale », dans le respect de la Constitution espagnole, la mise en œuvre de l'Europe des Régions grâce au Traité de Maastricht et la jurisprudence du Tribunal constitutionnel autour du bureau du gouvernement basque à Bruxelles, a permis d'articuler une paradiplomatie fonctionnelle et identitaire dont la Catalogne a fait figure de modèle²². Ensuite, l'action extérieure catalane s'est développée autour des Délégations pensées par Josep-Lluís Carod-Rovira, vice-président républicain et indépendantiste pendant le second gouvernement tripartite. Interdites en 2017, au pire de la crise institutionnelle entre la *Generalitat* et l'État central, elles sont désormais pleinement légitimes, hors de suspicion d'une quelconque protodiplomatie, et contribuent à une nouvelle ère des relations internationales multi-niveaux (l'action extérieure des entités non-étatiques), au sein de l'UE comme dans le reste du globe, où les États-nations ne sont plus les seuls détenteurs de cette compétence.

Michel Martínez Pérez est Professeur des universités en Langue et culture catalanes et directeur du Centre d'études catalanes de Sorbonne Université. Il dirige l'axe Études catalanes du Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibéro-américains contemporains (CRIMIC). Il est secrétaire de l'Association française des catalanistes (AFC) et membre de la Société française des hispanistes et ibéro-américanistes (SoFHIA). En tant que spécialiste des nationalismes au sein de l'Espagne contemporaine, il a réalisé une thèse sur le parti politique Chunta Aragonesista (1986-2004). Il est l'auteur d'articles sur l'Aragon catalanophone, le nationalisme aragonais progressiste ainsi que sur l'Espagne plurinationale et la paradiplomatie de la Catalogne.

²² « Entrevista a Jordi Pujol: “Ja no existeix el model català” », *Nació Digital*, 3 mars 2010, [<https://naciodigital.cat/politica/entrevista-a-jordi-pujol-ja-no-existeix-el-model-catala-.html>].



Dessin extrait du mémoire de master de Tiharé Sophia Arancibia Villarroel (2022-23).
Dibuixa't en una situació on t'agradi parlar català

ÚS ORAL DEL CATALÀ A PRIMÀRIA: FACTORS SOCIOLINGÜÍSTICS I PERCEPCIONS D'ALUMNES I MESTRES EN DUES ESCOLES DE BADALONA

TIHARÉ SOPHIA ARANCIBIA VILLARROEL

ENCARNACIÓN CARRASCO PEREA

Universitat de Barcelona, Facultat d'Educació-IRE (Institut de Recerca en Educació)

Contextualització i justificació

La situació del català a l'escola catalana, especialment pel que fa a l'ús oral espontani entre l'alumnat, genera debat i preocupació. Tot i que el marc legal –amb la Llei 1/1998 de Política Lingüística– estableix el català com a llengua vehicular i d'aprenentatge del sistema educatiu, la seva presència real en les interaccions entre alumnes és sovint feble o inexistent, sobretot en determinades zones urbanes.

Amb la recuperació de la democràcia, després de la mort de Franco, la Constitució de 1978 reconeix la cooficialitat de les llengües pròpies, com el català, que s'incorpora a l'ensenyament no universitari el mateix any i és reconegut com a llengua pròpia a l'Estatut d'Autonomia de 1979. El 1983, la Llei de normalització lingüística declarà el català com a llengua pròpia també de l'ensenyament. És en aquest context que s'inicia formalment la normalització del ús del català en l'educació, amb la implantació del Programa d'Immersion Lingüística (PIL), especialment en zones on la llengua habitual de l'alumnat era majoritàriament el castellà. Aquest programa, a diferència d'altres models lingüístics, no permet la segregació per raó de llengua familiar. Tot l'alumnat comparteix els mateixos espais escolars i, en acabar l'etapa obligatòria, ha d'assolir un domini funcional de les dues llengües oficials.

Ara bé, el perfil demogràfic i sociolingüístic d'aleshores ha canviat substancialment. Si bé durant bona part del segle XX Catalunya rebia població d'altres regions d'Espanya, a partir dels anys noranta va començar a acollir migrants internacionals. Segons el Registre municipal de població, a 1 d'abril de 2025, la població estimada de Catalunya és de 8.067.000 habitants, dels quals un 25,1 % són d'origen estranger (2,04 milions de persones). D'altra banda, segons l'Enquesta d'Usos Lingüístics de la Població (EULP 2023) –coordinada pel Departament de

Cultura i l'Institut d'Estadística de Catalunya (Idescat)—, entre la població de 15 anys o més, el 32,6 % declara el català com a llengua habitual, el 46,5 % el castellà, el 9,4 % ambdues llengües, i el 5,6 % altres llengües. Tot i tenir un caràcter principalment declaratiu, aquestes dades ofereixen un mapa sociolingüístic divers i en constant transformació, que incideix directament en la planificació educativa i en les polítiques lingüístiques, especialment pel que fa a assegurar un ús efectiu i equilibrat de les dues llengües oficials.

El nostre estudi parteix d'una observació directa prèvia en dues escoles públiques de Badalona, la quarta ciutat catalana en població segons l'Institut d'Estadística de Catalunya (2024), situada dins de l'àrea metropolitana de Barcelona, on viu prop del 40 % de la població del país. En el context escolar abans esmentat, es constaten unes pràctiques comunicatives allunyades del model d'immersió lingüística: el castellà és la llengua habitual entre iguals, mentre que el català queda relegat a situacions formals o a les interaccions amb el professorat.

Aquesta desconexió entre política lingüística i pràctica escolar real planteja interrogants pedagògics i sociolingüístics com per què l'alumnat no fa servir el català tot i comprendre'l, quines emocions o percepcions hi té associades, com ho interpreten els docents i, sobretot, què es pot fer des de la formació i la pràctica docent per revertir aquesta tendència. Aquest estudi es justifica per la necessitat d'analitzar les raons que porten els infants a utilitzar el castellà o altres llengües en contextos on s'esperaria l'ús del català.

Objectius i preguntes de recerca

L'objectiu d'aquesta recerca és analitzar les percepcions sobre els usos del català oral entre l'alumnat de cicle superior (5è curs) d'educació primària de dues escoles, així com identificar els factors que en condicionen la presència tant a l'aula com al conjunt del centre educatiu. Per fer-ho, es dona veu tant a l'alumnat com al professorat, amb la voluntat de contribuir a generar coneixement rellevant per al disseny d'estratègies pedagògiques contextualitzades i efectives. A partir d'aquest objectiu general, se'n formulen tres d'específics, cadascú vinculat a una pregunta de recerca:

(i) Identificar les actituds i percepcions dels infants de 5è de primària envers l'ús del català a l'aula, a partir de l'anàlisi de qüestionaris i narratives visuals. Aquesta anàlisi es planteja a partir de la pregunta: Quines actituds i percepcions tenen els infants de 5è sobre l'ús del català en l'àmbit escolar?

- (ii) Analitzar la perspectiva del professorat de cycle superior sobre l'ús oral del català per part de l'alumnat, mitjançant entrevistes semi-estructurades. Aquest objectiu s'associa a la pregunta: Com percep el professorat la presència i l'ús del català oral a l'aula per part dels alumnes?
- (iii) Posar en relació les dades obtingudes de l'alumnat i del professorat per tal d'interpretar els factors que condicionen l'ús del català a l'aula. L'anàlisi comparativa ha de permetre esclarir: Com es relacionen les percepcions de l'alumnat i del professorat amb els plantejaments teòrics de la sociolingüística i amb els estudis actuals sobre la situació lingüística a les aules de primària?

Marc conceptual

Aquest estudi s'inscriu en el camp de la sociolingüística segons la qual els usos lingüístics a l'aula no poden desvincular-se del context social, familiar i escolar, que condiciona les opcions lingüístiques disponibles. Tal com assenyala Vila (1996), el català, malgrat ser la llengua vehicular del sistema educatiu, sovint no és la llengua de socialització primària de molts infants, fet que pot generar una distància entre comprensió i producció (les *competències parcials* del Marc Europeu Comú de Referència¹), ja que la llengua d'escolarització no és present en les seves interaccions (orals) quotidianes.

Aquesta manca de reciprocitat comunicativa², o de simetria tant entre les destreses receptives i productives com entre interlocutors amb graus de domini desigual (com és el cas entre l'alumnat i el professorat catalanoparlant), pot generar inseguretats i afavorir el desplaçament cap a una llengua percebuda com a més accessible, com el castellà, especialment si l'alumnat sap que l'interlocutor l'entén. Aquest canvi lingüístic no implica necessàriament una identificació més forta amb el castellà ni un rebuig conscient del català, sinó que sovint respon a criteris de funcionalitat comunicativa, comoditat i eficàcia. Es tracta, doncs, de decisions condicionades principalment per factors psicocognitius més que no pas per elements d'adscripció identitària o actitudinal.

¹ CONSELL D'EUROPA (2003), *Marc europeu comú de referència per a les llengües: aprenentatge, ensenyament, avaluació*, Estrasburg, Consell d'Europa / Generalitat de Catalunya.

² Emili BOIX, "La no-reciprocitat lingüística: un mecanisme sociolingüístic de substitució", in *Sociolingüística i ensenyament del català: cap a una didàctica crítica de la llengua*, Antoni Maria Pradilla et al. (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya – Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 51-66.

D'altra banda, la disposició a comunicar-se³ i la competència comunicativa –o, més concretament, la percepció que se'n té⁴– són factors clau en l'ús efectiu d'una llengua. No n'hi ha prou amb dominar una llengua: cal sentir-se capaç, legítim i segur per fer-la servir. En aquest marc, les estratègies d'evitació lingüística⁵ –com canviar de llengua (només possible si l'interlocutor/a l'entén), evitar parlar o simplificar missatges– són respostes habituals davant la inseguretats comunicativa, especialment en contextos orals. Aquestes estratègies es vinculen amb l'ansietat lingüística⁶, que pot manifestar-se en l'aula mitjançant el silenci, la no participació o la manca de resposta a interpel·lacions orals del docent⁷.

Finalment, com assenyalen Fons i Palou⁸, la relació amb la llengua no és només funcional, sinó també emocional: el valor que, sovint de manera inconscient, atribuïm a una llengua i els sentiments que hi projectem poden influir de manera decisiva en la seva utilització. En aquesta mateixa línia, Lasagabaster⁹ subratlla que les actituds lingüístiques de l'alumnat envers el català estan fortament condicionades per la llengua d'ús familiar, i que, en el cas de l'alumnat d'origen migrant, com més valorats i integrats se senten en el context educatiu, més positives són les seves actituds, tant envers el català com envers el castellà.

³ Peter MACINTYRE, Susan C. BAKER, Richard CLÉMENT, & Shelley CONROD, “Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students”, in *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (eds.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388, [<https://doi.org/10.1017/S0272263101003035>].

⁴ Ana M. CEA, “¿Error o estrategia? Análisis de la producción oral de un alumno lusófono de E/LE”, in *El profesor de español LE-L2. Actas del XIX Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE)*, 2009, p. 351-362.

⁵ María C. ALONSO, “Avoidance as a learning strategy”, *Estudios Ingleses de La Universidad Complutense*, Edicions Complutense, 13, 2004, p. 67-83.

⁶ Rebecca L. OXFORD, “La ansiedad y el alumno de idiomas: nuevas ideas”, in *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*, Jane Arnold (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77-86.

Parlament de Catalunya, *Llei 7/1983, de 18 d'abril, de normalització lingüística a Catalunya. DOGC n° 321, 22-04-1983*, [<https://www.idescat.cat/pub/?id=eulp&lang=es>]; Francisco D. RUBIO-ALCALÁ, “The Links Between Self-Esteem and Language Anxiety and Implications for the Classroom”, in *New Insights into Language Anxiety*, Chritina Gkonou, Matthew Daubney, & Jean-Marc Dewaele (eds.), Bristol, Multilingual Matters, 2017, p. 198-216, [<https://doi.org/10.21832/9781783097722-012>].

⁷ Angela KOCH & Tracy TERRELL, “Affective reactions of foreign language students to Natural Approach activities and teaching techniques”, in *Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications*, Elaine K. Horwitz & Dolly J. Young (eds.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1991, p. 109-126.

⁸ Montserrat FONTS & Juli PALOU, “Els discursos sobre les llengües dels futurs docents”, *Col·lecció Lingüística Catalana*, Maria Pilar Perea & Àngels Massip-Bonet (eds.), edicions Universitat de Barcelona, 18, 2019, p. 133-147.

⁹ David LASAGABASTER, “El español y las lenguas cooficiales en el Estado español: actitudes lingüísticas en un contexto multilingüe”, *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, Alexandra Álvarez Muro et al. (eds.), Madrid, editorial Iberoamericana / Vervuert, 23, 2014, p. 25-40.

Així doncs, l'ús oral del català no pot ser entès com el resultat automàtic d'una política lingüística, sinó com l'expressió d'un entramat complex i dinàmic de factors socials, emocionals, identitaris i psicològics que es manifesten en l'espai escolar. Per aquest motiu, el mateix autor adverteix que qualsevol política lingüística implementada en contextos educatius bi- o plurilingües ha de basar-se en un coneixement rigorós de les actituds lingüístiques existents, tenint present que, com ell mateix assenyala en un altre moment, és precisament l'escola qui pot exercir un paper decisiu en el desenvolupament, manteniment i promoció d'aquestes actituds.

Metodologia

1. Context i participants

El nostre estudi es desenvolupa a dues escoles públiques de Badalona, ciutat situada a l'àrea nord-est de Barcelona, caracteritzada per una gran diversitat sociocultural i lingüística. Els dos centres participants, que per raons ètiques anomenarem Escola A i Escola B, van accedir voluntàriament a formar part de la recerca i presenten característiques contrastades pel que fa a l'entorn socioeconòmic, el perfil de l'alumnat i els usos lingüístics predominants.

L'Escola A es troba en un barri d'alta densitat poblacional (districte 2) amb una elevada concentració d'alumnat d'origen migrant. Els indicadors socioeconòmics del territori són baixos, i el castellà constitueix la llengua principal en les relacions socials i familiars, juntament amb altres llengües com l'àrab, l'amazic o el romanès. Malgrat que el català s'utilitza com a llengua vehicular en l'àmbit administratiu i docent, el seu ús espontani entre iguals és pràcticament inexistent. L'Escola B, en canvi, es localitza en un barri de classe mitjana-alta (districte 1), amb una major estabilitat demogràfica i una presència més elevada de famílies catalanoparlants o bilingües català-castellà. Tot i això, també s'hi observa un ús predominant del castellà en les interaccions informals, si bé amb una presència oral del català lleugerament superior a la detectada a l'Escola A.

La mostra d'aquest estudi està constituïda per tres docents de cicle superior—dues de l'escola A, vinculades al grup de 5è esmentat a la introducció, i una de l'escola B, tutora dels alumnes participants—, així com per 28 alumnes de 5è de primària d'aquesta darrera escola. L'alumnat va respondre un qüestionari que incloïa una activitat de narrativa visual, dissenyada per representar els usos lingüístics en diferents espais i situacions de la vida quotidiana. Per raons

logístiques, no es va poder administrar el qüestionari als infants de l'escola A. Malgrat les limitacions de la mostra i la seva distribució numèricament desigual entre els dos centres, aquesta permet contrastar realitats escolars diferenciades i identificar tant tendències compartides com divergents en la vivència lingüística de l'alumnat i del professorat.

2. Tècniques i instruments de recollida de dades

La nostra recerca s'inscriu en un enfocament qualitatiu de caràcter interpretatiu, amb l'objectiu de comprendre les pràctiques lingüístiques a partir de les percepcions, emocions i relats dels subjectes implicats. Per garantir la riquesa i la fiabilitat de les dades, s'ha adoptat una estratègia de triangulació metodològica que combina tres fonts d'informació complementàries: un qüestionari adreçat a l'alumnat (28 infants), una activitat de narrativa visual i entrevistes semiestructurades al professorat (3 mestres).

Pel que fa al qüestionari adreçat als 28 infants de 5è de primària de l'Escola B¹⁰, es va aplicar de manera anònima i incloïa trenta preguntes sobre les llengües familiars o maternes, els usos i preferències lingüístiques declarades, les emocions associades a l'ús de cada llengua, els contextos d'ús del català i les percepcions de les expectatives lingüístiques del professorat.

L'activitat de narrativa visual es va incorporar al final del qüestionari, partint de la hipòtesi que, un cop respostes les preguntes, els infants tindrien una representació mental més clara sobre què dibuixar i per què. Se'ls va demanar que es dibuixessin en una situació en què els agradés parlar en català, una altra on no se sentissin còmodes usant aquesta llengua, i el mateix respecte al castellà. Cada dibuix havia d'anar acompanyat d'un breu text explicatiu. Aquesta tècnica ha permès accedir a dimensions més subjectives i simbòliques de la seva experiència lingüística, així com identificar escenaris d'ús, relacions de poder lingüístic i emocions associades a cada llengua.

Les entrevistes, vinculades als objectius específics i a les preguntes de recerca 2 i 3, es van dur a terme amb les tres docents participants: telefònicament en el cas de l'Escola A (1 mestra) i presencialment en el de l'Escola B (2 docents). L'objectiu principal era explorar la seva percepció sobre l'ús oral del català a l'aula, les dificultats detectades, les estratègies pedagògiques aplicades i les creences sobre el paper de la llengua a l'escola.

¹⁰ Vinculat als objectius específics i a les preguntes de recerca 1 i 3, disponible als annexos i accessible a través del següent enllaç: [<https://tinyurl.com/2fkz8gw5>].

3. Tractament de les dades

Totes les dades van ser recollides i analitzades de manera anònima, amb el consentiment informat dels participants i dels centres educatius, i, en el cas dels infants, amb l'autorització prèvia de les famílies.

Les dades dels qüestionaris es van digitalitzar i es van analitzar mitjançant eines estadístiques descriptives (gràfics i comparatives generades amb Python), mentre que les narratives visuals van ser categoritzades segons els escenaris comunicatius representats: escola, família, relacions d'amistat i jocs. Les entrevistes van ser enregistrades, transcrites literalment, codificades, analitzades mitjançant una codificació temàtica inductiva i organitzades en blocs temàtics (ús del català, les percepcions lingüístiques, el suport social i els contextos d'ús).

Posteriorment, es va dur a terme una triangulació metodològica entre les dades obtingudes a partir dels qüestionaris, les narratives visuals i les entrevistes. Aquesta estratègia, pròpia dels enfocaments qualitius, permet contrastar fonts diverses per millorar la validació interna de l'estudi i enriquir la comprensió dels fenòmens analitzats¹¹. Les dades qualitatives (narratives visuals i entrevistes) es van categoritzar temàticament mitjançant una anàlisi inductiva, mentre que les dades quantitatives (qüestionaris) es van sintetitzar a través de taules de contingència i representacions gràfiques. L'articulació d'aquestes dues dimensions analítiques ha facilitat una aproximació comprensiva i polièdrica a les pràctiques i representacions lingüístiques de l'alumnat i del professorat, en coherència amb enfocaments metodològics mixtos en recerca educativa¹².

Resultats i anàlisi

Els resultats obtinguts posen de manifest la complexitat dels usos lingüístics dels infants, que no poden ser explicats únicament a partir de variables com la competència lingüística o la preferència declarada. Al contrari, emergeix una constel·lació de factors interrelacionats que inclouen l'entorn familiar, el suport social, les percepcions emocionals i les expectatives institucionals.

¹¹ Uwe FLICK, "Triangulation in qualitative research", in *A Companion to Qualitative Research*, Uwe Flick, Enst von Kardorff & Ines Steinke (éd.), Londres, SAGE, 2004, p. 178-183 ; Norman K. DENZIN, "Triangulation 2.0", *Journal of Mixed Methods Research*, Michael D. Fetters & José F. Molina-Azorín de la University of Michigan, 6(2), 2012, p. 80-88.

¹² Jennifer C. GREENE, *Mixed Methods in Social Inquiry*, Alan Rinzler (ed.), San Francisco, Jossey-Bass, 2007.

1. La veu dels alumnes: pràctiques lingüístiques i vivències emocionals associades

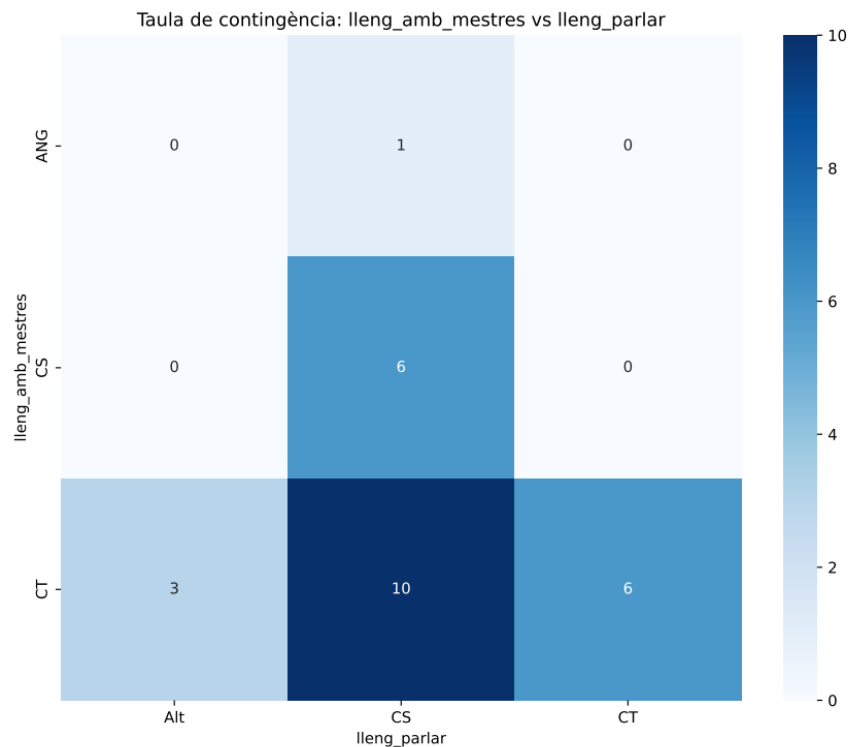
Cal tenir present que tant el qüestionari (vegeu annexes) com les narratives visuals (vegeu 5.1.2) es van poder aplicar exclusivament a l'Escola B, on el grau d'evitació del català oral per part de l'alumnat era significativament menor que a l'Escola A, la qual presenta una configuració sociolingüística diferent. De fet, en aquest darrer centre, les dues mestres entrevistades van optar per respondre en castellà, un fet especialment revelador que posa de manifest diferències substancials en les pràctiques lingüístiques observables entre ambdós contextos educatius, començant pel mateix professorat.

1.1. L'enquesta als alumnes (Escola B)

Cal assenyalar que algunes respostes van resultar no vàlides, ja sigui per omissions o per una comprensió inadequada de les instruccions. Això explica que, segons el bloc analitzat, el nombre de respostes considerades oscil·li entre 24 i 28. La presentació dels resultats s'organitza segons blocs temàtics corresponents a les agrupacions de preguntes del qüestionari.

Llengües de la llar (preguntes 4-6): Les dades reflecteixen una elevada presència de bi- i plurilingüisme en l'àmbit familiar amb prevalença del castellà. Només 4 dels 28 alumnes indiquen no fer servir el castellà a casa, mentre que la combinació de català i castellà —sovint amb altres llengües com l'àrab, el rus o l'ucraïnès— és força habitual. Dotze alumnes declaren utilitzar ambdues llengües habitualment, fet que evidencia una convivència de codis que es manté de manera estable al llarg de les preguntes del bloc. El castellà emergeix, així, com la llengua familiar predominant per a la majoria.

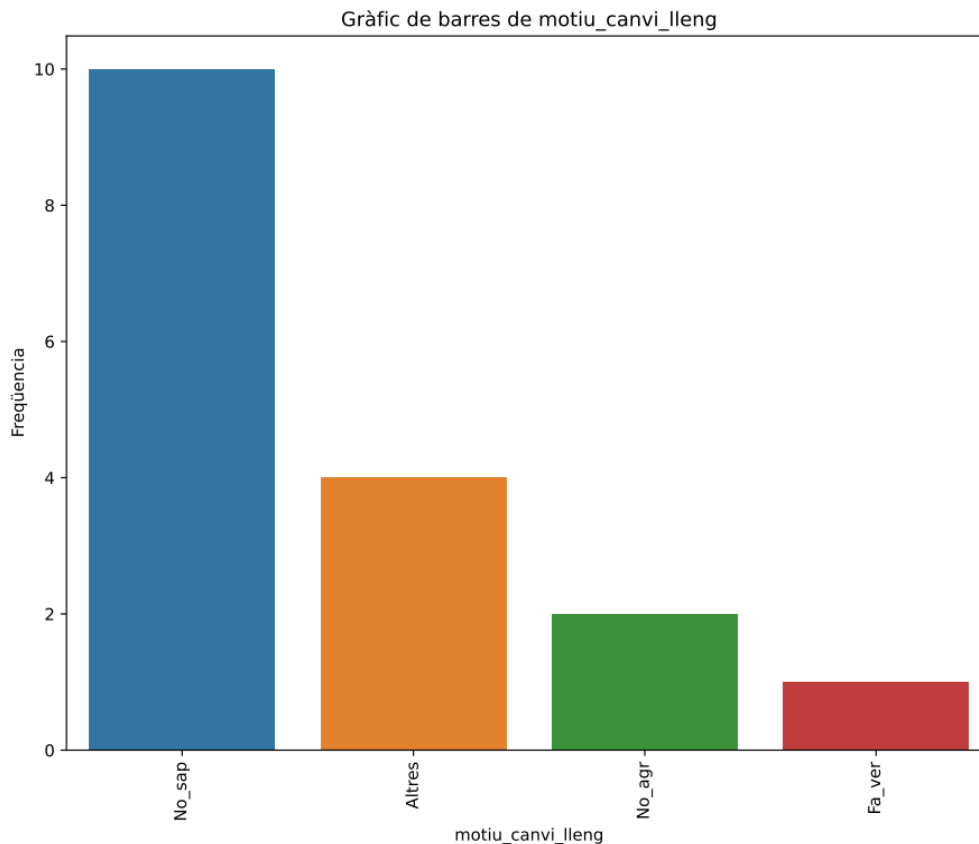
Usos contextuais (preguntes 7-12): Pel que fa a l'ús efectiu de les llengües, només un alumne declara utilitzar una única llengua de forma exclusiva. La taula de contingència n° 1 mostra que l'alumnat amb llengües familiars diferents del català i del castellà tendeix a dirigir-se en català al professorat, mentre que els qui prefereixen el castellà mantenen aquesta llengua en contextos no formals.



Taula de contingència n° 1. Relació entre la llengua que usen els alumnes amb els mestres i la que parlen en contextos informals

L'evitació del català és habitual: 10 dels 17 alumnes que reconeixen dificultats en català afirmen no saber com expressar-se amb fluïdesa, segons recull el gràfic n° 1. Altres motius esmentats són la confusió lèxica entre català i castellà, una major competència expressiva en castellà i la recerca de comoditat. Malgrat aquestes dificultats, la taula de contingència 2 revela que molts alumnes que s'expressen habitualment en castellà intenten canviar al català quan es dirigeixen al mestre, cosa que pot interpretar-se com una disposició favorable (la *Willingness to Communicate* de MacIntyre *et al.*)¹³, a l'ús del català, encara que no sempre consolidada.

¹³ P. MACINTYRE, S. C. BAKER, R. CLÉMENT & Shelley CONROD, "Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students", dins *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (ed.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388.



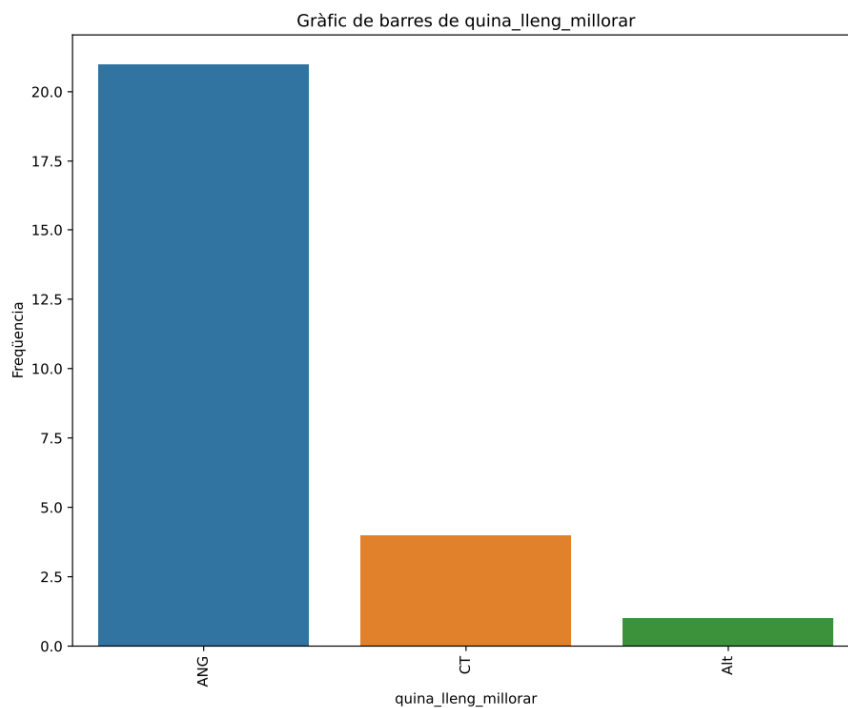
Gràfic nº 1. Raons per les quals els enquestats canvien d'idioma quan parlen amb el professor a la classe de català

Llengua d'ús preferent (preguntes 13-16): Quan se'ls demana escollir llengua d'ús preferent, el castellà s'imposa de manera clara, especialment en els àmbits orals i socials. No obstant això, en espais més interns com el pensament o la lectura, la distribució és més equilibrada: 13 dels 26 alumnes consideren que pensen habitualment en català, mentre que 11 ho fan en castellà. En lectura, 11 dels 27 opten pel català i 15 pel castellà. Aquests resultats suggereixen que la llengua de preferència és fortament condicionada pel context d'ús i el registre comunicatiu.

Factors que propicien el canvi de llengua (17-20): Aquest bloc mostra que el català s'associa més amb les situacions formals, mentre que el castellà guanya pes en les interaccions informals, com ara el treball en grup. Per altra banda, 5 dels 27 alumnes afirmen no canviar mai de llengua, però només 3 d'aquests declaren fer servir sempre el català. Tanmateix, només 1 alumne afirma no emprar-lo gens, fet que evidencia que, malgrat les dificultats i els

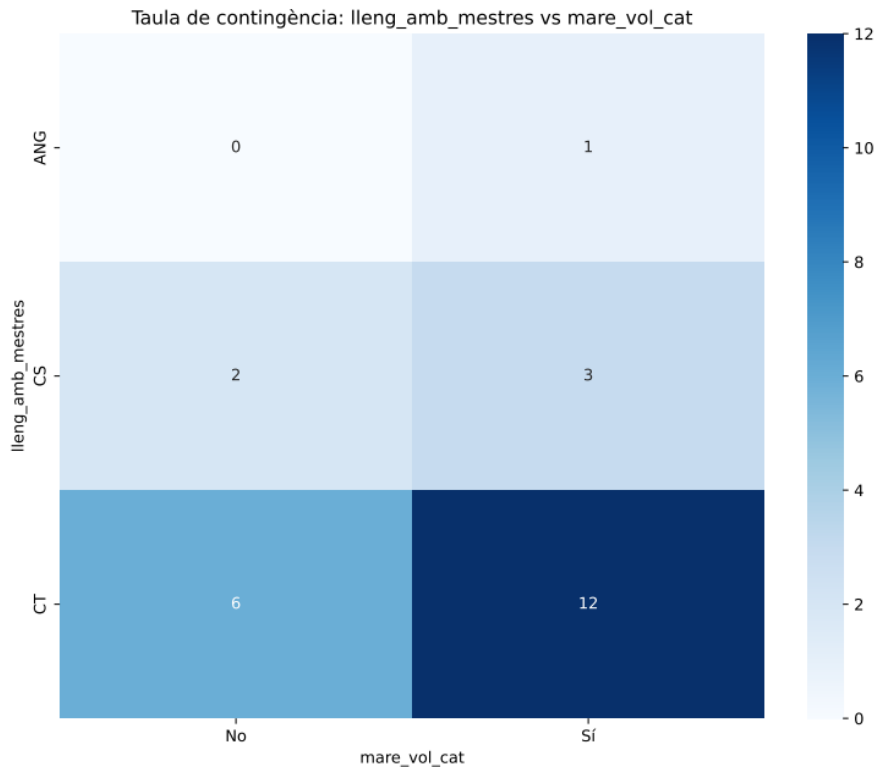
condicionants socials, hi ha una certa voluntat d'incorporar el català a les pràctiques orals, encara que aquesta no sigui sempre sostinguda.

Identitat lingüística (preguntes 21-24): Les dades mostren el reconeixement d'identitats lingüístiques plurals: 12 alumnes declaren identificar-se amb més d'una llengua i 14 inclouen el català entre les llengües amb què s'identifiquen. Pel que fa a la voluntat de millora lingüística (vegeu gràfic nº 2), només 2 alumnes afirmen no voler millorar cap llengua, mentre que 21 dels 26 restants es mostren interessats a millorar el seu nivell d'anglès i només quatre assenyalen el català com a llengua a reforçar.



Gràfic nº 2: llengua que els alumnes volen millorar

Suport social percebut (preguntes 25 a 30): Les respostes obtingudes posen de manifest que el suport lingüístic entre iguals és molt limitat, ja que només 4 dels 23 alumnes que van respondre aquest bloc indiquen rebre suport dels seus amics per parlar en català. El suport familiar presenta una major variabilitat. No obstant això, segons les dades recollides a la taula de contingència nº 2, quan la mare expressa el desig que el seu fill parli en català, aquest tendeix a fer-ho, almenys en contextos formals com ara la interacció amb el professorat.

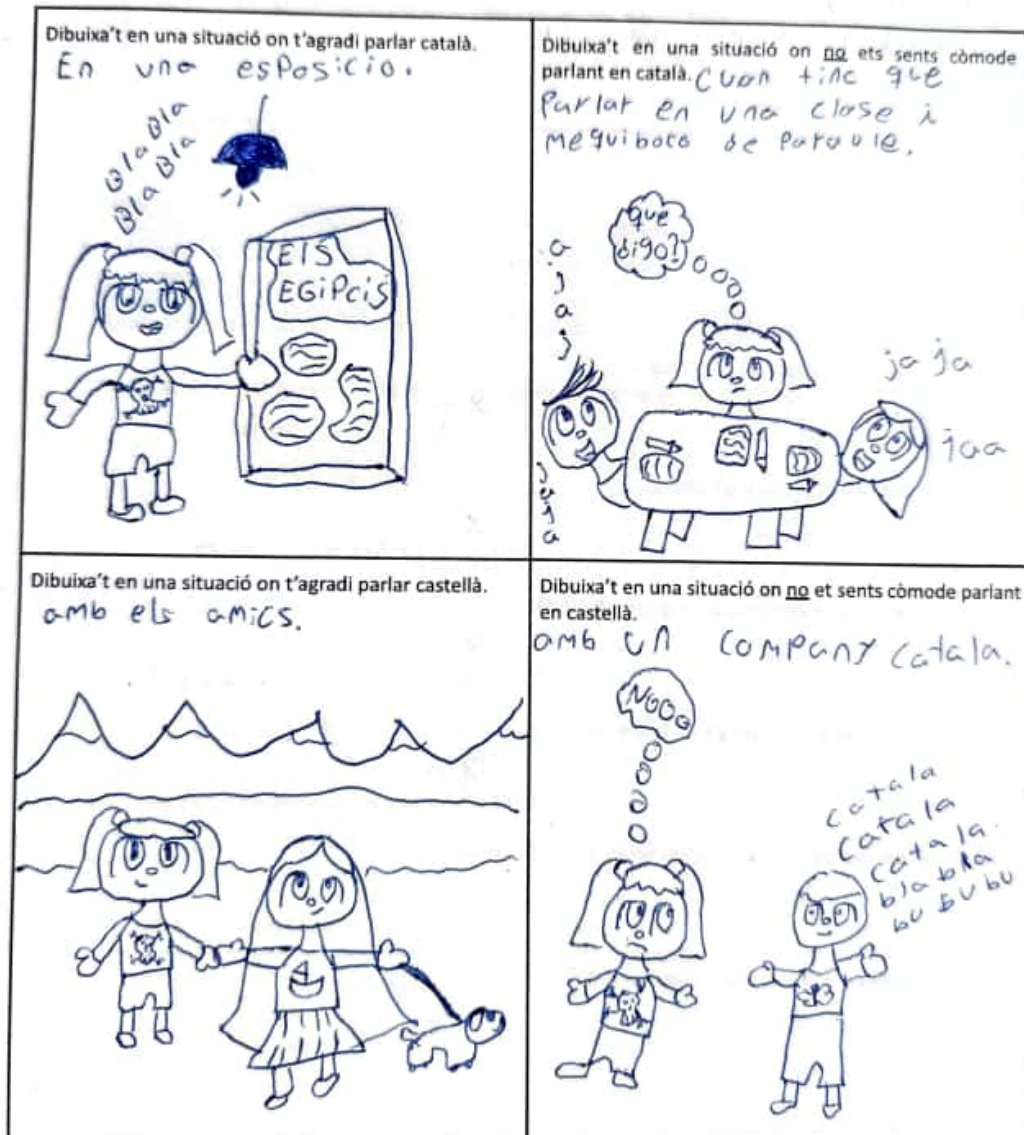


Taula de contingència nº 2. Relació entre la llengua utilitzada per dirigir-se a la mestra i l'interès de la mare perquè el nen parli català

1.2. Les narratives visuals dels infants (escola B)

La narrativa visual ha proporcionat dades clarament classificables (vegeu imatge 1). Les il·lustracions dels alumnes mostren que l'escola és percebuda com un espai segur on se'ls motiva per expressar-se en català (13 de 24 alumnes). També apareix la llar com un entorn afavoridor per a 7 alumnes, tot i que sovint es fa referència a membres familiars concrets. Tanmateix, s'observen percepcions contraposades. De fet, 10 de 25 alumnes indiquen que no se senten còmodes parlant català a classe o durant exposicions, i 8 de 25 expressen incomoditat en l'ús del català amb els amics. Igualment, 5 alumnes afirmen que no els agrada parlar-lo en l'àmbit familiar.

REPRESENTEM ELS NOSTRES USOS LINGÜÍSTICS



Imatge: Cada infant havia de representar-se, d'esquerra a dreta i de dalt a baix, en quatre direccions; on li agrada parlar en català, on no se sent còmode parlant en català, on li agrada parlar en castellà, i on no se sent còmode parlant en castellà.

Pel que fa al castellà, aquest és valorat positivament per a contextos socials: 11 de 24 infants prefereixen emprar-lo amb els amics, 6 durant el joc i 6 en espais escolars com el pati o la

classe. Només 2 alumnes indiquen la família com un entorn preferent per parlar en castellà. Pel que fa a les situacions d'incomoditat, 7 dels 25 alumnes enquestats esmenten l'àmbit familiar, mentre que d'altres fan referència a situacions acadèmiques o a converses amb companys catalanoparlants. Aquestes darreres semblen revelar un cert malestar vinculat a la manca de reciprocitat comunicativa. Amb tot, la resposta més freqüent (11 de 25) és que no hi ha cap situació en què se sentin incòmodes parlant en castellà.

Els resultats de les narratives visuals complementen i matisen les tendències identificades en les respostes del qüestionari. Mentre que les dades quantitatives mostren una preferència clara pel castellà en els usos informals i una presència del català en contextos formals, els dibuixos i textos dels infants aporten una dimensió emocional i simbòlica més matisada. L'escola hi apareix com un espai significativament afavoridor per a l'ús del català, tal com també indicava el qüestionari pel que fa a la interacció amb el professorat. No obstant això, les narratives visuals revelen contradiccions: diversos alumnes mostren incomoditat a l'hora de parlar en català, fins i tot dins l'aula o amb els iguals, aspecte que podria no haver-se manifestat amb la mateixa claredat a les respostes tancades del qüestionari. Pel que fa al castellà, les dues fonts coincideixen a destacar-ne l'ús predominant en l'àmbit social, especialment entre amics i durant el joc, i la seva associació amb una major comoditat comunicativa. Aquest contrast entre l'ús esperat del català en entorns institucionals i la vivència subjectiva dels infants posa de relleu la fragilitat de la seva incorporació real a les pràctiques quotidianes, i la importància de tenir en compte tant les dades declaratives com les representacions simbòliques per entendre plenament la realitat sociolingüística dels alumnes. En aquest sentit, l'ús de la narrativa visual es mostra especialment valuós per captar dimensions emocionals i implícites que sovint queden fora de les tècniques tradicionals¹⁴.

2. La veu del professorat: percepcions sobre l'ús del català oral a l'aula

Les tres docents entrevistades coincideixen a assenyalar que els infants utilitzen el català principalment dins l'escola, atès que és la llengua vehicular, però pensen que fora del centre el seu ús és pràcticament inexistent. Pel que fa a la fluïdesa i a la competència oral, emergeixen

¹⁴ Clàudia MITCHELL, "Getting the picture and changing the picture: Visual methodologies and educational research in South Africa", *South African Journal of Education*, Ronél Ferreira (ed), Education Association of South Africa (EASA)-Science Africa, 28(3), 2008, p. 365-383.

visions diverses: mentre un docent destaca el baix nivell de reciprocitat comunicativa en català, una altra considera que, si no s'insisteix explícitament, els alumnes tendeixen espontàniament al castellà. També es recull la idea que el català és percebut com una llengua d'ús escolar i no pas com una llengua pròpia o de socialització.

Respecte a les causes de l'ús reduït del català, es mencionen factors com la manca d'hàbit, la inseguretat, la vergonya o la percepció d'esforç que implica parlar-lo. Algunes intervencions apunten també al context familiar com a determinant: el català es parla menys quan la llengua vehicular a casa és una altra. Tot i que cap docent detecta un rebuig explícit cap al català, sí que emergeixen percepcions de distància o desvinculació emocional, en alguns casos vinculades a qüestions sociopolítiques.

Finalment, les visions de futur mostren una certa divergència: mentre dues persones entrevistades perceben una davallada progressiva de l'ús del català, l'altra es mostra més optimista, confiant en un augment gradual vinculat a una major valoració social del bilingüisme. Totes tres, però, coincideixen en la necessitat d'impulsar espais, dins i fora de l'aula, on els infants puguin utilitzar el català de manera significativa i funcional.

Discussió

Els resultats d'aquesta recerca mostren divergències significatives entre els usos lingüístics reals dels infants i els objectius del model educatiu basat en la immersió en català. Aquesta distància es fa especialment evident en l'àmbit de l'oralitat espontània, on el català no s'activa sempre com a llengua d'interacció entre iguals i es veu sovint relegat a situacions regulades o formals (en el context considerat).

L'anàlisi de les narratives visuals i les respostes dels infants indica que la llengua d'ús preferent (que no necessàriament preferida) –sobretot en contextos informals– és el castellà. Tot i així, aquest fet no es pot interpretar com una mostra de rebuig al català, sinó com una conseqüència de la percepció de manca de fluïdesa, de seguretat i de legitimitat comunicativa. Aquesta percepció es veu reforçada per situacions d'ansietat lingüística en l'ús oral¹⁵, que es

¹⁵ R. L. OXFORD, "La ansiedad y el alumno de idiomas: nuevas ideas", in *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*, Jane Arnold (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 77-86. A. KOCH & T. TERRELL, "Affective reactions of foreign language students to Natural Approach activities and teaching techniques", in *Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications*, Elaine K. Horwitz & Dolly J. Young (éd.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1991, p. 109-126.

tradueixen en estratègies d'evitació com el silenci, el canvi de llengua o la simplificació del missatge¹⁶.

D'altra banda, el professorat entrevistat destaca la dificultat de generar una reciprocitat comunicativa efectiva¹⁷, especialment en un entorn on la llengua catalana no forma part del repertori habitual de socialització. Això fa que, fins i tot quan els infants entenen el català, no se sentin prou segurs per parlar-lo. Però tal com planteja MacIntyre¹⁸ la disposició a comunicar-se depèn tant del domini lingüístic com del suport emocional i social. En aquest sentit, la llengua emprada pels infants en primer lloc no és necessàriament la que estimen més o amb la qual s'identifiquen (exclusivament), sinó la que perceben com més accessible i segura des d'un punt de vista psico-cognitiu.

Aquest conjunt de factors posa de manifest la necessitat d'un enfocament educatiu que no només vetlli per la transmissió formal de la llengua, sinó que atengui també els condicionants emocionals i socials que regulen els aprenentatges i usos lingüístics dins i fora de l'aula.

Conclusions

En resposta a les tres preguntes de recerca que han guiat aquest estudi, podem concloure que la triangulació metodològica ha permès obtenir una comprensió rica i matisada dels usos i percepcions lingüístiques a l'aula.

Pel que fa a la primera pregunta, les dades recollides entre l'alumnat revelen una actitud generalment oberta envers el català, però una clara preferència pel castellà en les situacions d'interacció oral informal. Aquesta preferència no respon necessàriament a qüestions identitàries, sinó a motius de seguretat comunicativa i percepció de competència. Respecte a la segona pregunta, el professorat constata que el català és utilitzat majoritàriament en contextos acadèmics, però no es consolida com a llengua de socialització. Les mestres també subratllen la dificultat de fomentar-ne l'ús actiu sense un suport més decidit per part de l'entorn i de les institucions educatives.

¹⁶ M. C. ALONSO, "Avoidance as a learning strategy", *Estudios Ingleses de La Universidad Complutense*, 13, Edicions Complutense, 2004, p. 67-83.

¹⁷ Emili BOIX, "La no-reciprocitat lingüística: un mecanisme sociolingüístic de substitució", in *Sociolingüística i ensenyament del català: cap a una didàctica crítica de la llengua*, Antoni Maria Pradilla et al. (ed.), Barcelona, Generalitat de Catalunya – Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 51-66.

¹⁸ P. MACINTYRE, S. C. BAKER, R. CLÉMENT & S. CONROD, "Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students", dins *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (ed.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388.

Pel que fa a la tercera pregunta, el contrast entre les veus de l'alumnat i les del professorat posa de manifest la complexitat de la situació sociolingüística: l'ús oral del català no pot entendre's com una conseqüència automàtica d'una política ben formulada, sinó com un procés fràgil i condicionat per una combinació de factors com ara la freqüència d'ús en l'entorn proper, el suport social percebut, el nivell de competència lingüística-comunicativa i el grau d'autoconfiança de l'alumne.

Ara bé, mentre els infants expressen, en alguns casos, una certa identificació amb el català i una voluntat d'ús (especialment en interacció amb el professorat), les mestres alerten d'una desvinculació emocional progressiva i d'una percepció del català com a llengua exclusiva de l'escola. Aquesta divergència es fa especialment evident en la valoració de la fluïdesa i la seguretat oral: els docents subratllen dificultats de reciprocitat comunicativa i una tendència espontània al castellà, aspectes que coincideixen amb les expressions d'incomoditat en català verbalitzades pels infants en les narratives visuals. Ambdós col·lectius apunten, tot i amb matisos, a la influència de l'entorn familiar i social com a factor clau en els usos lingüístics. Tanmateix, mentre les mestres insisteixen en el paper de l'escola com a espai de reforç i responsabilitat lingüística, les veus dels infants mostren que aquest reforç no sempre es tradueix en un ús actiu, sostingut o significatiu.

Per tal d'invertir aquesta tendència, cal repensar les estratègies de foment de l'oralitat des d'una perspectiva més vivencial, emocional i contextualitzada, que connecti amb els repertoris (plurilingües) i pràctiques reals dels alumnes. La figura docent esdevé central en aquest procés, no només com a model lingüístic i sobretot actitudinal, sinó com a generadora d'espais segurs on el català pugui ser viscut com part integrant del repertori ampli i plurilingüe per definició.

Això exigeix una formació inicial i contínua que incorpori coneixements de sociolingüística educativa, didàctica del català com a llengua addicional (L2/LE) i recursos per abordar la dimensió emocional de l'adquisició/aprenentatge de les llengües. Superar el paradigma monolingüe que encara persisteix en moltes pràctiques escolars. Adoptar una mirada veritablement plurilingüe i integradora –tal com promou el Consell d'Europa (2003, 2020)¹⁹– implica reconèixer la coexistència de llengües (en els espais però també o sobretot en els

¹⁹ CONSELL D'EUROPA, *Marc europeu comú de referència per a les llengües: aprenentatge, ensenyament, avaluació*, op. cit. CONSELL D'EUROPA, *Companion Volume with New Descriptors: Common European Framework of Reference for Languages (CEFR)*, Estrasburg, Council of Europe, 2020, [<https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages>].

repertoris lingüístics de les persones), visibilitzar-ne els usos i treballar explícitament la relació afectiva i funcional que infants i joves estableixen amb cadascuna d'elles.

Tanmateix, cal reconèixer les limitacions de l'estudi, com ara la mida reduïda de la mostra i el seu caràcter localitzat. Per això, serien desitjables estudis amb mostres més àmplies i diversificades, així com recerques longitudinals que permetin observar l'evolució de les actituds i usos lingüístics al llarg del temps.

Tiharé Sophia Arancibia Villarroel, és graduada en Educació Primària per la Universitat de Barcelona (2023). Nascuda a Xile i amb una infantesa viscuda principalment a Catalunya, a Barcelona, ha conegut de primera mà la realitat sociolingüística del territori, fet que ha orientat els seus interessos acadèmics. El seu Treball Final de Grau se centra en l'anàlisi dels usos del català oral a l'aula en alumnat de 5è de primària, a partir d'un estudi comparatiu de dues escoles públiques de Badalona, des d'una perspectiva sociolingüística.

Encarnación Carrasco Perea és doctora en Lingüística i Didàctica de les Llengües (Universitè Stendhal de Grenoble, França) i en Filologia Romànica (Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya). És professora agregada de Didàctica de la Llengua i la Literatura a la Facultat d'Educació de la Universitat de Barcelona, on coordina el Grau en Mestre d'Educació Primària i és la investigadora principal del grup consolidat RIELL-PLURAL (Recerca i Innovació en Educació Lingüística i Literària-Plurilingüisme i Aprenentatge de Llengües). Les seves principals línies de recerca, dins l'àmbit de la didàctica de llengües des d'una perspectiva holística i plurilingüe, s'han centrat en el potencial operatiu del parentiu entre llengües (de partida i d'arribada), les representacions, creences i actituds al respecte d'aprenents i docents, i l'(auto)avaluació de la competència plurilingüe i intercultural desenvolupada per la pràctica de la IC.

Bibliografia

ALONSO, María C., "Avoidance as a learning strategy", *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, Edicions Complutense, 13, 2004, p. 67-83.

BOIX, Emili, "La no-reciprocitat lingüística: un mecanisme sociolingüístic de substitució", in *Sociolingüística i ensenyament del català: cap a una didàctica crítica de la llengua*, Antoni Maria Pradilla *et al.* (ed.), Barcelona, Generalitat de Catalunya – Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 51-66.

CEA, Ana M., "¿Error o estrategia? Análisis de la producción oral de un alumno lusófono de E/LE", in *El profesor de español LE-L2. Actas del XIX Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE)*, 2009, p. 351-362.

CONSELL D'EUROPA, *Marc europeu comú de referència per a les llengües: aprenentatge, ensenyament, avaluació*. Estrasburg: Consell d'Europa / Generalitat de Catalunya, 2003.

CONSELL D'EUROPA, *Companion Volume with New Descriptors: Common European Framework of Reference for Languages (CEFR)*. Estrasburg: Council of Europe, 2020, [<https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages>].

DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ (s.d.), *Programa d'Immersion Lingüística*. Generalitat de Catalunya, [<https://educacio.gencat.cat/ca/departament/llengua/immersio-linguistica/>].

DENZIN, Norman Kevin, “Triangulation 2.0”, *Journal of Mixed Methods Research*, Michael D. Fetters & José F. Molina-Azorín, University of Michigan, 6(2), 2012, p. 80-88.

FLICK, Uwe, “Triangulation in qualitative research”, in *A Companion to Qualitative Research*, Uwe Flick, Ernst von Kardorff & Ines Steinke (eds.), Londres, SAGE, 2004, p. 178-183.

FONS, Montserrat, & PALOU, Juli, “Els discursos sobre les llengües dels futurs docents”, *Col·lecció Lingüística Catalana*, Maria Pilar Perea & Àngels Massip-Bonet (eds.), edicions Universitat de Barcelona, 18, 2019, p. 133-147.

Generalitat de Catalunya, *Estatut d'autonomia de Catalunya*. DOGC n° 1, 31-12-1979.

GREENE, Jennifer C., *Mixed Methods in Social Inquiry*, Alan Rinzler (ed.), San Francisco, Jossey-Bass, 2007.

Idescat, [<https://www.idescat.cat/indicadors/?id=aec&n=15228&lang=es>].

Idescat & Direcció General de Política Lingüística, *Enquesta d'usos lingüístics de la població 2023*, Generalitat de Catalunya, [<https://www.idescat.cat/eulp/>].

KOCH, Angela & TERRELL, Tracy, “Affective reactions of foreign language students to Natural Approach activities and teaching techniques”, in *Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications*, Elaine K. Horwitz & Dolly J. Young (ed.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1991, p. 109-126.

LASAGABASTER, David, “El español y las lenguas cooficiales en el Estado español: actitudes lingüísticas en un contexto multilingüe », *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, Alexandra Álvarez Muro *et al.* (eds.), Madrid, editorial Iberoamericana / Vervuert, 23, 2014, p. 25-40.

MACINTYRE, Peter, BAKER, Susan C., CLÉMENT, Richard & CONROD, Shelley, “Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students”, in *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (eds.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388, [<https://doi.org/10.1017/S0272263101003035>].

MITCHELL, Claudia, “Getting the picture and changing the picture: Visual methodologies and educational research in South Africa”, *South African Journal of Education*, Ronél Ferreira (éd), Education Association of South Africa (EASA)-Science Africa, 28(3), 2008, p. 365-383.

OXFORD, Rebecca L., “La ansiedad y el alumno de idiomas: nuevas ideas”, in *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*, Jane Arnold (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77-86.

Parlament de Catalunya, *Llei 7/1983, de 18 d’abril, de normalització lingüística a Catalunya. DOGC n° 321, 22-04-1983*, [<https://www.idescat.cat/pub/?id=eulp&lang=es>].

RUBIO-ALCALÁ, Francisco D., “The Links Between Self-Esteem and Language Anxiety and Implications for the Classroom”, in *New Insights into Language Anxiety*, Chritina Gkonou, Matthew Daubney, & Jean-Marc Dewaele (eds.), Bristol, Multilingual Matters, 2017, p. 198-216, [<https://doi.org/10.21832/9781783097722-012>].

ANNEXOS : questionari administrat als participants

ENQUESTA SOBRE ELS USOS LINGÜÍSTICS

CONEXEM-NOS!

1. Amb quin gènere t'identifiques? Selecciona una única resposta.

Noi
 Noia
 No ho vull dir

2. Quina edat tens?

3. On vas néixer?

AMB LA FAMÍLIA...

4. Quina llengua o llengües parles a casa? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Úrdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

5. Quina llengua o llengües parlen els teus pares? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Úrdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

5.1. Quina llengua o llengües parlen amb tu? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Úrdú
	<input type="checkbox"/> Altres: _____

1

6. En cas que tinguis germans, quina o quines llengües parlen? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Úrdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

LES TEVES LLENGÜES

7. Quines llengües parles? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Úrdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

7.1. Quan les vas aprendre?

8. Quina llengua o llengües parles amb els teus amics i amigues? En cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

9. Quina llengua o llengües parles amb els mestres? En cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

2

10. Quina llengua o llengües parles al pati? En cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

11. Si vas al menjador, quina llengua o llengües parles? Si no tens, no cal que responguis. I, en el cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

12. Si tens xarxes socials, quina llengua o llengües parles a les xarxes socials i altres plataformes en línia? Si no tens, no cal que responguis. I, en el cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

SI NOMÉS POGUESSIS ESCOLLIR UNA LLENGUA...

A les següents preguntes només has de posar una llengua en cada cas:

13. Quina llengua utilitzes per parlar amb tu mateix?

3

14. En general, amb quina llengua t'expresses més còmodament a l'hora de...?

> escriure: _____

> llegir: _____

> parlar: _____

15. Amb quina llengua et sents més còmode quan parles amb els teus amics?

15.1. I, amb els companys de classe?

16. Quina llengua t'agrada més per escoltar o veure...

> música: _____

> pel·lícules: _____

> sèries: _____

A CLASSE...

17. En quina llengua o llengües parles quan esteu treballant en grups a classe? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Úrdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____


18. A classe, en quina llengua o llengües parles amb el mestre? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Úrdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

18.1. En algun moment canviés de llengua?
 Sí No

18.2. En cas afirmatiu, quan i per què?

4



19. A classe de català, amb quina freqüència fas servir el català?

Gens Sovint
 Poc Sempre
 Algunes vegades Depèn (explicar-ho breument)

20. A classe de català, alguna vegada has estat parlant en veu alta amb el mestre i has canviat de llengua?

Sí No

20.1. En cas afirmatiu, per què? Pots marcar més d'una resposta.

No sabia o no estava segur/a de com dir-ho en català.
 No m'agrada parlar en català.
 Em fa vergonya o em sento insegur/a parlant en català.
 Altres (especificar):

ESTIMA PER LES LLENGÜES

21. Amb quina llengua o llengües t'identifiques? Pots marcar més d'una resposta.

Català Anglès
 Castellà Romanès
 Àrab Panjabi
 Xinès Urduí
 Altres (especificar):


22. T'agraden totes les llengües que estudies?


Sí No

23. Hi ha alguna llengua que t'agradaria aprendre?

Sí No

23.1. En cas afirmatiu, quina o quines? Per què?

5 



24. I, hi ha alguna llengua que vulguis millorar?

Sí No

24.1. En cas afirmatiu, quina o quines? Per què?

SOBRE EL CATALÀ...

Marca "Sí" o "No" per a cada una de les següents frases. Si no saps respondre, deixa-ho en blanc.

25. La meua mare vol que parli català. Sí No


26. El meu pare vol que parli català. Sí No


27. La meua germà/germana vol que parli català. Sí No

28. El meu millor amic/amiga vol que parli català. Sí No



29. Els meus altres amics/amigues volen que parli català. Sí No

30. Els meus mestre/as volen que parli català. Sí No


2 








REPRESENTEM ELS NOSTRES USOS LINGÜÍSTICS


CATALÀ	
A. Dibuixa't en una situació on t'agradi parlar català.	B. Dibuixa't en una situació on <u>no</u> ets sentís còmode parlant en català.
CASTELLÀ	
C. en una situació on t'agradi parlar castellà.	D. Dibuixa't en una situació on <u>no</u> et sentís còmode parlant en castellà.

3 



 Explica breument el dibuix on t'agrada parlar català.	 Explica breument el dibuix on <u>no</u> ets sentís còmode parlant en català.
 Explica breument el dibuix on t'agrada parlar castellà.	 Explica breument el dibuix on <u>no</u> et sentís còmode parlant en castellà.

Gràcies per la vostra participació! ☺

4 

USAGE ORAL DU CATALAN À L'ÉCOLE PRIMAIRE : FACTEURS SOCIO-LINGUISTIQUES ET PERCEPTIONS D'ÉLÈVES ET D'ENSEIGNANTS DANS DEUX ÉCOLES DE BADALONA

**TIHARÉ SOPHIA ARANCIBIA VILLARROEL
ENCARNACIÓN CARRASCO PEREA**

Universitat de Barcelona, Facultat d'Educació - IRE (Institut de Recerca en Educació)

Contexte et justification

La situation de la langue catalane dans les écoles de Catalogne, en particulier en ce qui concerne son usage oral spontané entre élèves, suscite débat et inquiétude. Bien que le cadre légal – en particulier la Loi 1/1998 sur la politique linguistique – établisse le catalan comme langue véhiculaire et d'apprentissage dans le système éducatif, sa présence réelle dans les interactions entre pairs reste souvent faible voire inexistante, notamment dans certaines zones urbaines.

Avec le retour de la démocratie après la mort de Franco, la Constitution de 1978 reconnaît la co-officialité des langues propres, comme le catalan, qui est introduit dans l'enseignement non universitaire cette même année et reconnu comme langue propre dans l'*Estatut* d'autonomie de 1979. En 1983, la Loi de normalisation linguistique déclare également le catalan comme langue propre de l'enseignement. C'est dans ce contexte que débute formellement la normalisation de l'usage du catalan à l'école, notamment à travers la mise en œuvre du Programme d'immersion linguistique (PIL), principalement dans les zones où la langue majoritairement parlée par les élèves est le castillan (ou espagnol). Contrairement à d'autres modèles linguistiques, ce programme ne permet pas de ségrégation selon la langue familiale : tous les élèves partagent les mêmes espaces scolaires et doivent, à la fin de la scolarité obligatoire, maîtriser de manière fonctionnelle les deux langues officielles.

Cependant, le profil démographique et socio-linguistique d'alors a considérablement évolué. Alors qu'au cours d'une grande partie du XX^e siècle, la Catalogne recevait de la population provenant d'autres régions d'Espagne, à partir des années 1990, elle commence à accueillir une

migration internationale. Selon le registre municipal de la population, au 1^{er} avril 2025, la population estimée de la Catalogne est de 8 067 000 habitants, dont 25,1 % sont d'origine étrangère (soit 2,04 millions de personnes). Par ailleurs, selon l'Enquête sur les usages linguistiques de la population (EULP 2023), coordonnée par le Département de la Culture et l'Institut de Statistique de Catalogne (Idescat), parmi la population de 15 ans ou plus, 32,6 % déclarent utiliser habituellement le catalan, 46,5 % le castillan, 9,4 % les deux langues, et 5,6 % d'autres langues. Bien que de nature déclarative, ces données offrent une cartographie socio-linguistique diverse et en constante évolution, qui influence directement la planification éducative et les politiques linguistiques, notamment en ce qui concerne l'équilibre effectif entre les deux langues officielles.

Notre étude part d'une observation directe préalable dans deux écoles publiques de Badalona – quatrième ville de Catalogne en nombre d'habitants selon l'Institut de Statistique de Catalogne (2024), située dans l'aire métropolitaine de Barcelone, où réside près de 40 % de la population du pays. Dans le contexte scolaire mentionné, les pratiques communicatives observées s'éloignent du modèle d'immersion linguistique : le castillan est la langue habituelle entre pairs, tandis que le catalan est relégué aux situations formelles ou aux interactions avec le corps enseignant.

Ce décalage entre politique linguistique et pratiques scolaires concrètes soulève des questions pédagogiques et socio-linguistiques : pourquoi les élèves n'utilisent-ils pas le catalan malgré leur compréhension de la langue ? Quelles émotions ou perceptions y associent-ils ? Comment les enseignants interprètent-ils cette situation ? Et surtout, que peut-on faire au niveau de la formation et de la pratique enseignante pour inverser cette tendance ? Cette recherche s'inscrit dans la nécessité d'analyser les raisons qui poussent les enfants à utiliser le castillan ou d'autres langues dans des contextes où l'usage du catalan est pourtant attendu.

Objectifs et questions de recherche

L'objectif de cette recherche est d'analyser les perceptions liées à l'usage de la langue catalane à l'oral parmi les élèves de cinquième année du primaire dans deux écoles, ainsi que d'identifier les facteurs qui influencent sa présence, tant en classe qu'au sein de l'établissement scolaire dans son ensemble. Pour ce faire, la parole est donnée à la fois aux élèves et aux enseignants, dans le but de générer des connaissances utiles pour le développement de stratégies

pédagogiques contextualisées et efficaces. À partir de cet objectif général, trois objectifs spécifiques sont formulés, chacun étant lié à une question de recherche :

(I) Identifier les attitudes et perceptions des élèves de cinquième année de primaire envers l'usage du catalan en classe, à partir de l'analyse de questionnaires et de narrations visuelles. Cette analyse répond à la question suivante : Quelles attitudes et perceptions les élèves de cinquième ont-ils à l'égard de l'usage du catalan dans le milieu scolaire ?

(II) Analyser le point de vue des enseignants du cycle supérieur concernant l'usage oral du catalan par les élèves, à travers des entretiens semi-structurés. Cet objectif est associé à la question : Comment les enseignants perçoivent-ils la présence et l'usage du catalan oral en classe par les élèves ?

(III) Mettre en relation les données recueillies auprès des élèves et des enseignants afin d'interpréter les facteurs qui influencent l'usage du catalan en classe. L'analyse comparative vise à éclaircir la question suivante : Comment les perceptions des élèves et des enseignants se relient-elles aux approches théoriques de la sociolinguistique et aux études actuelles sur la situation linguistique dans les classes de primaire ?

Cadre conceptuel

Cette étude s'inscrit dans le champ de la socio-linguistique appliquée à l'éducation, selon lequel les usages linguistiques en classe ne peuvent être dissociés du contexte social, familial et scolaire, qui conditionne les choix linguistiques disponibles. Comme le souligne Vila (1996), bien que le catalan soit la langue véhiculaire du système éducatif, il n'est souvent pas la langue de socialisation primaire de nombreux enfants, ce qui peut engendrer une distance entre leur niveau de compréhension et celui de production (les *compétences partielles* du Cadre Européen Commun de Référence¹), puisque la langue de scolarisation n'est pas présente dans leurs interactions (orales) quotidiennes.

Ce manque de réciprocité communicative², ou de symétrie entre les compétences réceptives et productives, ainsi qu'entre interlocuteurs ayant des niveaux de maîtrise différents (comme c'est le cas entre les élèves et les enseignants catalanophones), peut générer de l'insécurité et

¹ CONSELL D'EUROPA, *Marc europeu comú de referència per a les llengües: aprenentatge, ensenyament, avaluació*, Strasbourg, Consell d'Europa / Generalitat de Catalunya, 2003 (édition en catalan).

² Emili BOIX, « La no-reciprocitat lingüística: un mecanisme sociolingüístic de substitució », in *Sociolingüística i ensenyament del català: cap a una didàctica crítica de la llengua*, Antoni Maria Pradilla et al. (éd.), Barcelone, Generalitat de Catalunya – Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 51-66.

favoriser le passage à une langue perçue comme plus accessible, comme le castillan – surtout si l’élève sait que son interlocuteur le comprend. Ce changement de langue ne signifie pas nécessairement une plus grande identification au castillan, ni un rejet conscient du catalan, mais répond souvent à des critères de fonctionnalité, de confort et d’efficacité communicationnelle. Il s’agit donc de décisions principalement influencées par des facteurs psycho-cognitifs plutôt que par des éléments d’ordre identitaire ou attitudinal.

D’autre part, la disposition à communiquer³ et la compétence communicative – ou, plus précisément, la perception que l’on en a⁴ sont des facteurs clés pour l’usage effectif d’une langue. Il ne suffit pas de maîtriser une langue : il faut se sentir capable, légitime et en sécurité pour l’utiliser. Dans ce cadre, les stratégies d’évitement linguistique⁵ – comme changer de langue (ce qui n’est possible que si l’interlocuteur la comprend), éviter de parler ou simplifier les messages – sont des réponses fréquentes face à l’insécurité communicationnelle, notamment dans des contextes oraux. Ces stratégies sont liées à l’anxiété linguistique⁶, qui peut se manifester en classe par le silence, la non-participation ou l’absence de réponse aux sollicitations orales de l’enseignant⁷.

Enfin, comme le soulignent Fons et Palou⁸, la relation à la langue n’est pas uniquement fonctionnelle, mais aussi émotionnelle : la valeur que nous attribuons à une langue – souvent de manière inconsciente – et les sentiments qui y sont associés peuvent influencer de manière

³ Peter MACINTYRE, Susan C. BAKER, Richard CLÉMENT, & Shelley CONROD, « Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students », in *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (éd.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388, [<https://doi.org/10.1017/S0272263101003035>].

⁴ Ana M. CEA, « ¿Error o estrategia? Análisis de la producción oral de un alumno lusófono de E/LE », *El profesor de español LE-L2. Actas del XIX Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE)*, 2009, p. 351-362.

⁵ María C. ALONSO, « Avoidance as a learning strategy », *Estudios Ingleses de La Universidad Complutense*, 13, Edicions Complutense, 2004, p. 67-83.

⁶ Rebecca L. OXFORD, « La ansiedad y el alumno de idiomas: nuevas ideas », in *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*, Jane Arnold (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77-86.

Parlament de Catalunya, *Llei 7/1983, de 18 d’abril, de normalització lingüística a Catalunya. DOGC n° 321, 22-04-1983*, [<https://www.idescat.cat/pub/?id=eulp&lang=es>] ; Francisco D. RUBIO-ALCALÁ, « The Links Between Self-Esteem and Language Anxiety and Implications for the Classroom », in *New Insights into Language Anxiety*, Chritina Gkonou, Matthew Daubney, & Jean-Marc Dewaele (éd.), Bristol, Multilingual Matters, 2017, p. 198-216, [<https://doi.org/10.21832/9781783097722-012>].

⁷ Angela KOCH & Tracy TERRELL, « Affective reactions of foreign language students to Natural Approach activities and teaching techniques », in *Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications*, Elaine K. Horwitz & Dolly J. Young (éd.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1991, p. 109-126.

⁸ Montserrat FONTS & Juli PALOU, « Els discursos sobre les llengües dels futurs docents », *Col·lecció Lingüística Catalana*, Maria Pilar Perea & Àngels Massip-Bonet (éd.), edicions Universitat de Barcelona, 18, 2019, p. 133-147.

décisive sur son utilisation. Dans cette même optique, Lasagabaster⁹ souligne que les attitudes linguistiques des élèves envers le catalan sont fortement influencées par la langue parlée dans leur famille, et que, dans le cas des élèves d'origine migrante, plus ils se sentent valorisés et intégrés dans le contexte éducatif, plus leurs attitudes sont positives, tant envers le catalan qu'envers le castillan.

Ainsi, l'usage oral du catalan ne peut être compris comme le simple résultat d'une politique linguistique, mais plutôt comme l'expression d'un ensemble complexe et dynamique de facteurs sociaux, émotionnels, identitaires et psychologiques qui se manifestent dans l'espace scolaire. Pour cette raison, le même auteur avertit que toute politique linguistique mise en œuvre dans des contextes éducatifs bi- ou multilingues doit être fondée sur une connaissance rigoureuse des attitudes linguistiques existantes, en gardant à l'esprit que, comme il le souligne également ailleurs, c'est précisément l'école qui peut jouer un rôle décisif dans le développement, le maintien et la promotion de ces attitudes.

Méthodologie

1. Contexte et participants

Notre étude a été menée dans deux écoles publiques de Badalona, une ville située au nord-est de Barcelone, caractérisée par une grande diversité socioculturelle et linguistique. Les deux établissements participants – que nous appellerons, pour des raisons éthiques, École A et École B – ont accepté volontairement de participer à la recherche et présentent des caractéristiques contrastées en termes d'environnement socio-économique, de profil des élèves et d'usages linguistiques dominants.

L'École A est située dans un quartier à forte densité de population (district 2), avec une concentration élevée d'élèves d'origine migrante. Les indicateurs socio-économiques du territoire y sont faibles, et le castillan constitue la principale langue des relations sociales et familiales, aux côtés d'autres langues comme l'arabe, le berbère ou le roumain. Bien que le catalan soit utilisé comme langue véhiculaire dans les contextes administratifs et pédagogiques, son usage spontané entre pairs y est pratiquement inexistant.

⁹ David LASAGABASTER, « El español y las lenguas cooficiales en el Estado español: actitudes lingüísticas en un contexto multilingüe », *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, Alexandra Álvarez Muro *et al.* (éd.), Madrid, editorial Iberoamericana / Vervuert, 23, 2014, p. 25-40.

L'École B, en revanche, se trouve dans un quartier de classe moyenne à aisée (district 1), avec une plus grande stabilité démographique et une proportion plus élevée de familles catalanophones ou bilingues catalan-castillan. Néanmoins, on y observe également une prédominance du castillan dans les interactions informelles, bien que l'usage oral du catalan y soit légèrement plus fréquent que dans l'École A.

L'échantillon de cette étude se compose de trois enseignantes du cycle supérieur – deux issues de l'École A, en lien avec la classe de cinquième mentionnée en introduction, et une de l'École B, enseignante principale des élèves participants – ainsi que de 28 élèves de cinquième année de l'École B. Les élèves ont répondu à un questionnaire incluant une activité de narration visuelle, conçue pour représenter les usages linguistiques dans différents espaces et situations de la vie quotidienne. Pour des raisons logistiques, il n'a pas été possible d'administrer le questionnaire aux enfants de l'École A. Malgré les limites de l'échantillon et sa répartition numériquement déséquilibrée entre les deux écoles, celui-ci permet de comparer des réalités scolaires différentes et d'identifier à la fois des tendances communes et des divergences dans l'expérience linguistique des élèves et du corps enseignant.

2. Techniques et instruments de collecte de données

Notre recherche s'inscrit dans une approche qualitative à visée interprétative, cherchant à comprendre les pratiques linguistiques à travers les perceptions, les émotions et les récits des sujets impliqués. Afin de garantir la richesse et la fiabilité des données, une stratégie de triangulation méthodologique a été adoptée, combinant trois sources d'information complémentaires : un questionnaire destiné aux élèves (28 enfants), une activité de narration visuelle et des entretiens semi-structurés avec les enseignantes (3 personnes).

Concernant le questionnaire destiné aux 28 élèves de cinquième année de l'École B¹⁰ il a été administré de manière anonyme et comportait une trentaine de questions sur les langues familiales ou maternelles, les usages et préférences linguistiques déclarées, les émotions associées à l'usage de chaque langue, les contextes d'usage du catalan et les perceptions des attentes linguistiques des enseignants.

¹⁰ Lié aux objectifs spécifiques et aux questions de recherche 1 et 3, disponible en annexe et accessible à partir du lien suivant : [<https://tinyurl.com/2fkz8gw5>].

L'activité de narration visuelle a été intégrée à la fin du questionnaire, partant de l'hypothèse que, après avoir répondu aux questions, les élèves disposeraient d'une représentation mentale plus claire de ce qu'ils pouvaient dessiner et pourquoi. On leur a demandé de se dessiner dans une situation où ils aiment parler catalan, une autre où ils ne se sentent pas à l'aise pour utiliser cette langue, ainsi que de faire de même pour le castillan. Chaque dessin devait être accompagné d'un court texte explicatif. Cette technique a permis d'accéder à des dimensions plus subjectives et symboliques de leur expérience linguistique, ainsi que d'identifier les contextes d'usage, les rapports de pouvoir linguistique et les émotions associées à chaque langue.

Les entretiens, liés aux objectifs spécifiques et aux questions de recherche 2 et 3, ont été menés avec les trois enseignantes participantes : par téléphone pour l'École A (1 enseignante) et en présentiel pour l'École B (2 enseignantes). L'objectif principal était d'explorer leur perception de l'usage oral du catalan en classe, les difficultés observées, les stratégies pédagogiques mises en place et leurs conceptions du rôle de la langue à l'école.

3. Traitement des données

Toutes les données ont été collectées et analysées de manière anonyme, avec le consentement éclairé des participants et des établissements scolaires, et, pour les enfants, avec l'autorisation préalable des familles.

Les données issues des questionnaires ont été numérisées et analysées à l'aide d'outils statistiques descriptifs (graphiques et tableaux comparatifs générés avec Python), tandis que les narrations visuelles ont été catégorisées selon les contextes communicatifs représentés : école, famille, relations amicales et jeux. Les entretiens ont été enregistrés, transcrits littéralement, codés et analysés à travers une catégorisation thématique inductive, puis regroupés en grands blocs thématiques (usage du catalan, perceptions linguistiques, soutien social et contextes d'usage).

Ensuite, une triangulation méthodologique a été réalisée entre les données issues des questionnaires, des narrations visuelles et des entretiens. Cette stratégie, propre aux approches qualitatives, permet de croiser différentes sources pour renforcer la validité interne de l'étude et enrichir la compréhension des phénomènes analysés¹¹. Les données qualitatives (narrations

¹¹ Uwe FLICK, « Triangulation in qualitative research », in *A Companion to Qualitative Research*, Uwe Flick, Ernst von Kardorff & Ines Steinke (éd.), Londres, SAGE, 2004, p. 178-183 ; Norman K. DENZIN, « Triangulation

visuelles et entretiens) ont été analysées thématiquement par induction, tandis que les données quantitatives (questionnaires) ont été synthétisées à l'aide de tableaux croisés et de représentations graphiques. L'articulation de ces deux dimensions d'analyse a permis une approche compréhensive et multidimensionnelle des pratiques et représentations linguistiques des élèves et du personnel enseignant, en cohérence avec les méthodologies mixtes en recherche en éducation¹².

Résultats et analyse

Les résultats obtenus mettent en évidence la complexité des usages linguistiques des élèves, lesquels ne peuvent être expliqués uniquement par des variables telles que la compétence linguistique ou la préférence déclarée. Au contraire, une constellation de facteurs interreliés émerge, incluant le contexte familial, le soutien social, les perceptions émotionnelles et les attentes institutionnelles.

1. La voix des élèves : pratiques linguistiques et vécus émotionnels associés

Il convient de rappeler que tant le questionnaire (voir 5.1.1) que les narrations visuelles (voir 5.1.2) ont uniquement pu être administrés à l'École B, où l'évitement du catalan oral par les élèves était significativement moins marqué qu'à l'École A, caractérisée par une configuration sociolinguistique différente. En effet, dans cette dernière, les deux enseignantes interviewées ont choisi de répondre en castillan, un fait révélateur qui met en évidence des différences substantielles dans les pratiques linguistiques observées dans les deux contextes éducatifs, à commencer par celles du corps enseignant.

1.1. L'enquête auprès des élèves (École B)

Certaines réponses ont été considérées comme non valides, soit en raison d'omissions, soit d'une compréhension insuffisante des consignes. Cela explique que, selon les blocs analysés, le nombre de réponses considérées varie entre 24 et 28. La présentation des résultats s'organise selon les blocs thématiques correspondant aux groupes de questions du questionnaire.

2.0 », *Journal of Mixed Methods Research*, Michael D. Fetters & José F. Molina-Azorín, University of Michigan, 6(2), 2012, p. 80-88.

¹² Jennifer C. GREENE, *Mixed Methods in Social Inquiry*, Alan Rinzler (éd.), San Francisco, Jossey-Bass, 2007.

Langues parlées à la maison (questions 4-6) : les données montrent une forte présence du bi- et plurilinguisme dans le cadre familial, avec une prédominance du castillan. Seuls 4 des 28 élèves indiquent ne pas utiliser le castillan à la maison, tandis que la combinaison catalan-castillan – souvent accompagnée d’autres langues comme l’arabe, le russe ou l’ukrainien – est courante. Douze élèves déclarent utiliser régulièrement les deux langues, révélant une cohabitation linguistique stable à travers les différentes questions du bloc. Le castillan apparaît ainsi comme la langue familiale dominante pour la majorité.

Usages contextuels (questions 7-12) : concernant l’usage effectif des langues, un seul élève déclare utiliser exclusivement une seule langue. Le tableau croisé n°1 indique que les élèves dont les langues familiales sont différentes du catalan et du castillan ont tendance à s’adresser aux enseignants en catalan, tandis que ceux qui préfèrent le castillan maintiennent cette langue dans des contextes informels.

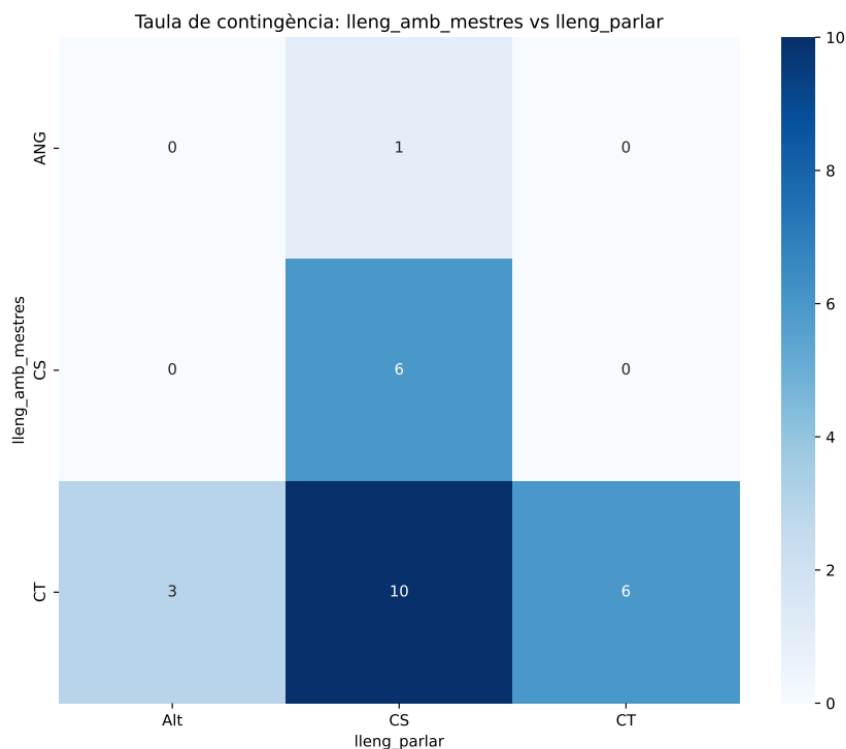
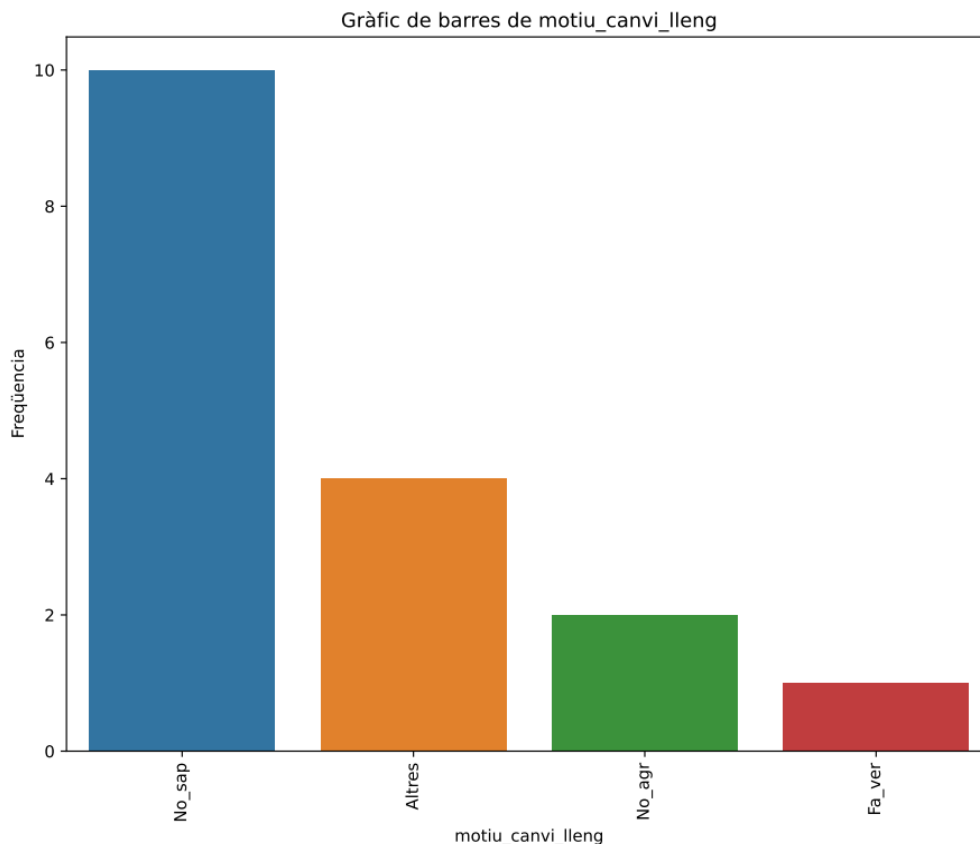


Tableau croisé n° 1. Relation entre la langue qu’ils utilisent avec les enseignants et la langue parlée par les élèves

L’évitement du catalan est fréquent : 10 des 17 élèves qui reconnaissent avoir des difficultés en catalan disent ne pas savoir comment s’exprimer couramment, selon le graphique n° 1.

D'autres raisons invoquées sont la confusion lexicale entre catalan et castillan, une compétence expressive supérieure en castillan, ou encore la recherche de confort. Malgré ces difficultés, le tableau croisé n° 2 montre que de nombreux élèves qui s'expriment habituellement en castillan essaient de passer au catalan lorsqu'ils s'adressent à l'enseignant, ce qui peut être interprété comme une disposition favorable à l'usage du catalan (la *Willingness to Communicate* selon MacIntyre *et al.*¹³), bien que cette volonté ne soit pas toujours consolidée.



Graphique n° 1. Les raisons pour lesquelles les enquêtés changent de langue lorsqu'ils s'adressent à l'enseignant en classe de catalan

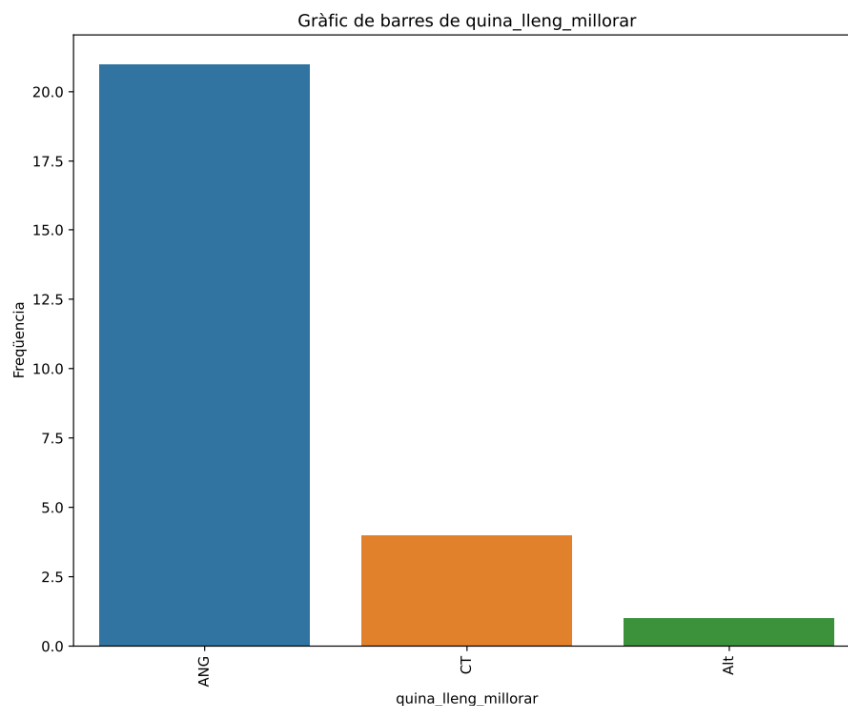
Langue de préférence (questions 13-16) : lorsqu'on leur demande de choisir leur langue d'usage préféré, le castillan s'impose clairement, notamment dans les contextes oraux et sociaux. Toutefois, dans les espaces plus introspectifs comme la pensée ou la lecture, la répartition est plus équilibrée : 13 des 26 élèves affirment penser habituellement en catalan,

¹³ P. MACINTYRE, S. C. BAKER, R. CLÉMENT & S. CONROD, « Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students », in *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (éd.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388, [<https://doi.org/10.1017/S0272263101003035>].

contre 11 en castillan. En lecture, 11 sur 27 choisissent le catalan et 15 le castillan. Ces résultats suggèrent que la langue d'usage préféré dépend fortement du contexte d'usage et du registre communicatif.

Facteurs qui favorisent le changement de langue (questions 17-20) : ce bloc révèle que le catalan est davantage associé aux situations formelles, tandis que le castillan prédomine dans les interactions informelles, telles que le travail en groupe. Par ailleurs, 5 des 27 élèves affirment ne jamais changer de langue, mais seuls 3 d'entre eux déclarent parler toujours en catalan. Cependant, un seul élève affirme ne jamais utiliser le catalan, ce qui montre que, malgré les difficultés et les conditionnements sociaux, il existe une certaine volonté d'incorporer le catalan dans les pratiques orales, même si elle n'est pas toujours durable.

Identité linguistique (questions 21-24) : les données révèlent une reconnaissance d'identités linguistiques plurielles : 12 élèves se disent identifiés à plusieurs langues et 14 incluent le catalan parmi celles-ci. Concernant la volonté d'améliorer leurs compétences linguistiques (cf. graphique n° 2), seuls 2 élèves déclarent ne vouloir progresser dans aucune langue, tandis que 21 des 26 restants souhaitent améliorer leur niveau d'anglais. Seuls 4 mentionnent le catalan comme langue à renforcer.



Graphique n° 2 : langue que les élèves veulent renforcer

Soutien social perçu (questions 25-30) : les réponses montrent que le soutien linguistique entre pairs est très limité, puisque seulement 4 des 23 élèves ayant répondu à ce bloc disent recevoir l'aide de leurs amis pour parler catalan. Le soutien familial est plus variable. Néanmoins, selon le tableau croisé n° 2 ci-après, lorsque la mère exprime le souhait que son enfant parle en catalan, celui-ci a tendance à le faire, du moins dans les contextes formels comme l'interaction avec les enseignants.

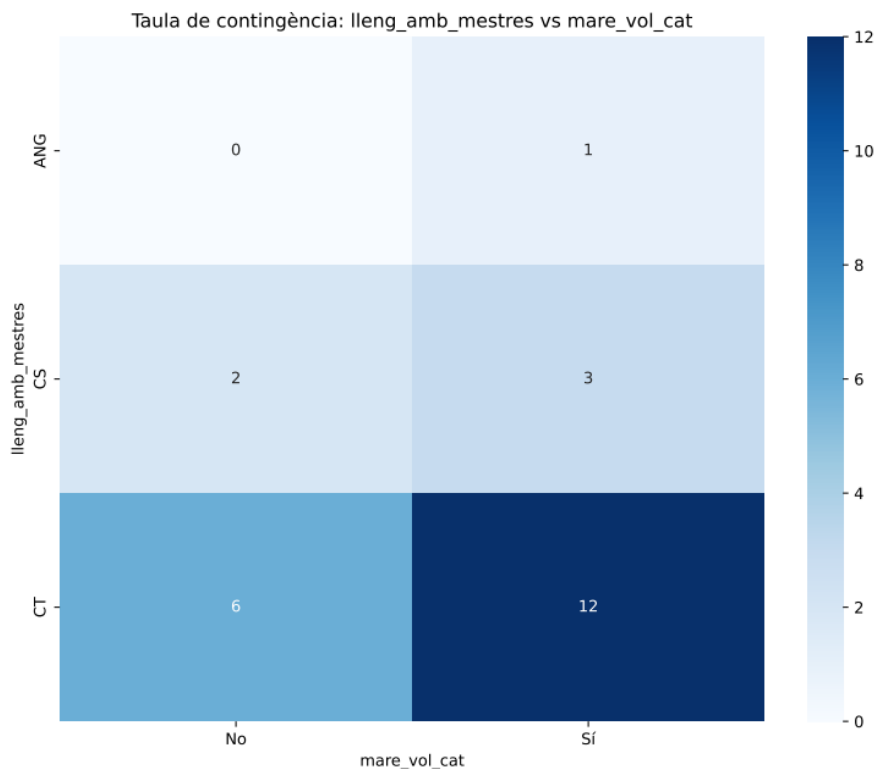


Tableau croisé n° 2. Relation entre la langue utilisée pour s'adresser à l'enseignant et l'intérêt de la mère pour que l'enfant parle catalan

1.2. Les narrations visuelles des élèves (École B)

La narration visuelle a fourni des données clairement classifiables (*cf.* image n° 1). Les illustrations montrent que l'école est perçue comme un espace sécurisé où les élèves sont encouragés à s'exprimer en catalan (13 sur 24 élèves). Le foyer est également perçu comme un environnement favorable par 7 élèves, bien que souvent en référence à des membres familiaux spécifiques. Toutefois, des perceptions opposées apparaissent. Ainsi, 10 des 25 élèves déclarent ne pas se sentir à l'aise pour parler catalan en classe ou lors d'exposés, et 8 de 25 expriment un

malaise à l'utiliser avec leurs amis. Par ailleurs, 5 affirment ne pas aimer parler catalan en famille.

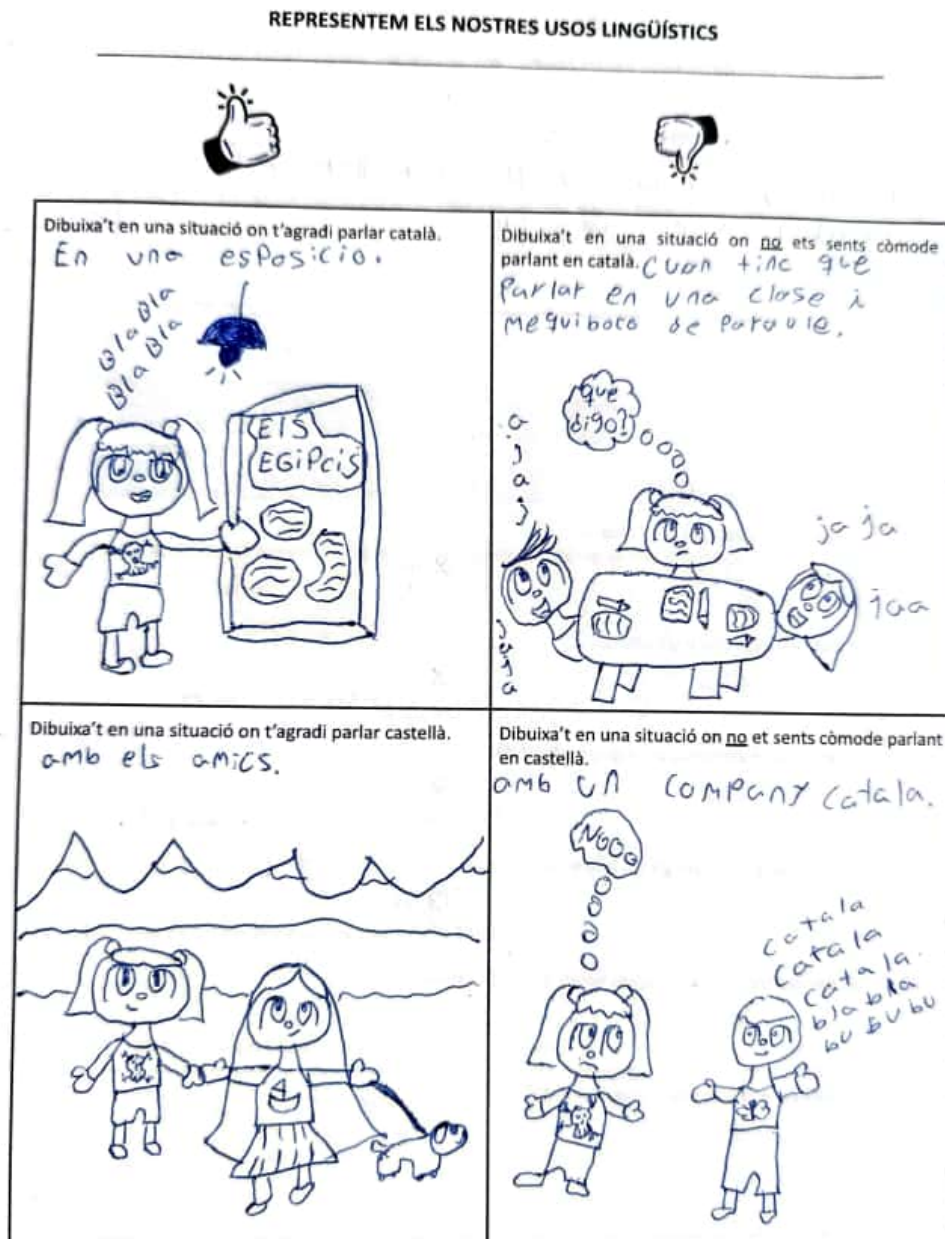


Image : Chaque enfant devait se représenter, de gauche à droite et de haut en bas, dans quatre situations ; lorsqu'il aime parler en catalan, lorsqu'il n'est pas à l'aise pour s'exprimer en catalan, lorsqu'il aime parler en espagnol (ou castillan) et lorsqu'il n'est pas à l'aise pour s'exprimer en espagnol.

En ce qui concerne le castillan, celui-ci est perçu positivement dans les contextes sociaux : 11 des 24 élèves préfèrent l'utiliser avec leurs amis, 6 pendant les jeux et 6 dans des espaces scolaires tels que la cour ou la classe. Seuls 2 élèves indiquent la famille comme environnement privilégié pour parler castillan. Pour ce qui est des situations d'inconfort, 7 élèves mentionnent le cadre familial, tandis que d'autres évoquent des contextes scolaires ou des échanges avec des camarades catalanophones. Ces derniers semblent témoigner d'un certain malaise lié à l'absence de réciprocité communicative. Cela dit, la réponse la plus fréquente (11 sur 25) est qu'il n'existe aucune situation dans laquelle ils se sentent mal à l'aise pour parler castillan.

Les résultats des narrations visuelles complètent et nuancent les tendances identifiées dans les réponses au questionnaire. Alors que les données quantitatives mettent en évidence une préférence claire pour le castillan dans les usages informels et une présence du catalan dans les contextes formels, les dessins et textes des élèves apportent une dimension émotionnelle et symbolique plus nuancée. L'école y apparaît comme un espace favorable à l'usage du catalan, comme l'indiquait également le questionnaire dans l'interaction avec les enseignants. Cependant, les narrations visuelles révèlent des contradictions : plusieurs élèves manifestent un inconfort à parler catalan, même en classe ou avec leurs pairs — un aspect qui aurait pu rester invisible dans les réponses fermées du questionnaire. Concernant le castillan, les deux sources s'accordent à souligner sa prédominance dans le domaine social, notamment entre amis et pendant les jeux, ainsi que son association à un plus grand confort communicationnel. Ce contraste entre l'usage attendu du catalan dans les espaces institutionnels et le vécu subjectif des enfants met en lumière la fragilité de son intégration réelle dans les pratiques quotidiennes, et l'importance de prendre en compte à la fois les données déclaratives et les représentations symboliques pour comprendre pleinement la réalité sociolinguistique des élèves. En ce sens, la narration visuelle s'avère particulièrement précieuse pour capter des dimensions émotionnelles et implicites souvent absentes des techniques traditionnelles¹⁴.

¹⁴ Claudia MITCHELL, « Getting the picture and changing the picture: Visual methodologies and educational research in South Africa », *South African Journal of Education*, Ronél Ferreira (éd), Education Association of South Africa (EASA)-Science Africa, 28(3), 2008, p. 365-383.

2. La voix du corps enseignant : perceptions de l'usage oral du catalan en classe

Les trois enseignantes interviewées s'accordent à dire que les élèves utilisent principalement le catalan à l'école, puisqu'il s'agit de la langue véhiculaire, mais estiment que son usage en dehors de l'établissement est pratiquement inexistant. En ce qui concerne la fluidité et la compétence orale, des visions divergentes émergent : une enseignante met en avant le faible niveau de réciprocité communicative en catalan, tandis qu'une autre considère que, sans une insistance explicite, les élèves tendent spontanément à utiliser le castillan. Il ressort également que le catalan est perçu comme une langue scolaire et non comme une langue propre ou de socialisation.

En ce qui concerne les causes de l'usage réduit du catalan, les facteurs mentionnés incluent l'absence d'habitude, l'insécurité, la gêne ou la perception d'un effort supplémentaire requis pour s'exprimer dans cette langue. Certaines interventions pointent également le contexte familial comme un facteur déterminant : le catalan est moins parlé lorsque la langue véhiculaire à la maison est une autre. Bien qu'aucune enseignante n'ait détecté un rejet explicite du catalan, des perceptions de distance ou de désaffection émotionnelle émergent, parfois liées à des considérations sociopolitiques.

Enfin, les visions sur l'avenir divergent : deux enseignantes perçoivent une diminution progressive de l'usage du catalan, tandis que la troisième se montre plus optimiste, espérant une augmentation progressive liée à une valorisation accrue du bilinguisme. Toutes trois s'accordent néanmoins sur la nécessité de créer des espaces, à l'intérieur comme à l'extérieur de la classe, où les enfants puissent utiliser le catalan de manière significative et fonctionnelle.

Discussion

Les résultats de cette recherche mettent en évidence des divergences significatives entre les usages linguistiques réels des élèves et les objectifs du modèle éducatif fondé sur l'immersion en catalan. Cet écart est particulièrement visible dans le domaine de l'oralité spontanée, où le catalan n'est pas systématiquement activé comme langue d'interaction entre pairs et se voit souvent relégué à des situations formelles ou encadrées (dans le contexte analysé).

L'analyse des narrations visuelles et des réponses des élèves montre que la langue d'usage préférée (qui ne coïncide pas nécessairement avec la langue « aimée ») – surtout dans les contextes informels – est le castillan. Ce constat ne doit toutefois pas être interprété comme un

rejet du catalan, mais plutôt comme la conséquence d'une perception de manque de fluidité, de sécurité et de légitimité communicative. Cette perception est renforcée par des situations d'anxiété linguistique à l'oral¹⁵, qui se traduisent par des stratégies d'évitement telles que le silence, le changement de langue ou la simplification du message¹⁶.

Par ailleurs, les enseignants interrogés soulignent la difficulté à instaurer une réciprocité communicative effective¹⁷, en particulier dans un environnement où la langue catalane ne fait pas partie du répertoire habituel de socialisation. Ainsi, même lorsque les enfants comprennent le catalan, ils ne se sentent pas toujours suffisamment en confiance pour le parler. Or, comme le rappellent MacIntyre¹⁸, la disposition à communiquer dépend autant de la compétence linguistique que du soutien émotionnel et social. Dans cette perspective, la langue utilisée en priorité par les élèves n'est pas forcément celle à laquelle ils s'identifient le plus, mais celle qu'ils perçoivent comme la plus accessible et la plus sûre du point de vue psycho-cognitif.

Cet ensemble de facteurs souligne la nécessité d'une approche éducative qui ne se limite pas à la transmission formelle de la langue, mais qui prenne aussi en compte les conditions émotionnelles et sociales régulant les apprentissages et les usages linguistiques, à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle de classe.

Conclusions

En réponse aux trois questions de recherche qui ont guidé cette étude, nous pouvons conclure que la triangulation méthodologique adoptée a permis d'obtenir une compréhension riche et nuancée des usages et perceptions linguistiques en contexte scolaire.

Concernant la première question, les données recueillies auprès des élèves révèlent une attitude généralement ouverte envers le catalan, mais une préférence marquée pour le castillan

¹⁵ R. L. OXFORD, « La ansiedad y el alumno de idiomas: nuevas ideas », in *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*, Jane Arnold (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77-86. A. KOCH & T. TERRELL, « Affective reactions of foreign language students to Natural Approach activities and teaching techniques », in *Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications*, Elaine K. Horwitz & Dolly J. Young (éd.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1991, p. 109-126.

¹⁶ M. C. ALONSO, « Avoidance as a learning strategy », *Estudios Ingleses de La Universidad Complutense*, 13, Edicions Complutense, 2004, p. 67-83.

¹⁷ E. BOIX, « La no-reciprocitat lingüística: un mecanisme sociolingüístic de substitució », in *Sociolingüística i ensenyament del català: cap a una didàctica crítica de la llengua*, Antoni Maria Pradilla et al. (éd.), Barcelona, Generalitat de Catalunya – Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 51-66.

¹⁸ P. MACINTYRE, S. C. BAKER, R. CLÉMENT & S. CONROD, « Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students », in *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (éd.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388, [<https://doi.org/10.1017/S0272263101003035>].

dans les situations d'interaction orale informelle. Cette préférence ne découle pas nécessairement d'une appartenance identitaire, mais plutôt de raisons liées à la sécurité communicationnelle et à la perception de compétence.

Quant à la deuxième question, les enseignantes constatent que le catalan est principalement utilisé dans les contextes académiques, mais ne s'impose pas comme langue de socialisation. Elles soulignent également la difficulté de promouvoir son usage actif sans un soutien plus ferme de l'environnement familial et des institutions éducatives.

Concernant la troisième question, le contraste entre les voix des élèves et celles des enseignantes met en évidence la complexité de la situation sociolinguistique : l'usage oral du catalan ne peut être compris comme une conséquence automatique d'une politique linguistique bien formulée, mais comme un processus fragile, conditionné par une combinaison de facteurs tels que la fréquence d'usage dans l'environnement proche, le soutien social perçu, le niveau de compétence linguistique-communicationnelle et le degré de confiance en soi de l'élève.

Cela dit, si certains élèves expriment un certain attachement au catalan et une volonté de l'utiliser – notamment dans l'interaction avec les enseignants – les enseignantes alertent quant à une déconnexion émotionnelle progressive et à la perception du catalan comme langue exclusivement scolaire. Ce décalage est particulièrement évident dans l'évaluation de la fluidité et de la sécurité à l'oral : les enseignants soulignent les difficultés de réciprocité communicative et une tendance spontanée à basculer vers le castillan – des aspects qui coïncident avec les manifestations d'inconfort exprimées par les élèves dans les narrations visuelles. Les deux groupes pointent, avec des nuances, l'influence de l'environnement familial et social comme facteur clé dans les usages linguistiques. Cependant, si les enseignants insistent sur le rôle de l'école comme espace de renforcement et de responsabilité linguistique, les voix des élèves montrent que ce renforcement ne se traduit pas toujours par un usage actif, soutenu ou significatif du catalan.

Pour inverser cette tendance, il est nécessaire de repenser les stratégies de promotion de l'oralité dans une perspective plus expérientielle, émotionnelle et contextualisée, qui prenne en compte les répertoires (plurilingues) et les pratiques réelles des élèves. La figure enseignante devient centrale dans ce processus, non seulement comme modèle linguistique et surtout attitudinal, mais aussi comme créatrice d'espaces sûrs où le catalan puisse être vécu comme une partie intégrante du répertoire linguistique élargi et pluriel par nature.

Cela exige une formation initiale et continue qui intègre des connaissances en sociolinguistique éducative, en didactique du catalan comme langue additionnelle (L2/LE), ainsi que des ressources pour aborder la dimension émotionnelle de l’acquisition/apprentissage des langues. Il faut dépasser le paradigme monolingue encore présent dans de nombreuses pratiques scolaires. Adopter un regard véritablement plurilingue et inclusif – tel que le promeut le Conseil de l’Europe (2003, 2020)¹⁹ – suppose de reconnaître la coexistence des langues (dans les espaces mais aussi – et surtout – dans les répertoires linguistiques des individus), d’en rendre visibles les usages et de travailler explicitement la relation affective et fonctionnelle que les enfants et les jeunes établissent avec chacune d’entre elles.

Il convient néanmoins de souligner les limites de cette étude, telles que la taille réduite de l’échantillon et son caractère localisé. Il serait donc souhaitable de mener des recherches avec des échantillons plus larges et plus diversifiés, ainsi que des études longitudinales permettant d’observer l’évolution des attitudes et des usages linguistiques dans le temps.

Tiharé Sophia Arancibia Villarroel est diplômée en enseignement primaire de l’Université de Barcelone (2023). Née au Chili et ayant vécu principalement son enfance en Catalogne, à Barcelone, elle a connu de près la réalité socio-linguistique du territoire, ce qui a orienté ses intérêts académiques. Son mémoire de fin d’études porte sur l’analyse des usages du catalan oral en classe chez des élèves de CM2, à partir d’une étude comparative menée dans deux écoles publiques de Badalona, dans une perspective sociolinguistique.

Encarnación Carrasco Perea est docteure en linguistique et didactique des langues (Université Stendhal de Grenoble, France) ainsi qu’en philologie romane (Universitat Autònoma de Barcelona, Espagne). Elle est Maîtresse de Conférences de didactique de la langue et de la littérature à la Faculté d’Éducation de l’Universitat de Barcelona, où elle coordonne le diplôme de Mestre d’Educació Primària et le groupe de recherche "consolidée" RIELL-PLURAL (Recerca i Innovació en Educació Lingüística i Literària – Plurilingüisme i Aprenentatge de Llengües). Ses principales lignes de recherche, dans le domaine de la didactique des langues, dans une perspective holistique et plurilingue ont porté sur le potentiel opératoire de la parenté entre les langues (langues source et langues cible), sur les représentations, croyances et attitudes des apprenants et des enseignants à cet égard, ainsi que sur l’(auto-)évaluation de la compétence plurilingue et interculturelle développée par la pratique de l’IC.

¹⁹ CONSELL D’EUROPA, *Marc europeu comú de referència per a les llengües: aprenentatge, ensenyament, avaluació*, Strasbourg, Consell d’Europa / Generalitat de Catalunya, 2003, (édition en catalan). CONSELL D’EUROPA (2020), *Companion Volume with New Descriptors: Common European Framework of Reference for Languages (CEFR)*, Strasbourg, Council of Europe, [<https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages>].

Bibliographie

ALONSO, María C., « Avoidance as a learning strategy », *Estudios Ingleses de La Universidad Complutense*, Madrid, Ediciones Complutense (éd.), 13, 2004, p. 67-83.

BOIX, Emili, « La no-reciprocitat lingüística: un mecanisme sociolingüístic de substitució », in *Sociolingüística i ensenyament del català: cap a una didàctica crítica de la llengua*, Antoni Maria Pradilla *et al.* (éd.), Barcelone, Generalitat de Catalunya – Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 51-66.

CEA, Ana M., « ¿Error o estrategia? Análisis de la producción oral de un alumno lusófono de E/LE », *El profesor de español LE-L2. Actas del XIX Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE)*, 2009, p. 351-362.

CONSELL D'EUROPA, *Marc europeu comú de referència per a les llengües: aprenentatge, ensenyament, avaluació*, Strasbourg, Consell d'Europa / Generalitat de Catalunya, 2003, (édition en catalan).

CONSELL D'EUROPA, *Companion Volume with New Descriptors: Common European Framework of Reference for Languages (CEFR)*, Strasbourg, Council of Europe, 2020, [<https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages>].

DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ (s.d.), *Programa d'Immersion Lingüística*. Generalitat de Catalunya, [<https://educacio.gencat.cat/ca/departament/llengua/immersio-linguistica/>].

DENZIN, Norman Kevin, « Triangulation 2.0 », *Journal of Mixed Methods Research*, Michael D. Fetters & José F. Molina-Azorín de la University of Michigan, 6(2), 2012, p. 80-88.

FLICK, Uwe, « Triangulation in qualitative research », in *A Companion to Qualitative Research*, Uwe Flick, Enst von Kardorff & Ines Steinke (éd.), Londres, SAGE, 2004, p. 178-183.

FONS, Montserrat, & PALOU, Juli, « Els discursos sobre les llengües dels futurs docents », *Col·lecció Lingüística Catalana*, Maria Pilar Perea & Àngels Massip-Bonet (éd.), edicions Universitat de Barcelona, 18, 2019, p. 133-147.

Generalitat de Catalunya, *Estatut d'autonomia de Catalunya. DOGC n° 1*, 31-12-1979.

GREENE, Jennifer C., *Mixed Methods in Social Inquiry*, Alan Rinzler (éd.), San Francisco, Jossey-Bass, 2007.

Idescat, [<https://www.idescat.cat/indicadors/?id=aec&n=15228&lang=es>].

Idescat & Direcció General de Política Lingüística, *Enquesta d'usos lingüístics de la població 2023*, Generalitat de Catalunya, [<https://www.idescat.cat/eulp/>].

KOCH, Angela & TERRELL, Tracy, « Affective reactions of foreign language students to Natural Approach activities and teaching techniques », in *Language Anxiety: From Theory and Research to Classroom Implications*, Elaine K. Horwitz & Dolly J. Young (éd.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1991, p. 109-126.

LASAGABASTER, David, « El español y las lenguas cooficiales en el Estado español: actitudes lingüísticas en un contexto multilingüe », *Revista internacional de lingüística iberoamericana*, Alexandra Álvarez Muro *et al.* (éd.), Madrid, editorial Iberoamericana / Vervuert, 23, 2014, p. 25-40.

MACINTYRE, Peter, BAKER, Susan C., CLÉMENT, Richard & CONROD, Shelley, « Willingness to Communicate, Social Support, and Language-Learning Orientations of Immersion Students », in *Studies in Second Language Acquisition*, Albert Valdman & Susan Gass (éd.), Cambridge University Press, 23, 2001, p. 369-388, [<https://doi.org/10.1017/S0272263101003035>].

MITCHELL, Claudia, « Getting the picture and changing the picture: Visual methodologies and educational research in South Africa », *South African Journal of Education*, Ronél Ferreira (éd.), Education Association of South Africa (EASA)-Science Africa, 28(3), 2008, p. 365-383.

OXFORD, Rebecca L., « La ansiedad y el alumno de idiomas: nuevas ideas », in *La dimensión afectiva en el aprendizaje de idiomas*, Jane Arnold (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 77-86.

Parlament de Catalunya, *Llei 7/1983, de 18 d'abril, de normalització lingüística a Catalunya. DOGC n° 321*, 22-04-1983, [<https://www.idescat.cat/pub/?id=eulp&lang=es>].

RUBIO-ALCALÁ, Francisco D., « The Links Between Self-Esteem and Language Anxiety and Implications for the Classroom », in *New Insights into Language Anxiety*, Chritina Gkonou, Matthew Daubney, & Jean-Marc Dewaele (éd.), Bristol, Multilingual Matters, 2017, p. 198-216, [<https://doi.org/10.21832/9781783097722-012>].

ANNEXES : questionnaire distribué aux élèves enquêtés

ENQUESTA SOBRE ELS USOS LINGÜÍSTICS

CONEXEM-NOS!

1. Amb quin gènere t'identifiques? Selecciona una única resposta.

Noi
 Noia
 No ho vull dir

2. Quina edat tens?

3. On vas néixer?

AMB LA FAMÍLIA...

4. Quina llengua o llengües parles a casa? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Urdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

5. Quina llengua o llengües parlen els teus pares? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Urdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

5.1. Quina llengua o llengües parlen amb tu? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Urdú
	<input type="checkbox"/> Altres: _____

1

6. En cas que tinguis germans, quina o quines llengües parlen? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Urdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

LES TEVES LLENGÜES

7. Quines llengües parles? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Urdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

7.1. Quan les vas aprendre?

8. Quina llengua o llengües parles amb els teus amics i amigues? En cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

9. Quina llengua o llengües parles amb els mestres? En cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

2

10. Quina llengua o llengües parles al pati? En cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

11. Si vas al menjador, quina llengua o llengües parles? Si no tens, no cal que responguis. I, en el cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

12. Si tens xarxes socials, quina llengua o llengües parles a les xarxes socials i altres plataformes en línia? Si no tens, no cal que responguis. I, en el cas que parlis més d'una, escriu la que més utilitzes al principi i la que menys al final.

SI NOMÉS POGUÉSSIS ESCOLLIR UNA LLENGUA...

A les següents preguntes només has de posar una llengua en cada cas:

13. Quina llengua utilitzes per parlar amb tu mateix?

3

14. En general, amb quina llengua t'expresses més còmodament a l'hora de...?

> escriure: _____

> llegir: _____

> parlar: _____

15. Amb quina llengua et sents més còmode quan parles amb els teus amics?

15.1. I, amb els companys de classe?

16. Quina llengua t'agrada més per escoltar o veure...

> música: _____

> pel·lícules: _____

> sèries: _____

A CLASSE...

17. En quina llengua o llengües parles quan esteu treballant en grups a classe? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Urdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____


18. A classe, en quina llengua o llengües parles amb el mestre? Pots marcar més d'una resposta.

<input type="checkbox"/> Català	<input type="checkbox"/> Anglès
<input type="checkbox"/> Castellà	<input type="checkbox"/> Romanès
<input type="checkbox"/> Àrab	<input type="checkbox"/> Panjabi
<input type="checkbox"/> Xinès	<input type="checkbox"/> Urdú
	<input type="checkbox"/> Altres (especificar): _____

18.1. En algun moment canviies de llengua?
 Sí No

18.2. En cas afirmatiu, quan i per què?

4



19. A classe de català, amb quina freqüència fas servir el català?

Gens Sovint
 Poc Sempre
 Alguna vegada Depèn (explicar-ho breument)

20. A classe de català, alguna vegada has estat parlant en veu alta amb el mestre i has canviat de llengua?

Sí No

20.1. En cas afirmatiu, per què? Pots marcar més d'una resposta.

No sabia o no estava segur/a de com dir-ho en català.
 No m'agrada parlar en català.
 Em fa vergonya o em sento insegur/a parlant en català.
 Altres (especificar):

ESTIMA PER LES LLENGÜES

21. Amb quina llengua o llengües t'identifiques? Pots marcar més d'una resposta.

Català Anglès
 Castellà Romanès
 Àrab Panjabi
 Xinès Urdu
 Altres (especificar):

22. T'agraden totes les llengües que estudies?


Sí No


23. Hi ha alguna llengua que t'agradaria aprendre?

Sí No

23.1. En cas afirmatiu, quina o quines? Per què?

5





24. I, hi ha alguna llengua que vulguis millorar?

Sí No

24.1. En cas afirmatiu, quina o quines? Per què?

SOBRE EL CATALÀ...

Marca "Sí" o "No" per a cada una de les següents frases. Si no saps respondre, deixeu-ho en blanc.

25. La meua mare vol que parli català.

Sí No

26. El meu pare vol que parli català.

Sí No

27. La meua germà/germana vol que parli català.

Sí No

28. El meu millor amic/amiga vol que parli català.

Sí No


29. Els meus altres amics/amigues volen que parli català.


Sí No

30. Els meus mestre/as volen que parli català.



Sí No

2







REPRESENTEM ELS NOSTRES USOS LINGÜÍSTICS








CATALÀ	
A. Dibuixa't en una situació on t'agradi parlar català.	B. Dibuixa't en una situació on <u> </u> ets sents còmode parlant en català.
CASTELLÀ	
C. en una situació on t'agradi parlar castellà.	D. Dibuixa't en una situació on <u> </u> et sents còmode parlant en castellà.

3






<div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;"></div> Explica breument el dibuix on t'agrada parlar català.	<div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;"></div> Explica breument el dibuix on <u> </u> ets sents còmode parlant en català.
<div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;"></div> Explica breument el dibuix on t'agrada parlar castellà.	<div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;"></div> Explica breument el dibuix on <u> </u> et sents còmode parlant en castellà.

4

Gràcies per la vostra participació! ☺



Dossier portugais

PRÉSENTATION DU DOSSIER PORTUGAIS

Le dossier portugais réunit trois contributions qui interrogent, à partir de contextes culturels et géographiques distincts, les formes de circulation, de réécriture et de transformation de la parole. À la croisée de la littérature, de l'histoire et des études culturelles, il s'attache à comprendre comment textes, voix et imaginaires se déplacent entre langues et territoires, tout en se transformant au contact de nouveaux contextes.

Un fil commun traverse l'ensemble : la parole y apparaît comme un lieu de tension entre transmission et invention, héritage et réappropriation. Qu'elle soit collective, populaire ou singulière, elle engage des manières de dire, de transmettre et de se situer – autant de pratiques où se redéfinissent les identités et les rapports de pouvoir.

Le dossier s'ouvre sur la contribution d'Agnès Levécot et d'Ilda Mendes dos Santos, consacrée à leur traduction contemporaine des *Novas Cartas Portuguesas*, publiée en 2025 aux éditions Ypsilon. En replaçant cette traduction dans une perspective historique et critique, les autrices mettent en lumière la vitalité persistante d'un texte majeur de la littérature portugaise du XX^e siècle. Écrite dans un contexte marqué par les violences exercées à l'encontre des femmes dans le contexte d'une société patriarcale renforcée par le régime autoritaire de l'*Estado Novo*, l'œuvre des « Trois Marias » – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa – s'impose comme un geste de rupture face aux dispositifs de contrôle des corps et des discours.

Cependant, la portée de l'œuvre dépasse largement ce contexte. Plus qu'un témoignage, elle propose une expérimentation littéraire d'une grande audace, où invention formelle et engagement politique se conjuguent étroitement. Et, même si elle ne constituait pas l'intention initiale des trois autrices, la réécriture des *Lettres portugaises*, attribuées à Mariana Alcoforado, y occupe néanmoins une place centrale et structurante. La figure emblématique de la femme recluse et amante abandonnée est ainsi déplacée, fragmentée et démultipliée à travers une pluralité de voix et de situations. Ce geste met en question l'idée d'origine, d'autorité et de signature, tout en ouvrant un espace de réflexion sur les conditions de la parole féminine. En faisant éclater les cadres génériques et en croisant formes épistolaires, poétiques et narratives, les *Novas Cartas Portuguesas* s'imposent comme un lieu d'expérimentation où se déploient polyphonie et hybridité. La traduction de 2025 apparaît dès lors comme un geste critique visant à restituer cette complexité, en redonnant toute sa place à la dimension formelle d'une œuvre où portée politique et recherche esthétique demeurent indissociables.

Le second volet prolonge cette réflexion en ouvrant l'analyse à d'autres formes de circulation, où s'entrelacent oralité, culture populaire et écriture poétique. L'article de Sophie Foray propose une immersion dans l'univers de la littérature de Cordel, genre poétique du Nordeste brésilien longtemps marginalisé, aujourd'hui reconnu comme patrimoine culturel immatériel. À la fois forme littéraire, objet imprimé et pratique performative, le Cordel se situe à la croisée de l'oral et de l'écrit.

Ancrés dans les classes populaires, ces textes circulent sous forme de feuillets vendus sur les marchés – parfois directement par leurs auteurs – accrochés à des cordelettes et destinés à être déclamés. Cette dimension performative, fondée sur la présence et l'interaction, en fait un mode

de circulation singulier, à la fois littéraire, social et politique. Souvent qualifié de « journal du Sertão », le Cordel informe, transmet et met en récit les réalités locales, tout en donnant forme à une expression collective. Il articule ainsi quotidien, imaginaire et critique sociale, participant à la construction d'une identité nordestine.

Loin d'être une simple survivance, le Cordel constitue un espace actif de recomposition des imaginaires. Issu de la rencontre entre traditions européennes, africaines et autochtones, il s'inscrit dans une dynamique de transformation des héritages culturels. À cet égard, il peut être éclairé par le concept d'anthropophagie culturelle formulé par Oswald de Andrade : un processus d'appropriation et de réélaboration des formes importées, qui donne naissance à des productions hybrides et à une culture brésilienne singulière. Le Cordel apparaît ainsi comme un lieu de réécriture du réel à partir des voix populaires. Il constitue également un espace de réappropriation de l'histoire, où s'expriment et se transmettent des mémoires collectives issues des populations marginalisées, souvent tenues à l'écart des récits dominants.

À travers des extraits du roman à paraître *Crônicas de um país em fuga* de Regina Ribeiro, le troisième volet déplace l'attention vers une autre modalité de la parole, centrée sur l'expérience individuelle de l'exil et ses effets sur la construction du sujet. Il ouvre ainsi un espace de réflexion sur les formes contemporaines de la subjectivité. Cependant, le terme d'« exil » mérite ici d'être nuancé. Le personnage fuit avant tout une situation familiale complexe et se retire dans le territoire du Tain – lieu fictif que l'auteur situe au Brésil – très isolé et difficile d'accès, où les habitants s'expriment dans un « patois » particulièrement abscons qui se révèle être un véritable obstacle à l'appropriation du réel et à toute forme d'intégration dans cet univers. Là où les contributions précédentes privilégiaient des dynamiques collectives, ce texte fictionnel explore les répercussions les plus intimes, notamment dans l'épreuve du déplacement linguistique et de l'étrangeté au monde.

L'auteur met en scène un narrateur confronté à une double altérité : considéré comme étranger dans ce lieu coupé du monde, il le devient peu à peu à lui-même, à sa « langue » et à ses repères. L'expérience dépasse la seule difficulté de communication et atteint le rapport même au monde. Lorsque la langue ne suffit plus à donner forme à ce qui est vécu, c'est la continuité du sujet qui se fissure et se disloque. L'écriture accompagne ce mouvement, au plus près d'une subjectivité en déplacement.

Ainsi, d'une certaine façon, le roman interroge les formes contemporaines de l'exil, à la fois comme déplacement géographique, rupture linguistique et condition existentielle. Le retour dans sa région natale ne restaure aucune unité : il accentue au contraire le décalage et met au jour une identité durablement transformée. Le narrateur évolue dans un espace intermédiaire, à la frontière des langues et des cultures, où l'identité se construit dans l'instabilité. L'écriture devient alors le lieu où se rejouent les tensions entre mémoire, langage et subjectivité, esquissant une expérience de l'exil à la fois intime et en mouvement.

Ensemble, ces trois volets font apparaître une même dynamique de circulation et de transformation de la parole, envisagée selon des modalités différentes mais complémentaires : collective et subversive dans les *Novas Cartas Portuguesas*, populaire et hybride dans les textes de Cordel, intime et instable dans l'écriture de l'exil contemporain. Si les formes et les contextes varient, un même mouvement traverse l'ensemble : celui par lequel la parole devient un espace où se redéfinissent identités, mémoires et rapports de pouvoir.

Ce dossier invite ainsi à envisager la littérature non comme un ensemble figé, mais comme un champ en mouvement, traversé par des circulations multiples – linguistiques, culturelles et subjectives – qui en redessinent sans cesse les contours.

Lucie Palmeira



*Mulheres da Revolução de Abril*¹,
fresque murale de Elton Hipólito, Vila Nova de Cerveira, 2019.

¹ Photographe Lucie Palmeira, 2026.

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS
TRADUÇÃO CONTEMPORÂNEA DE UM TEXTO FUNDAMENTAL

AGNÈS LEVÉCOT

Université Sorbonne Nouvelle
CREPAL

ILDA MENDES DOS SANTOS

Université Sorbonne Nouvelle
CREPAL

“Este livro é um símbolo”

Foi com estas palavras que, em 1974, Monique Wittig abriu o prefácio da primeira tradução francesa de *Novas Cartas Portuguesas*¹ de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria de Fátima Velho da Costa. Em 2025, é publicada uma nova tradução pela editora Ypsilon², graças ao interesse da sua fundadora, Isabella Checcaglini, pela obra da ensaísta e ficcionista francesa, cujo trabalho suscita atualmente um renovado interesse por parte da crítica. De facto, Monique Wittig assinou a primeira tradução da obra portuguesa, juntamente com Evelyne Le Garrec e Vera Alves da Nóbrega, e foi através desta tradução e da mobilização inicial das feministas francesas que a obra portuguesa ganhou repercussão internacional e se tornou um manifesto em prol da libertação das mulheres e da liberdade.

Na época, as autoras não eram desconhecidas.

Maria Isabel Barreno, nascida em 1939, assinou obras com um forte enfoque sociológico em que se inscrevem os seus dois primeiros livros. O seu primeiro romance foi publicado em 1968 (*De Noite As Árvores São Negras*³) e *Os Outros Legítimos Superiores*⁴, encenado na epígrafe das *Novas Cartas Portuguesas*, é dado à luz em 1970. Até à sua morte, em 2016, publicou cerca

¹ Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA, Maria VELHO DA COSTA, *Nouvelles Lettres portugaises*, Paris, Seuil, 1974.

² M. I. BARRENO, M. T. HORTA, M. VELHO DA COSTA, *Nouvelles Lettres portugaises*, Agnès LKévécot et Ilda Mendes dos Santos (trad.), Paris, Ypsilon Éditeur, 2025.

³ M. I. BARRENO, *De Noite As Árvores São Negras*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1968.

⁴ M. I. BARRENO, *Os Outros Legítimos Superiores*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1968.

de dez romances, cinco livros de contos, duas novelas, dois catálogos de exposições de arte e um livro de ensaios.

Maria Velho da Costa, nascida em 1938, é considerada uma das vozes mais inovadoras da literatura portuguesa do seu tempo, demonstrando um “virtuosismo inigualável no nosso país”, segundo Eduardo Lourenço. Esta qualidade valeu-lhe inúmeros prémios literários, dentre os quais dois prestigiosos: em 2000, o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores e, em 2002, o Prémio Camões, atribuído anualmente a um escritor vivo de língua portuguesa. Entre os seus romances mais conhecidos contam-se *Maina Mendes*⁵ (1969), *Casas Pardas*⁶ (1977), *Lúcialima*⁷ (1983) e *Myra*⁸ (2008), em que a escritora denuncia a opressão das mulheres pelo patriarcado. Faleceu em 2020.

Maria Teresa Horta, nascida em 1937 e falecida em 2025, era jornalista: publicou em vários jornais, entre os quais a revista *Mulheres*, órgão oficioso do Movimento de Libertação das Mulheres. Mas o seu empenho feminista expressa-se sobretudo numa vasta obra lírica e ficcional (cerca de 37 volumes) que celebra o corpo feminino e defende a liberdade. A publicação de *Minha Senhora de Mim*⁹, em 1971, levou-a a ser atacada na rua por esbirros do regime salazarista: inspirado nas formas da poesia medieval, esse livro dava voz ao desejo e desafiava o estado patriarcal. Outras obras, como *Jardim de Inverno*¹⁰ (1966), *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*¹¹ (1970) e *Educação Sentimental*¹² (1975), manifestam um ideal libertário ainda muito pouco expresso na literatura portuguesa, explorando ao mesmo tempo a relação entre textualidade e sexualidade. Recebeu também numerosos prémios literários, entre os quais o Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores por duas vezes: em 2014, pelo conjunto da sua obra, e em 2017, pela sua coletânea de poesia, *Anunciações*¹³.

Foi a agressão sofrida por Maria Teresa Horta que deu origem ao projeto de um trabalho de escrita colaborativa ou labor de “aranha astuta de seis braços”. Para levar avante o projecto¹⁴ – a “coisa”, como lhe chamavam –, as autoras fizeram um pacto: manter em segredo o

⁵ M. VELHO DA COSTA, *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes Editores, 1969.

⁶ M. VELHO DA COSTA, *Casas Pardas*, Lisboa, Moraes Editores, col. Círculo de Prosa, 1977.

⁷ M. VELHO DA COSTA, *Lúcialima*, Lisboa, Edições O Jornal, 1983.

⁸ M. VELHO DA COSTA, *Myra*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, col. A Phala, 2008.

⁹ M. T. HORTA, *Minha Senhora de Mim*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. Cadernos da Poesia, 1971.

¹⁰ M. T. HORTA, *Jardim de Inverno*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966.

¹¹ M. T. HORTA, *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1970.

¹² M. T. HORTA, *Educação Sentimental*, Lisboa, Ed. A Comuna, 1975.

¹³ M. T. HORTA, *Anunciações*, Alfragide, Ed. Dom Quixote, 2016.

¹⁴ As autoras do artigo não aplicam a reforma ortográfica.

contributo de cada uma abraçando a indefinição identitária, certamente para evitar possíveis repercussões legais, mas também para expor toda a violência e submissão inerentes às definições preestabelecidas, sejam elas genealógicas, linguísticas, sexuais, sociais, económicas.

Reúnem-se então semanalmente, partilham os seus textos, discutem-nos, recusando qualquer alteração. Em 1972, os Estúdios Cor, cuja editora era a famosa intelectual Natália Correia, publicam uma obra composta por uma coleção de cento e vinte textos heterogéneos de extensão desigual¹⁵, situados numa lógica cronológica mas cuja linearidade é fragmentada, intercalando correspondências, prosa sob a forma de epístolas ou monólogos, montagens poéticas clássicas e modernas, críticas políticas e jurídicas, anedotas e testemunhos, fórmulas literárias e pastiches literários mais ou menos assumidos, e por vezes encriptados.

A obra apresenta-se como uma nova interpretação das célebres *Lettres Portugaises*¹⁶, publicadas em 1669, um texto famoso pelo sucesso público, pela sua forma original e pelas imediatas polémicas que suscitou a propósito da identidade do autor (homem? mulher?), da identidade linguística da escrita (português, francês?) e, em suma, da própria noção de origem e originalidade do que é hoje uma obra-prima de duas literaturas: a francesa e a portuguesa. No entanto, o fio condutor inicial – a história de Mariana, ou a freira portuguesa – não foi estabelecido logo no início pelas autoras e não foi consensual. Surgiu após a escrita dos primeiros textos e a ideia, que provocou inicialmente discordância e dissonância, foi amplamente debatida antes de ser finalmente aceite. Lembremos que, desde a sua entrada no panorama literário parisiense de 1669, Mariana foi alvo de escândalo, mas foi também elevada à condição de paradigma da paixão feminina. Freira enclausurada contra a sua vontade e apaixonada, seduzida por um amante francês, Mariana escreve, lamenta-se, enfurece-se, e as suas cartas ao cavaleiro que regressou a França, permanecem sem resposta. Os textos de *Novas Cartas Portuguesas*¹⁷ multiplicam as figuras e os avatares desta Mariana, ultrapassando em muito os contextos cronológico, geográfico, linguístico e social do original do século XVII.

Diferentes mulheres – Mariana, Maria, Ana e todas as *ana* – são apresentadas como antepassadas, mães e descendentes desta figura de papel enegrecendo papel. Tal como o seu

¹⁵ M. I. BARRENO, M. T. HORTA, M. VELHO DA COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

¹⁶ *Lettres Portugaises*, Paris, éd. Barbin, 1669, (Disponível em Gallica).

¹⁷ Doravante, a obra *Novas Cartas Portuguesas* será referida pela sigla NCP.

paradigma, escrevem, escrevem-se e continuam a sofrer os mesmos males, o mesmo condicionamento, a mesma clausura e a mesma violência física e psicológica. Neste sentido, ao regressar a este original controverso, as Três Marias questionam, com um riso tão leve quanto sério, as matrizes primeiras – a matriz – que circunscrevem uma pessoa a um espaço, a confinam, a dobram e redobram dentro de uma perspectiva, de uma linha de expressão e de avaliação, de um estado social, e não dentro da plasticidade do ser, da escolha e da acção. O jogo consistiu, portanto, para as três autoras, em despedaçar esta imagem, disfractando o texto atribuído a Mariana, pulverizando-o em outras prosas, salientando as facetas ácidas e irónicas de uma mulher letrada, escritora, rebelde e submissa, espancada, violada... expressando o seu ser, a sua fractura mas também o seu desejo, reativando assim o questionamento sobre a condição subalternizada da mulher. Ao adentrarem-se na história de claustros e ao desclausurarem-nos através da escrita, as *Novas Cartas Portuguesas* exploram um conjunto de temas relacionados com o poder e a autoridade: o poder que os homens exercem sobre as mulheres, o poder que as famílias exercem sobre os seus membros, o poder que as oligarquias políticas, religiosas e económicas exercem dentro de um suposto Estado de Direito, o poder que esta entidade política exerce sobre uma população e o poder que uma nação exerce sobre outros territórios (colonização, imperialismo).

Por isso, esta obra não podia deixar de causar escândalo, pois denunciava claramente a situação de Portugal na época. As autoras foram imediatamente processadas pelo regime por ofensa à moral pública, tendo a edição portuguesa sido censurada e retirada do mercado. Seguiu-se um julgamento que durou até maio de 1974 quando, após a Revolução dos Cravos, o caso foi finalmente encerrado. Acontece que a “viagem a Paris” do texto resgatado das garras da censura e a sua recepção nos círculos feministas são parte integrante da narrativa romanesca das *NCP*. A história é já sobejamente conhecida (estes elementos são recordados na última edição, publicada pela Ypsilon), ainda que alguns aspectos permaneçam envoltos em certa névoa. Figuras como Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort, Monique Wittig e Delphine Seyrig reagiram à censura e à ameaça que pairava sobre as mulheres escritoras trazendo à luz um país submetido durante 48 anos a um regime fascista, em que a emigração económica e política era massiva, e em que guerras coloniais obsoletas e mortais se arrastavam em África desde a década de 1960: circunstâncias todas reflectidas na obra das Três Marias. Organizou-se então uma mobilização internacional em defesa das autoras, contra todas as formas de

censura e a favor da liberdade. Este movimento fundamental conduziu à primeira tradução francesa – seguida imediatamente por outras traduções.

Contudo, no fervor revolucionário, nesse período de reivindicações sociais e políticas, e em meio ao significativo crescimento dos movimentos feministas, as *Novas Cartas Portuguesas* cristalizaram-se num símbolo, panteonizadas, e sobretudo associadas a um período de ditadura, resistência e revolução portuguesa. Esta dimensão histórica acabou por diluir o potencial genuinamente revolucionário, e por isso político da obra, enraizado num contexto específico, mas que transcende as suas fronteiras geográficas. Ficou desvanecido também o seu forte potencial estético, em constante evolução, pois a sua forma é tão excepcional quanto o seu conteúdo. Se a obra ainda hoje cativa e desconcerta, é porque continua a suscitar questões que transcendem o seu tempo de produção.

Uma nova tradução em 2025, e porquê?

A primeira tradução francesa já não estava disponível e, além disso, foi algo controversa: um conhecimento vago do texto, da obra, ou melhor, do âmbito e das personalidades das três autoras, mas também falhas na leitura... e isto, aliás, também em Portugal. Por ocasião do quadragésimo aniversário da publicação das *NCP*, e no meio dos aniversários e celebrações da Revolução dos Cravos, registaram-se alguns momentos “três Maria”. No entanto, apenas em 2010, uma equipa liderada pela poetisa Ana Luísa Amaral empreendeu uma verdadeira redescoberta do texto, oferecendo uma edição com prefácios e notas¹⁸ destinadas a resgatar a obra do esquecimento, a torná-la acessível e incentivadora para um público jovem esquecido de um passado que, na verdade, não era assim tão distante. Na sequência deste trabalho, um estudo internacional resultou numa publicação esclarecedora sobre a recepção da edição portuguesa no mundo (*Novas Cartas Portuguesas, Entre Portugal e o Mundo*, 2015)¹⁹.

Tal como os textos originais, as traduções estão enraizadas em histórias. Retraduzir não é um acto inútil; é uma nova leitura, um novo olhar sobre um original... que, por si só, envelhece, algo que, por vezes, tendemos a esquecer ou a ignorar. Tratava-se de ler à medida das nossas capacidades linguísticas, do nosso conhecimento literário, da nossa sensibilidade, da nossa

¹⁸ M. I. BARRENO, M. T. HORTA, M. VELHO DA COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*, org. Ana Luísa Amaral, edição crítica, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2010, p. 293.

¹⁹ Ana Luísa AMARAL e Marinella FREITAS (org.), *Novas Cartas Portuguesas, Entre Portugal e o Mundo*, Alfragide, D. Quixote, 2014.

escuta do texto, dos espaços e dos tempos, do nosso próprio espaço e tempo. As três autoras enfatizam-no constantemente: trata-se de exercício, paixão, paixão e exercício. Elas trabalham com aquilo a que chamam coisa, um objeto, uma obra repleta de personagens, acontecimentos e ideias, e é um trabalho de “seis mãos astuciosas”. Experimentam estilos literários ou registos para discutir a escrita e o modo de ler, a superfície já escrita e coberta de palavras quando se é mulher... O texto flui e a escrita comum vira espaço de debates sobre a história de um país, a história de países, a história das mulheres, a história das literaturas e, em última análise, a história da humanidade... Estas são histórias de famílias que se estendem até onde a vista alcança, histórias todas por recompor.

Nunca antes algo semelhante tinha sido publicado... é por isso um texto revolucionário e inovador. Divertindo-se em despedaçar uma totalidade e reconstruí-la, reelaborando tudo o que se relaciona com a palavra dita, as três autoras lançam um olhar provocador sobre a linguagem: incentivam-nos a sacolejar o léxico e a gramática, a fazer das palavras e das sequências descontínuas de palavras espaços para escutar, interpretar, compreender, discordar, entrar em conflito... um espaço para a luta, portanto. Não se trata de um texto feminista como tem sido categorizado, mas de um texto aberto que levanta a questão da matriz da autoridade e interroga o poder activo da literatura.

“Onde estamos?”, perguntam as três Marias: também é o que as personagens perguntam no texto; é a pergunta que lança cada uma das três autoras; é o que elas nos perguntam, a nós, leitores. E o texto continuará a reverberar porque o seu poder ecoa nas gerações actuais e... futuras.

Foi difícil escolher excertos das *Novas Cartas Portuguesas* que se caracterizam pela descontinuidade, pela ruptura, pelas acelerações de ritmo e pelas pausas... O texto envolve o leitor e convida-o a aprender a ouvir, a ler e... a escrever. Apresentamos textos que formam uma espécie de espiral de registos linguísticos, formas e raciocínios.

Obviamente, a primeira carta, que faz eco à última, e que poderia também o ser, tão vertiginoso é o texto. É nesta que as autoras assinam um pacto e anunciam o programa de leitura: é um exercício e uma paixão; é entrar numa arena inimiga onde a autodestruição e a demissão não podem existir. O objetivo é criar uma nova companhia – uma irmandade – a partir

da *Soror Mariana das Lettres Portugaises*, e fazer deste fio ténue um lugar de geração e revolução, tão eufórico quanto desconhecido.

Primeira Carta ²⁰

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.

Não será portanto necessário perguntarmo-nos se o que nos junta é paixão comum de exercícios diferentes, ou exercício comum de paixões diferentes. Porque só nos perguntaremos então qual o modo do nosso exercício, se nostalgia, se vingança. Sim, sem dúvida que nostalgia é também uma forma de vingança, e vingança uma forma de nostalgia; em ambos os casos procuramos o que não nos faria recuar; o que não nos faria destruir. Mas não deixa a paixão de ser a força e o exercício o seu sentido.

Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas. Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo mês para cobrir o calendário. E de nós, o que faremos?

1/3/71

O segundo excerto pode surpreender. Trata-se de um texto efervescente em que as autoras selam o seu pacto literário explorando, de forma lúdica, o poder polissémico das palavras. Estão convencidas da novidade que a obra representa, um verdadeiro alimento literário, ainda que os grémios e as restrições culturais, religiosas e legais marginalizem as mulheres, as infantilizem, as silenciem e lhes neguem qualquer poder criativo. As imagens escolhidas são simbólicas: as autoras personificam Aracne, aranhas tecedeiras, que extrairão das profundezas do seu ventre o fio que construirá a sua superfície de expressão. Narcisas, deleitam-se, exibem a sua perícia, afirmando a sua liberdade ao subverter a sintaxe e dirigindo as suas línguas contra tudo o que as desqualificava e exigia a sua submissão.

Terceira Carta ²¹

Considerai, irmãs minhas, cá hoje e ensoalhada a febra por este brando sol se repartindo e bem rendido, turista o dar e o brotar para esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, ó seis patinhas sonsas de nós três caminheiras, considerai cá hoje e abrivos—nós para nós e eles. Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas a esconsas da matriz de três. Moças só meio meninas bem largadas da casa de seus pais e arrematados já seus dotes em leilão de país. Nem vai ser isto, pois não é? Que vai ser de

²⁰ M. I. BARRENO, M. T. HORTA, M. VELHO DA COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*, org. Ana Luísa Amaral, *op. cit.*, p. 3.

²¹ *Ibid.*, p. 6-7.

nós e Mariana depois desta partida, choro de ausência, de alguma falta, falha de Mariana ou quem – ou dela querer sabê-la?

Só que Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpa contra os usos:

freira não copula
mulher parida e laureada
 escreve mas não pula
(e muito menos se o fizer a três)
com a Literatura,
LITERATURA, não se faz
rodinhas

– porém, leitores, haveis comprador
Mariana e nós, tendo ela
montado o cavaleiro e bem
no usado para desmontar
suas / doutras razões de conventuar.

E nós, e nós, de quem, a quem o rumo, os dizeres que nem assinados vão, o trio de mãos que mais de três não seja e anónimo o coro? Oh quanta problemática prevejo, manas, existiremos três numa só causa e nem bem lhes sabemos disto a causa de nada e por isso as mãos nos damos e lhes damos, nos damos o redondo da mão o som agudo – a escrita, roda de saias-folhas, viração de quê? Garantia porém a quem folheia – o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão.

3/3/71

O texto “Senhora” é uma referência à obra de Maria Teresa Horta²², que originou o pacto de escrita. Aqui, novamente, o leitor é convidado a reler de forma diferente, a questionar o género da voz, do destinatário e as posições de quem questiona e de quem é questionado. Trata-se de um jogo com o lirismo medieval dentro do texto; o termo “Senhora” é mantido como na tradução.

*Senhora*²³

– Senhora, o que te faz tão franzida
Tão refeita
Tão suspeita?
Quem escolhe a mansa vida
Verá bem o que rejeita.

– Vai e traz-me um cabelo
Dum dragão enamorado
Pois se me falas de amor
Quero vê-lo feito e provado.
À volta dar-te-ei guarida

²² M. T. HORTA, *Minha Senhora de Mim*, op. cit.

²³ *Ibid.*, p. 18-19.

Sentar-te-ei a meu lado.

– Senhora, o que te traz tão sujeita
Tão faltosa
Suspirosa?
Quem fia, borda e ajeita
Murcha cedo como a rosa
Não tem ciência nem prosa
Não sabe o nome que aceita.

– Vai roubar o setestrela
A um deus mau e zangado
Pois se me dizes saber
Quero prová-lo, e habitado.
À volta dar-te-ei suspeita
De que não estás do meu lado.

– Senhora, o que te jaz tão famosa
Tão ausente
Tão pungente?

– Quem escolhe, parte e rejeita.
Quem parte, vai e não colhe.
Quem vai, faz e não ama.
Quem faz, fala e não sente.
São teus olhos os sujeitos
São de granito os meus peitos.
Quem fia, borda e ajeita,
Quem espera, fica e não escolhe,
Quem cala, quieta na cama,
Sou eu, deitada a sentir
Tua roda de fugir
Tua cabeça em meu ventre.

11/3/71

O texto sobre as Tarefas tem um significado evidente: parodia a tarefa dada a uma jovem aluna de escrever uma composição sobre os deveres e papéis atribuídos a homens e mulheres. Aqui vemos a coalizão tradicional entre a ditadura e a hierarquia religiosa, a perpetuação de normas enraizadas na tradição com a monumentalização dos corpos e a proibição de qualquer desejo de originalidade ou mudança por parte das mulheres. ... obra aqui a paródia do “dever”.

*Redacção de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja*²⁴

²⁴ *Ibid.*, p. 225-228.

As tarefas

Há muitas espécies de tarefas e cada pessoa tem que cumprir a sua tarefa. As tarefas dividem-se em duas espécies: as tarefas do homem e as tarefas da mulher. As tarefas do homem são aquelas da coragem, da força e do mando. Quer dizer: serem presidentes, generais, serem padres, soldados, caçadores, serem toureiros, serem futebolistas e juizes, etc., etc. Ao homem deu Deus nosso Senhor a tarefa de velar e mandar, que até Jesus Cristo foi homem e Deus escolheu ter filho e não filha para morrer neste mundo em desconto dos nossos pecados que são muitos e na hora da morte disse “Pai perdoa-lhes que eles não sabem o que fazem”. Deste modo são os homens que organizam as guerras para tirarem o mundo da perdição e do pecado (por exemplo: as cruzadas), combatendo para salvar a Pátria e defender assim as mulheres, as crianças e os velhos. Depois há as tarefas das mulheres, que acima de todas está a de ter filhos, guardá-los e tratá-los nas doenças, dar-lhes a educação em casa e o carinho; é também tarefa da mulher ser professora e mais coisas, tal como costureira, cabeleireira, criada, enfermeira. Há também mulheres médicas, engenheiras, advogadas, etc., mas o meu pai diz que é melhor a gente não se fiar nelas que as mulheres foram feitas para a vida da casa, que é uma tarefa muito bonita e dá muito gosto ter tudo limpo e arrumado para quando chegar o nosso marido ele poder descansar do trabalho do dia que foi tanto, a fim de arranjar dinheiro para nos sustentar e aos filhos.

[...]

E pronto, vou acabar, pois não podia dizer todas as tarefas que há no mundo, senão estava a vida inteira a escrever. Só gostava de falar de mais uma tarefa que é a da mulher de má vida. E eu ainda não percebi o que seja isso da má vida, pois má vida tem a minha mãe e todas as mulheres como ela.

Prega o Senhor Prior ser tal coisa grande pecado e qualquer mulher que tenha essa tarefa vai para o inferno...

Diz o Senhor Prior que uma das tarefas da mulher é ser virtuosa, e eu embora também não perceba o que seja ser virtuosa, imagino que não deve dar nenhum arranjo.

Gosto muito das tarefas.

Maria Adélia
20/6/71

“Muros” e “emparedados” parecem prenunciar os murais realizados durante a Revolução dos Cravos.

DE PAREDES E FLORES²⁵

de palavras se adiam (palpam) dores
e de paredes se rodeiam flores

de flores se munem as palavras
que içam fogos
e de muros se alteiam
os lugares de amores

de dores se agasalham
palavras como flores

²⁵ *Ibid.*, p. 179.

que não soltas vão
porque paredes ouvem

qual de nós de seiva (em sangue)
emparedadas flores.

20/5/71

O texto final marca a saída do palco das aranhas, que abandonam, algo relutantes, a sua teia comum de expressão. Tendo emergido de um trio de úteros e matrizes, poderia a teia ter crescido até ao incomensurável? Poderiam seis patas continuar a sua expansão sem se devorarem umas às outras? “É o adeus, minhas queridas, pelo que me tenho esforçado há já duas cartas, escrevendo-vos sem receber qualquer notícia, reforçando no acto da escrita o que há de malévolo e arrogante”²⁶.

Dirigindo-se ao perpétuo ausente, a Marianne das *Lettres Portugaises* dirá na voz entrelaçada das *NCP*: “Senti que me és menos querido do que a minha paixão”²⁷.

Descobre (com espanto?) que a escrita é a sua fonte de prazer: o prazer de se poder dirigir a alguém, de traçar linhas e assinar. As Três Marias, por sua vez, suspendem uma obra que só poderia ficar inacabada e na qual se subscrevem numa assinatura tripla.

Cada uma continuará a escrever na solidão extraíndo de um vazio opaco o fio da vida; esta tela, cada uma poderá assiná-la sozinha, confrontar-se com o medo e, fazendo-se ouvir, correr o risco de rasgar e apagar.

*Terceira carta última*²⁸

Escreve-vos, irmãs, carta última, porque muito instou comigo uma de vocês para que o fizesse.

Falta-me, pois, a vontade de vos dizer: acabámos e tirámos disso conclusões: assim como me falta coragem de unir minhas mãos às vossas a fazer convosco uma rosa de riso.

Também me falta a vontade de vos (nos) acusar, empurrar, cravando devagar as palavras na vossa (minha) pele.

O que nos resta depois disto? Mas o que nos restava antes disto? – Penso que bastante menos: muito menos, mesmo.

Solidão com vocês, nossa camaradagem que não tecemos em tear alheio e muito menos se de macho, pois de homem gostamos (e muito) mas jamais a esconsas e somente se não marialva (o que é difícil, convenhamos...) e afinal nos rimos.

Ah! irmãs, se nos rimos!

E hoje (como tantas vezes) vos confesso a minha perplexidade perante o mundo, o meu medo, a minha raiva, a minha voracidade de tudo. O meu amor nunca cansado mas inútil.

Desacerto das coisas e nas pessoas...

²⁶ *Ibid.*, p. 293.

²⁷ Carta 5, 2º§, *Lettres Portugaises*, Paris, éd. Barbin, 1669. (Disponível em Gallica).

²⁸ *Novas Cartas Portuguesas*, *op. cit.*, p. 304.

E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos
desamparadas.

25/11/71

Agnès Levécot é professora auxiliar emérita na Universidade Sorbonne Nouvelle e membro do laboratório de investigação CREPAL (Centro de Investigação sobre Países de Língua Portuguesa). Aposentada desde 2016, continua a investigação no campo da literatura portuguesa contemporânea e em particular o romance do último quarto do século XX. Por outro lado, é membro do conselho editorial da *Sigila*²⁹, uma revista transdisciplinar franco-portuguesa dedicada ao conceito de segredo.

Ilda Mendes dos Santos é professora auxiliar na Sorbonne Nouvelle desde 1997, membro do CREPAL. As suas investigações são dedicadas às literaturas e culturas dos espaços lusófonos, à história literária da época moderna, às narrativas de viagens e aos intercâmbios científicos na área das românicas.

Bibliografia

ALCOFORADO, Mariana, (Atribuídas a), *Cartas Portuguesas*, éd. Bilingue, trad. e prefácio de Eugénio de Andrade, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998. [1969]

———, *Cartas Portuguesas*, introdução Maria Teresa Horta, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Divina Comédia editores, 2013.

AMARAL, Ana Luísa, FREITAS Marinella (org.), *Novas Cartas Portuguesas. Entre Portugal e o Mundo*, Alfragide, D. Quixote, 2014.

BARRENO, Maria Isabel, *De Noite As Árvores São Negras*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1968.

———, *Os Outros Legítimos Superiores*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1970.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, VELHO DA COSTA, Maria de Fátima
VELHO DA COSTA, Maria de Fátima, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

———, *Nouvelles Lettres portugaises*, Vera Alves da Nóbrega, Évelyne Legarrec, Monique Wittig (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1974.

——— *The three Marias. New portuguese letters*. Translated by Helen R. Lane, New York, Double Day, 1975.

——— *Novas Cartas Portuguesas*. Org. Ana Luísa Amaral. Édition critique, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 2010.

——— *Nouvelles Lettres portugaises*, Traduction Agnès Levécot et Ilda Mendes dos Santos, Paris, Ypsilon, 2025.

DELOFFRE, Frédéric, ROUGEOT, Jacques, *Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues*, introduction, notes, glossaires et tables, d'après de nouveaux documents, Paris, Classiques Garnier, 1962.

²⁹ [<https://shs.cairn.info/revue-sigila?lang=fr>].

HORTA, Maria Teresa, *Jardim de Inverno*, Lisboa, Guimarães Editores, 1966.

——, *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1970.

——, *Minha Senhora de Mim*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. Cadernos da Poesia, 1971.

——, *Educação Sentimental*, Lisboa, Ed. A Comuna, 1975.

——, *Anúncios*, Alfragide, Ed. Dom Quixote, 2016.

LE GARREC, Evelyne, WITTIG, Monique, “Note pour l’édition française”, in *Nouvelles Lettres portugaises*, trad. de Vera Alves da Nóbrega, Evelyne Le Garrec et Monique Wittig, Paris, Seuil, 1974, p.5-7. Note reprise dans l’édition 2025, Ypsilon, p. 325-330.

Lettres Portugaises, Paris, éd. Barbin, 1669. Disponível em Gallica.

LEVÉCOT, Agnès, MENDES DOS SANTOS, Ilda, “*Novas Cartas Portuguesas* 1972 / *Nouvelles Lettres portugaises* 2025 de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria de Fátima Velho da Costa. Canon braqué?”. *Interdisciplinar – Revista de Estudos de Língua e Literatura*, Université Fédérale du Sergipe, Numéro sur « Construção do cânone literário nas literaturas de língua francesa e portuguesa », dirigé par Mirella Botaro et Valter Pinheiro. À paraître, premier semestre 2026, [<https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar>].

MEIRIM, Joana, *As Três Marias*, Lisboa, Imprensa Nacional, Col. O essencial, 2023.

PINTASILGO, Maria de Lurdes, “Prefácio (leitura longa e descuidada)”, in Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, ed. anotada, org. de Ana Luísa Amaral, Alfragide, D. Quixote, 2010, p. XXXI-XLVIII.

SEIXO, Maria Alzira, “Quatro Razões par Reler *Novas Cartas Portuguesas*”, in *Outros Erros: ensaios de literatura*, Porto, ASA, 2001, p. 179-187.

SEYRIG, Delphine, *Les trois portugaises ou les trois Marias*, Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, France, 1974.

VELHO DA COSTA, Maria, *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes Editores, 1969.

——, *Casas Pardas*, Lisboa, Moraes Editores, col. Círculo de Prosa, 1977.

——, *Lúcialima*, Lisboa, Edições O Jornal, 1983

——, *Myra*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, col. A Phala, 2008.

WITTIG, Monique, *Dans l’arène ennemie. Textes et entretiens 1966-1999*, Édition établie par Sara Garbagnoli et Théo Mantion, Paris, Les éditions de Minuit, 2024.

LES NOUVELLES LETTRES PORTUGAISES
TRADUCTION CONTEMPORAINE D'UN TEXTE MAJEUR

AGNÈS LEVÉCOT

Université Sorbonne Nouvelle
CREPAL

ILDA MENDES DOS SANTOS

Université Sorbonne Nouvelle
CREPAL

« Ce livre est un symbole »

C'est en ces termes que Monique Wittig ouvre, en 1974, sa préface à la première traduction française des *Nouvelles Lettres portugaises*¹ de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria de Fátima Velho da Costa. En 2025, une nouvelle traduction est parue aux éditions Ypsilon² due à la modernité continue de l'ouvrage portugais et à l'intérêt de sa fondatrice, Isabella Checcaglini, pour l'écrivaine et théoricienne française qui est actuellement au cœur de différents projets critiques. Monique Wittig a effectivement signé la première traduction des *Novas Cartas Portuguesas*, avec Evelyne Le Garrec et Vera Alves da Nóbrega, et c'est grâce à cette traduction et à la mobilisation de féministes françaises que le titre portugais a connu une résonance internationale au point de devenir un signe de ralliement pour la défense des libertés et la libération des femmes.

En 1972, au moment de la rédaction des *Novas Cartas Portuguesas*³, les trois écrivaines bénéficient déjà d'une certaine reconnaissance littéraire.

Maria Isabel Barreno, née en 1939, avait signé des essais d'ordre sociologique sur l'adaptation du travailleur d'origine rural au milieu urbain et sur la condition de la femme. Ses deux premiers romans s'inscrivent, par le biais de la fiction, dans un même idéal social : un

¹ Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA, Maria VELHO DA COSTA, *Nouvelles Lettres portugaises*, Vera Alves da Nóbrega, Évelyne Le Garrec, Monique Wittig (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1974.

² M. I. BARRENO, M. T. HORTA, M. VELHO DA COSTA, *Nouvelles Lettres portugaises*, Agnès Levécot et Ilda Mendes dos Santos (trad.), Paris, Ypsilon Éditeur, 2025.

³ M. I. BARRENO, M. T. HORTA, M. VELHO DA COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

roman paraît en 1968 (*De noite as árvores são negras*⁴), un second, *Os Outros Legítimos Superiores*⁵, qui sert d'épigraphe aux *NCP*⁶, est édité en 1970. Jusqu'à sa disparition en 2016, elle publiera quelque dix romans, cinq livres de contes, deux nouvelles, deux catalogues d'exposition de ses œuvres plastiques et un livre d'essais.

De son côté, Maria Velho da Costa, née en 1938, est considérée comme l'une des voix novatrices de la littérature portugaise de son époque, d'un « virtuosisme sans égal chez nous » selon Eduardo Lourenço. Elle publie *O Lugar Comum*⁷ en 1966 mais c'est le roman *Maina Mendes*⁸ en 1969 (prénom parcourant la galerie des personnages des *NCP*) qui lui vaut une consécration révélatrice d'un anticonformisme à la fois politique et esthétique. Ces qualités lui ont valu de nombreux prix littéraires dont celui de l'Association Portugaise des Écrivains en 2000 et, en 2002, le prix Camões. Jusqu'à son décès en 2020, elle écrira des ouvrages de la veine de *Maina Mendes* tels que *Casas Pardas*⁹ (1977), *Lúcialima*¹⁰ (1983) et *Myra*¹¹ (2008), où elle dénonce l'oppression de la femme par le patriarcat, et s'essaiera à d'autres genres littéraires.

Maria Teresa Horta, née en 1937 et décédée en 2025, a publié dans de nombreux journaux dont la revue *Mulheres*, organe officieux du Mouvement de Libération des Femmes. Son engagement féministe s'exprime surtout dans une vaste œuvre lyrique et romanesque (quelque trente-sept volumes) qui chante le corps de la femme et prône la liberté. *Jardim de Inverno*¹² (1966), *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*¹³ (1970), manifestent un idéal libertaire encore très rarement exprimé dans la littérature portugaise tout en problématisant les relations entre textualité et sexualité. La publication de *Minha Senhora de Mim*¹⁴, en 1971, lui vaudra d'être agressée en pleine rue par les sbires du régime salazariste : elle s'était inspirée des formes de la poésie médiévale pour dire le désir et défier le *statu quo* patriarcal.

⁴ M. I. BARRENO, *De noite as árvores são negras*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1968.

⁵ M. I. BARRENO, *Os Outros Legítimos Superiores*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1970.

⁶ L'ouvrage *Novas Cartas Portuguesas* sera dorénavant désigné par le sigle *NCP* et sa traduction *Nouvelles Lettres portugaises* par le sigle *NLP*.

⁷ M. VELHO DA COSTA, *O Lugar Comum*, Lisbonne, Moraes Editora, 1966.

⁸ M. VELHO DA COSTA, *Maina Mendes*, Lisbonne, Moraes Editores, 1969.

⁹ M. VELHO DA COSTA, *Pardas*, Lisbonne, Moraes Editores, col. Círculo de Prosa, 1977.

¹⁰ M. VELHO DA COSTA, *Lúcialima*, Lisbonne, Edições O Jornal, 1983

¹¹ M. VELHO DA COSTA, *Myra*, Lisbonne, Ed. Assírio e Alvim, 2008.

¹² M. T. HORTA, *Jardim de Inverno*, Lisbonne, Guimarães Editores, 1966.

¹³ M. T. HORTA, *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1970.

¹⁴ M. T. HORTA, *Minha Senhora de Mim*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, col. Cadernos da Poesia, 1971.

Contre la violence ciblée et généralisée, la révolution de l'écriture en sororité

L'agression dont fut victime Maria Teresa Horta déclencha cette même année le projet d'un ouvrage rédigé à « six mains d'araignées astucieuses », un projet aussi original qu'audacieux au plan littéraire. Pour mener à bien « leur chose » – c'est ainsi qu'elles nomment leur objet collectif d'écriture –, les autrices signent un pacte : tenir secrète la part d'écriture de chacune et signer d'un triple nom, revendiquer ainsi l'indéfinition identitaire pour échapper aux poursuites éventuelles certes, mais aussi pour mettre à jour tout ce qu'une définition *a priori* transporte de contrainte et de soumission à des codes préétablis, que ce soit des caractérisations et des filiations généalogiques, linguistiques, sexuelles, sociales ou économiques. L'écriture obéit dès lors à un rituel : chaque semaine, elles se réunissent, se passent leurs textes, les commentent mais en refusent toute modification. En 1972, paraît ainsi aux éditions Estúdios Cor, dont l'éditrice n'est autre que la célèbre intellectuelle Natália Correia, un ouvrage fait d'une somme de cent-vingt textes hétérogènes, de longueur inégale, chronologiquement situés mais dont la linéarité est morcelée, entremêlant correspondances, proses sous formes d'épîtres et de monologues, assemblages poétiques classiques et modernes, critique politique et juridique, anecdotes et témoignages, formulaires et pastiches littéraires plus ou moins assumés et, ici et là, cryptés.

L'ouvrage se présente comme une nouvelle écriture des *Lettres portugaises* publiées en 1669 et aussitôt célèbres par leur succès public, l'originalité de leur forme et les polémiques déclenchées quant à la nature du signataire (homme ? femme ?) et à la langue première de rédaction (portugais, français ?). Or, cette ligne épistolaire – l'histoire des lettres de Mariana ou de la religieuse portugaise – n'avait pas été fixée d'entrée de jeu. Elle est survenue après que les premiers textes ont été écrits et elle a suscité désaccord et dissonances avant d'être acceptée. Rappelons que, dès son irruption sur la scène parisienne, Mariana, la protagoniste des *Lettres portugaises*, avait été un objet de scandale mais elle avait aussi été érigée en paradigme de la passion féminine. Religieuse cloîtrée contre son gré et amoureuse, séduite par un amant français, Mariana écrit, se lamente, enrage et ses lettres adressées au chevalier rentré en France restent sans réponse. Les textes des *Novas Cartas Portuguesas* remontent ironiquement à cette source en multipliant les figures et aventures de la femme condamnée à la réclusion et en débordant les contextes chronologiques, géographiques, linguistiques et sociaux de l'original

du XVII^e siècle. Des femmes – Mariana, Maria, Ana, et toutes les « *ana* », sont déclinées en ancêtres, mères et descendantes de cet avatar de papier noircissant du papier. Elles écrivent des bribes de leur vie en s'adressant à quelqu'un, et elles continuent de souffrir des mêmes maux, des mêmes conditionnements, de la même violence physique et psychologique. En ce sens, en remontant à un texte « original » dont la langue, la teneur, le style étaient et continuent d'être controversés, c'est la question même de l'origine, du langage, de la signature et de l'état-civil que les autrices portent au cœur du débat et de la fiction. Dans un rire aussi léger que grave, les cent-vingt textes contemplant et interrogent les matrices premières – la matrice – qui assignent une personne à un espace, enferment, plient et replient dans un angle de vue, dans une ligne d'expression et d'évaluation, dans un état social et non dans la plasticité de l'être, du choix et de l'action. Le jeu des trois « araignées astucieuses » consista donc à faire voler en éclats l'image « paradigmatique » de la nonne recluse, à diffracter les dires qui lui sont attribués, à les pulvériser dans des proses inédites, à mettre en lumière le pouvoir d'insoumission qui existe dans le fait de dire, de s'adresser et d'écrire.

C'est pourquoi en s'incrutant dans cette histoire de cloître, élargi à la dimension de corps humains et de nations, et en décloîtant ce lieu par l'écriture, les *NCP* portent un regard décapant sur la condition subalternisée de la femme et racontent des fictions vibrantes de vérité qui questionnent la notion d'autorité. Il s'agit du contrôle et du pouvoir pernicieux qu'exerce l'homme sur la femme, qu'exerce la famille sur ses membres, qu'exercent des oligarchies politiques, religieuses et économiques au sein d'un état dit de droit, qu'exerce un gouvernement sur une population, qu'exerce une nation sur d'autres territoires par le biais de colonisations et d'entreprises impériales. En somme d'une guerre constante, larvée et effective, contre tout mouvement d'autonomie et de liberté.

Scandale, censure – « Naissance des Trois Maria »

Si la religieuse Marianne/Mariana des *Lettres portugaises* a dû attendre le XIX^e siècle pour trouver un nom et une identité clairement portugaise – Mariana Alcoforado, nonne cloîtrée à Beja, les patronymes des autrices des *Nouvelles Lettres portugaises* ont pour leur part été subsumés sous l'expression « Trois Maria » après l'annonce de la parution de l'ouvrage en 1972.

Leur « chose », comme les autrices le formulent dans leur écrit, était iconoclaste et ne pouvait que scandaliser et susciter la haine. De prime abord, trois femmes parlaient de la violence perpétuellement subie et de l'étouffement de tout geste et parole de liberté ; elles racontaient la dégradante condition et le contrôle auxquels une autorité soumettait les femmes et ceux considérés potentiellement subversifs (paysans, ouvriers, immigrés, universitaires), elles dénonçaient les luttes coloniales, la force des traditions et du conformisme, le poids du silence et de l'isolement ; et elles affichaient tout cela dans des « corps » en faisant parler des corps de femmes. L'édition portugaise a été immédiatement censurée et retirée du marché ; Maria Isabel Barreno, Maria de Fátima Velho da Costa et Maria Teresa Horta ont été poursuivies pour atteinte aux bonnes mœurs. Le procès, haut-en-couleurs et interrompu à diverses reprises, s'étend jusqu'en mai 1974 quand, suite à la « Révolution des Œillets » et à la chute de la dictature, l'affaire des *Trois Maria* est définitivement classée.

Entre-temps, une nouvelle trame romanesque s'ajoute à la fiction première des *Novas Cartas Portuguesas*. À l'instar du chevalier du XVII^e siècle, le texte contemporain fait le « voyage à Paris » et, contrairement au destinataire classique, il s'y fait entendre, y gagne vie et jouit même d'une réception à l'échelle internationale. L'histoire est maintenant connue (ces éléments sont rappelés dans l'édition dernière, chez Ypsilon) même si des pans d'ombre demeurent. En France, des personnalités telles que Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort, Monique Wittig, Delphine Seyrig ont réagi à la menace qui pesait sur les écrivaines en faisant connaître un pays soumis depuis 48 ans à un régime fascisant, où l'émigration économique et politique était massive et où de désuètes et meurtrières guerres coloniales s'éternisaient en Afrique. Une mobilisation d'ampleur s'organise pour la défense des autrices contre toutes sortes de censures et en faveur de la liberté. C'est grâce à ce mouvement fondamental qu'est lancée la première traduction française – suivie aussitôt par des traductions dans d'autres langues.

Reste que, dans l'effervescence révolutionnaire et en ce temps de soubresauts sociaux et politiques, les *Nouvelles Lettres portugaises* ont été cristallisées dans l'état de « symbole », panthéonisées, assignées à un temps de dictature, de résistance et de révolution portugaise. La dimension historiquement située a fini par édulcorer tout ce que l'ouvrage comporte de potentiel authentiquement révolutionnaire et actuel, donc politique. Cette constante ébullition du fond, à savoir la perpétuation des violences et des silences imposés, accompagne la modernité

exceptionnelle de la forme ; et si l'ouvrage séduit et déconcerte encore aujourd'hui, c'est qu'il continue de poser des questions au-delà de son temps de production.

Une nouvelle traduction en 2025 et pourquoi ?

La première traduction française était indisponible et, par ailleurs, quelque peu controversée : vague connaissance du texte, de l'œuvre, ou plutôt de l'envergure et de la personnalité des trois autrices et absence de lecture... et c'était aussi le cas au Portugal. À l'occasion du quarantième anniversaire de la publication des *NCP*, et au gré des anniversaires et célébrations de la Révolution des Œillets, il y a eu quelques « moments trois Maria ». Cependant, en 2010, une équipe dirigée par la poète Ana Luísa Amaral a mené un authentique travail de redécouverte du texte en offrant une édition¹⁵ accompagnée de préfaces et de notes destinées à tirer l'ouvrage de l'oubli, à le donner à lire et à méditer à un jeune public oublieux de tout un passé qui n'est pourtant pas si lointain. Dans son sillage, une étude internationale a donné lieu à une publication éclairante sur la réception, dans le monde, de l'édition portugaise¹⁶.

À l'instar des textes originaux, les traductions sont ancrées dans des histoires. Retraduire n'est pas un acte inutile ; c'est une nouvelle lecture, un nouveau regard porté sur un original... qui, lui aussi, peut parfois vieillir sous certains aspects, ce que l'on a parfois tendance à oublier, ou à ne pas prendre en compte. Il s'agissait de lire à l'aune de nos compétences linguistiques, de nos connaissances littéraires, de notre sensibilité, de notre écoute du texte, des espaces et des temps, de notre espace et de notre temps. Les trois autrices ne cessent de le dire : il s'agit d'exercice, de passion, de passion et d'exercice. Elles travaillent ce qu'elles appellent une « chose », un « objet », c'est un travail où il y a foule de personnages, de faits et d'idées. Elles s'essaient donc à des « styles de littératures » ou des « registres » pour parler d'écriture et de lecture, et de surface déjà écrite et recouverte de mots quand on est femme. En laissant courir le texte, leur écriture commune devient un lieu de débats continuels sur l'histoire d'un pays, l'histoire de pays, l'histoire des femmes, l'histoire des littératures, l'histoire, en fin de compte, d'une humanité... Ce sont des histoires de « familles » à perte de vue, à recomposer et ce sont des histoires de violence.

¹⁵ M. I. BARRENO, M. T. HORTA, M. VELHO DA COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*, Ana Luísa AMARAL (org.), Lisbonne, ed. Dom Quixote, 2010.

¹⁶ Ana Luisa AMARAL, Marinella FREITAS (org.), *Novas Cartas Portuguesas, Entre Portugal e o Mundo*, Alfragide, ed. Dom Quixote, 2014.

Rien de tel n'avait jamais été publié... C'est aussi pourquoi le texte reste audacieux et révolutionnaire. S'amusant à faire éclater un tout et à recoller des morceaux, à refondre de bric et de broc tout ce qui est de l'ordre du DIT, les trois autrices auscultent la langue et y apposent un scalpel provocateur : elles encouragent à bousculer le lexique, la syntaxe et la grammaire, à faire des flots discontinus de paroles des exercices d'écoute, d'interprétation, de compréhension, de dissension... Il ne s'agit donc pas d'un texte « féministe » comme on a pu le catégoriser, mais d'un texte ouvert qui a pu, alors, lire « en féministe » des pans entiers de textes de lois et des fictions dressées en canons, et qui pose encore et toujours la question fondamentale de la matrice de l'autorité et du pouvoir d'action de la Littérature.

Onde é que estamos? demandent les trois Maria : c'est ce que les personnages demandent dans le texte ; c'est ce qu'elles nous demandent à nous lecteurs, nous en solitaire et en communauté. Et le texte n'en finira pas d'interpeller, car il maintient la puissance de son « adresse ».

Les *Nouvelles Lettres portugaises* reposent sur la discontinuité, la rupture, les accélérations de rythmes et les pauses. Les thèmes surgissent, s'entremêlent parfois, sont revus, repris, et creusés ; la galerie de personnages et de voix est vaste. Il était donc difficile de faire un choix d'extraits dans ce tissu dense.

Nous présentons des textes en répons ; ils forment des spirales de registres linguistiques et de formes questionnant nos façons de lire l'histoire, la tradition, et nous invitent à lire et à déjouer toute tentative d'enrôlement et d'enfermement.

La première lettre, à laquelle fait écho la dernière, et qui pourrait l'être tout aussi, est de l'ordre du vertige. C'est là que les autrices signent un pacte d'écriture et annoncent le programme : il s'agit d'un exercice et d'une passion. Il s'agit d'entrer dans une arène où l'autodestruction et le renoncement ne peuvent être. Il s'agit de créer une compagnie nouvelle – une sororité – à partir de Soror Mariana des *Lettres portugaises*, et de faire de ce fil ténu un lieu d'engendrement et de révolution.

*Première Lettre I*¹⁷

Et puisque toute littérature est une longue lettre à un interlocuteur invisible, présent, une passion possible ou future qu'on liquide, qu'on alimente ou qu'on poursuit. Et on a déjà dit que ce n'est pas tant l'objet, simple prétexte, qui nous intéresse, mais la passion ; et j'ajouterai que ce n'est pas tant la passion, simple prétexte, qui nous intéresse mais son exercice.

Nul besoin donc de nous demander si ce qui nous unit est une même passion pour des exercices différents, ou un même exercice de passions différentes. Parce que la seule question que l'on devra vraiment se poser sera celle de notre mode d'exercice, est-ce nostalgie ? Est-ce vengeance ? Oui, bien sûr, la nostalgie est aussi une forme de vengeance, et la vengeance, une forme de nostalgie ; dans les deux cas, nous chercherons ce qui ne nous fera pas battre en retraite ; ce qui ne nous fera pas détruire. Mais la passion ne cessera pas d'être pour autant notre force, et l'exercice, son sens.

De nostalgies seules nous ferons une sororité¹⁸ et un couvent. Soror¹⁹ Mariana aux cinq lettres. De vengeances seules, nous ferons un Octobre, un Mai, et un mois nouveau pour couvrir le calendrier. Et de nous, que ferons-nous ?

1/3/71

Le second extrait est effervescent. Les autrices reviennent sur le pacte d'écriture en s'amusant avec le pouvoir polysémique des mots. Elles sont convaincues de la « nouveauté » que représente leur ouvrage, une nourriture littéraire authentique même si les cercles lettrés, les pesanteurs culturelles, religieuses et juridiques marginalisent les femmes, les infantilisent, les vouent au silence et leur dénie tout pouvoir de création. Les images choisies sont symboliques : les autrices s'incarnent en Arachné, des araignées-tisseuses qui vont tirer du fond de leur matrice le fil qui construira leur surface d'expression. Narcissiquement elles jubilent, étalent leur savoir-faire, affichent leur liberté en bousculant la syntaxe et en pointant leur langue contre tout ce qui les désautorise et exigeait leur soumission.

¹⁷ *Nouvelles Lettres portugaises*, op. cit., p. 19.

¹⁸ Le terme employé est « *irmandade* » et désigne une « confrérie » de laïcs. « Sororité » [« *sororidade* »], émerge dans les années 1970 et 1980. Nous avons opté pour sororité afin de souligner les jeux lexicaux sur les communautés de femmes, réelles ou imaginaires, appelées dans le texte : ce sont les sœurs religieuses (*soror*), ce sont les « *manas* », un diminutif de complicité qui mêle sœur de sang (*irmã / mana*) et sœur d'élection : petite sœur, sœurlette, frangine, etc. Et bien sûr le terme est en creux dans Mariana et Maina. « *Irmandade* » est révélateur d'un lexique ensevelissant les femmes ou les invisibilisant dans les « fraternités », ou plutôt dans l'universel de la fraternité.

¹⁹ Nous avons choisi de laisser le terme portugais *soror* équivalent de « sœur » dans le registre religieux (la *sœur*, la religieuse, la nonne...), en raison de sa résonance dans la littérature et culture portugaises. Il est traditionnellement accolé à nombre de poétesses du XVII^e siècle qui ont laissé une œuvre considérable, en prose et en vers, publiée et manuscrite, divulguée dans les cercles et salons académiques.

Troisième Lettre I²⁰

Considérez²¹, mes sœurs, ici ce jour et en pleine lumière cette chair, sous ce doux soleil qui se répartit et se donne à point, touriste le don et l'éclosion pour cette nouvelle moisson littéraire qui se vendra, je vous l'assure, ô nous les six petites pattes astucieuses des trois marcheuses que nous sommes, considérez ici ce jour et ouvrons-nous – à nous, à eux. Considérez la clause proposée, la déclôture, l'exposition des petites filles sur le tour d'abandon²², accouchées en catimini de notre matrice à trois. Demoiselles pas si demoiselles que ça²³ bannies des maisons de famille avec leurs dots déjà adjudgées aux enchères du pays. Ça ne va pas être ça, dites n'est-ce pas ? Qu'advient-il de nous et de Mariana après ce préambule, des larmes jaillies de l'absence, du manque, du manquement de Mariana ou de qui donc – vouloir qu'elle nous le dise ?

Sauf qu'à Beja²⁴ ou à Lisbonne, derrière des murs chaulés ou sur les chaussées, il y a toujours une clôture prête pour qui tient tête aux usages :

religieuse point ne copule
 femme accouchée couronnée
 écrit mais pas de bonds
 (et encore moins si elle en fait à trois)
 en littérature
 LITTÉRATURE, avec, on ne fait pas
 de petites rondes
 – cependant, lecteurs, vous avez acheté
 Mariana et nous avec, laquelle a
 monté son chevalier et en a fort bien
 usé pour démonter
 les siennes / autres raisons de couventuer.

Et nous, et nous, de qui, à qui le cap, ces propos qui ne sont même pas signés, ce trio de mains n'est-il pas plus de trois et anonyme le cœur ? Oh, combien de problématiques j'entrevois petites sœurs, à exister à trois dans une seule et même cause et on ne voit pas bien quoi, la cause de quoi que ce soit et c'est pour ça qu'on se donne la main et qu'on leur donne la main, on se donne la paume de la main le son aigu – l'écriture, ronde de feuilles-jupes, une brise légère et de quoi ? Assurance pourtant sera donnée à qui va feuilleter – le thème est passage, empassionner, passer passion et le ton est de compassion, partagé avec passion.

²⁰ *Nouvelles Lettres portugaises*, op. cit., p. 22-23.

²¹ Ce verbe convoque la célèbre ouverture de la première des *Lettres portugaises* « Considérez mon Amour... », qui lança, dès la parution en 1669, un débat sur le style comme « génie d'une nation », sceau d'une œuvre originale, d'une traduction, d'un « dire de l'amour ».

²² Jeux multiples entre « tour » et « roue », puisque *roda*, « tour d'abandon », renvoie à l'exposition des enfants indésirés à la porte des couvents aussi bien qu'aux rondes et farandoles associées à l'amusement des petites filles : *jogo da roda*. Sans compter la roue du potier qui moule les formes, ou encore la roue de la fortune des élus et des exclus de la machine littéraire.

²³ Allusion inversée à l'*incipit*, devenu titre, de l'extraordinaire roman de Bernardim Ribeiro (1554) : *Menina e Moça* ([Enfant et Jeune fille]). Dans cette œuvre inaugurale, l'auteur fait le choix d'une narratrice féminine. Connue aussi sous le nom de *Livro das Saudades* [*Le Livre des nostalgies*], une version complète en a été offerte par Anne-Marie Quint et Maryvonne Boudoy (Chandeigne, Paris, 2014).

²⁴ Beja fait référence au couvent où aurait été cloîtrée la supposée Mariana Alcoforado, avec son promenoir ouvrant sur les plaines de l'Alentejo. Ce sont des érudits portugais qui ont amassé les preuves en faveur d'une identité de la nonne – Mariana de la famille Alcoforado – en dénichant des documents d'archives sur une religieuse cloîtrée dans le *Real Mosteiro da Nossa Senhora da Conceição*, en Alentejo. Par contraste, Lisbonne avec ses fameux pavés géométriques renvoie à l'espace de vie et d'écriture des trois autrices.

Le texte « Senhora » est un clin d’œil à l’ouvrage de Maria Teresa Horta, *Minha Senhora de Mim*, à l’origine de l’ambitieux projet d’écriture des *Novas Cartas Portuguesas*. Le lecteur est invité à relire autrement, à s’interroger sur le genre de la voix, sur l’adresse, sur les positions de questionneur et questionné. Il remet en cause les genres traditionnels de la poésie médiévale et redistribue les rôles et les voix. Dans la chanson d’amour, la *Senhora* est la dame distante, belle et lointaine et sa perfection est chantée par le troubadour amoureux mis à l’épreuve ; dans la chanson dite d’ami(e), un troubadour contrefait la voix d’une jeune fille pour évoquer l’amoureux parti au loin, avouer son espoir et désespoir. En malaxant la grammaire, les voix masculines et féminines s’entremêlent, deviennent confuses et c’est en fin de compte la femme qui mène le jeu des corps distants et au plus près.

*Senhora*²⁵

– *Senhora*, pourquoi si sourcilleuse
 Si remontée
 Si soupçonneuse ?
 Qui choisit une vie sans peine
 Tôt verra ce qu’il rejette.

– Va et apporte-moi le cheveu
 D’un dragon énamouré
 Car si tu me parles d’amour
 Je veux le voir fait et éprouvé.
 En retour, refuge te donnerai
 Et te ferai siéger à mon côté.

– *Senhora*, pourquoi si soumise
 Si défaillante
 Si soupirante ?
 Qui file, brode et apprête
 Tôt s’étiole comme la rose
 N’a point de science ni de prose
 Ne sait point le nom qu’il revêt.

– Va dérober les sept étoiles
 À un dieu mauvais et fâché
 Puisque tu me dis tout savoir
 Je veux l’éprouver, et habiter.
 Au retour je te donnerai le soupçon
 De n’être point de mon côté.

²⁵ *Nouvelles Lettres portugaises, op. cit.*, p. 34-35.

– *Senhora*, pourquoi ce noble gésir
Si absente
Si poignante ?

– Qui choisit, part et rejette.
Qui part, va et ne cueille pas.
Qui va, fait et n'aime pas.
Qui fait, parle et ne sent pas.
Tes yeux sont les sujets
est de granit mon sein.
Qui file, brode et apprête,
Qui attend, reste et ne choisit,
Qui fait silence, quiète dans son lit,
C'est moi, couchée à sentir
Ta ronde de fuite
Ta tête sur mon ventre.

11/3/71

Le texte sur les « Devoirs » semble cousu de fil blanc : il pastiche la rédaction d'une jeune écolière invitée à décliner les devoirs et les places assignées à l'homme et à la femme. L'alliance entre dictature et hiérarchie religieuse, qui forme l'un des socles du pouvoir salazariste, est pleinement dénoncée. Alliance qui perpétue des normes ancrées dans des traditions, monumentalise les corps et interdit toute volonté d'autonomie ou de différence. Encore que... la parodie est ici à l'œuvre et révèle aussi combien les Trois Maria ont mis en avant le pouvoir du rire au sein de la gravité.

*Rédaction d'une jeune fille prénommée Maria Adélia née à Carvalhal et élevée dans un hospice religieux de Beja.*²⁶

Les devoirs

Il y a toutes sortes de devoirs et chacun doit accomplir le sien. Les devoirs se partagent en deux catégories : les devoirs de l'homme et les devoirs de la femme. Les devoirs de l'homme sont ceux du courage, de la force et du commandement. Autrement dit : être présidents, généraux, être curés, soldats, chasseurs, être toreros, être footballeurs, magistrats, etc., etc. Dieu notre Seigneur a donné à l'homme le devoir de veiller et de commander, et même Jésus-Christ a été un homme et Dieu a choisi d'avoir un fils et non une fille pour mourir dans ce monde en rémission de nos péchés qui sont nombreux et à l'heure de sa mort il a dit « Père pardonnez-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font ». C'est pourquoi ce sont les hommes qui organisent les guerres pour enlever la perdition et le péché du monde (par exemple, les croisades), en combattant pour sauver la Patrie et ainsi défendre les femmes, les enfants et les vieux.

²⁶ *Nouvelles Lettres portugaises, op. cit., p. 242-245.*

Après il y a les devoirs de la femme et par-dessus tout il y a celui d'avoir des enfants, de les garder et de s'en occuper quand ils sont malades, de leur donner une éducation à la maison et de l'affection ; le devoir de la femme est aussi d'être institutrice et d'autres choses encore, comme couturière, coiffeuse, bonne, infirmière. Il y a aussi des femmes médecins, ingénieures, avocates, etc., mais mon père dit qu'il vaut mieux ne pas s'y fier parce que les femmes ont été faites pour s'occuper de la maison, que c'est un devoir très joli et c'est un plaisir de voir tout propre et tout rangé parce que quand le mari rentre il peut se reposer après avoir travaillé durement toute une journée pour subvenir à ses besoins et à ceux de ses enfants

[...] Bon, je termine, parce que je ne peux pas dire tous les devoirs qu'il y a dans le monde, sinon jamais je n'en finirai d'écrire. Je voudrais juste parler encore d'un devoir qui est celui de la femme de mauvaise vie. Et moi je n'ai pas encore compris cette histoire de mauvaise vie, car une mauvaise vie, c'est celle de ma mère et de toutes les femmes comme elle.

Monsieur le Curé crie haut et fort que c'est un grand péché et que toutes les femmes qui ont ce devoir vont en enfer...

Monsieur le Curé dit que l'un des devoirs de la femme est d'être vertueuse, et même si je ne comprends pas bien ce que ça veut dire être vertueuse, je crois bien que cela ne doit pas rapporter grand-chose.

J'aime beaucoup les devoirs.

Maria Adélia
20/6/71

Des « Murs » et des « emmurés » semblent curieusement annoncer les fresques murales réalisées pendant la Révolution des Œillets à partir d'avril 1974. La lecture commentée de ce court poème met aussi en évidence la puissance du dire de la littérature puisqu'il joue avec les temps, les espaces et les êtres pour parler de la condition d'« emmurés » et évoquer la puissance de déflagration des « murs qui parlent ».

DE MURS ET DE FLEURS²⁷

de mots on retarde (on palpe) les douleurs
et de murs on entoure les fleurs

de fleurs se munissent les mots
qui hissent des feux
et de murs s'érigent
les lieux de l'amour

²⁷ *Ibid.*, p. 196. Le titre « DE PAREDES E FLORES » est peut-être inspiré du nom de la nonne péruvienne, Mariana de Paredes y Flores (1618-1645), surnommée le Lys de Quito, canonisée en juillet 1950.

Ces murs de clôture qui peuvent miraculeusement donner naissance à des fleurs sont aussi symboliques de la poésie de l'époque qui parle d'étouffement. Le verbe *emparedar* (« emmurer ») rappelle l'un des plus célèbres poèmes de Mário Cesariny (1923-2006), héraut du surréalisme portugais : *You are welcome to Elsinore : Entre nós e as palavras, os emparedados, e entre nós e as palavras, dever – falar*. « Entre nous et les mots, les emmurés / entre nous et les mots, notre devoir de parler ». Et Mário Cesariny était sans doute lui-même inspiré par ces emmurés évoqués par Cesário Verde (1855-1886) dans le dernier fragment de *Sentimento dum occidental*, un poème qui réécrit l'épopée camonienne dans les rues et ruelles de Lisbonne : « et pourtant nous vivons, nous les emmurés, / Sans arbres, dans le val obscur des murailles ! ».

de douleurs se couvrent
des mots comme les fleurs
qui bridés sont
parce que les murs écoutent

chacune de nous en sève (de sang)
fleurs emmurées

20/5/71

Le texte final signe la sortie de scène des araignées qui abandonnent leur toile commune d'expression, non sans difficulté. En surgissant à flot continu d'un trio de ventres et matrices, la toile ne courait-elle pas le risque de la démesure ? Six pattes pouvaient-elles continuer leur expansion sans entre-dévoration ? « C'est l'adieu, mes chéries, et je m'y efforce depuis déjà deux lettres en vous écrivant sans de vous recevoir de nouvelles, en renforçant ce qu'il y a de malveillant et d'arrogant dans l'acte d'écrire »²⁸. La Marianne des *Lettres Portugaises*, s'adressant encore et toujours à l'Absent, dira dans la voix tissée des *NLP* : « J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion »²⁹. Elle découvre (étonnée ?) que l'écriture est son lieu de plaisir : celui de s'adresser, de faire preuve d'adresse, de tracer des lignes et de signer. Les Trois Maria suspendent pour leur part un ouvrage qui ne pouvait être qu'inachevé et sur lequel elles doivent apposer une triple signature. Chacune continuera d'écrire en solitaire et de tirer d'un trou opaque le fil de vie. Cette toile, chacune pourra la signer en solitaire, affronter la peur, et en donnant de la voix, prendre le risque de la déchirure et de la rature.

*Troisième lettre finale*³⁰

Je vous écris, sœurs, une dernière lettre parce que l'une de vous a insisté.

En fait, je n'ai pas envie de vous dire : c'est fini, et nous en avons tiré les conclusions ; comme je n'ai pas le courage de vous prendre la main et de faire avec vous une rose de rires.

Je n'ai pas non plus envie de vous (nous) accuser, de pousser plus avant, de graver lentement les mots sur votre (ma) peau.

Que nous restera-t-il après ça ? Mais que nous restait-il avant ? – beaucoup moins je crois : vraiment beaucoup moins.

La solitude en votre compagnie, cette camaraderie que nous n'avons pas tissée sur le métier d'autrui, et encore moins d'un mâle, car l'homme on l'aime (et beaucoup) mais jamais à la dérobée et seulement si ce n'est pas un séducteur (ce qui est difficile, convenons-en...) et en fin de compte on a beaucoup ri.

Ah ! mes sœurs, mais qu'est-ce qu'on a ri !

²⁸ *Nouvelles Lettres portugaises*, op. cit., p. 309.

²⁹ *Lettres portugaises*, Paris, éd. Barbin, 1669, Lettre 5, § 2, (disponible sur Gallica).

³⁰ *Nouvelles Lettres portugaises*, op. cit., p. 321.

Et aujourd’hui (comme tant d’autres fois) je vous avoue ma perplexité devant ce monde,
ma peur, ma rage, ma voracité de tout. Mon amour jamais fatigué mais inutile.
Égarement des choses et des gens...
Et pour tout vous dire : nous continuerons seules mais moins désemparées.

25/11/71

Agnès Levécot est Maître de Conférences émérite de l’Université Sorbonne Nouvelle, et membre du laboratoire de recherche CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays d’Expression Portugaise). Retraitée depuis 2016, elle poursuit ses recherches dans le domaine de la littérature portugaise contemporaine et plus spécifiquement sur le roman du dernier quart du XX^e siècle. Par ailleurs, elle est membre du comité de rédaction de la revue *Sigila*³¹, revue transdisciplinaire franco-portugaise consacrée à la notion de secret.

Ilda Mendes dos Santos est Maître de conférences à l’Université Sorbonne Nouvelle depuis 1997 et membre du CREPAL (Centre de Recherches sur les Pays d’Expression Portugaise). Normalienne, agrégée de portugais, elle consacre ses travaux aux littératures et cultures du monde lusophone, notamment à l’histoire culturelle et littéraire de l’époque moderne, aux récits de voyages et aux échanges scientifiques dans l’aire romane.

Bibliographie

ALCOFORADO, Mariana, (Attribuées à), *Cartas Portuguesas*, éd. bilingue, trad. e préf. de Eugénio de Andrade, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1998. [1969].
———, *Cartas Portuguesas*, introd. Maria Teresa Horta, Pedro Tamen (trad.), Lisbonne, Divina Comédia editores, 2013.

AMARAL, Ana Luísa et FREITAS Marinella (org.) *Novas Cartas Portuguesas. Entre Portugal e o Mundo*, Alfragide, éd. Dom Quixote, 2014.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, VELHO DA COSTA, Maria de Fátima, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisbonne, Estúdios Cor, 1972.

———, *Nouvelles Lettres portugaises*, Vera Alves da Nóbrega, Évelyne Le Garrec, Monique Wittig (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1974.

———, *The three Marias. New portuguese letters*, Helen R. Lane (trad.), New York, Double Day, 1975.

———, *Novas Cartas Portuguesas*, Ana Luísa Amaral (org.), Lisbonne, éd. Dom Quixote, 2010.

——— *Nouvelles Lettres portugaises*, Agnès Levécot et Ilda Mendes dos Santos (trad.), Paris, Ypsilon, 2025.

BARRENO, Maria Isabel, *De Noite As Árvores São Negras*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1968.

———, *Os Outros Legítimos Superiores*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1970.

³¹ [<https://shs.cairn.info/revue-sigila?lang=fr>].

DELOFFRE, Frédéric, ROUGEOT, Jacques, *Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues*, introduction, notes, glossaires et tables, d'après de nouveaux documents, Paris, Classiques Garnier, 1962.

HORTA, Maria Teresa, *Jardim de Inverno*, Lisbonne, Guimarães Editores, 1966.
——, *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*, Lisbonne, Publicações Europa-América, 1970.
——, *Minha Senhora de Mim*, Lisbonne, éd. Dom Quixote, 1971.
——, *Educação Sentimental*, Lisbonne, Ed. A Comuna, 1975.
——, *Anúncios*, Alfragide, éd. Dom Quixote, 2016.

Lettres Portugaises, Paris, éd. Barbin, 1669. Disponible sur Gallica.

LE GARREC, Evelyne, WITTIG, Monique, « Note pour l'édition française », in *Nouvelles Lettres portugaises*, Vera Alves da Nóbrega, Evelyne Le Garrec et Monique Wittig (trad.), Paris, Seuil, 1974, p. 5-7. Note reprise dans l'édition 2025, Ypsilon, p. 325-330.

LEVÉCOT, Agnès, MENDES DOS SANTOS, Ilda, « *Novas Cartas Portuguesas* 1972 / *Nouvelles Lettres portugaises* 2025 de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria de Fátima Velho da Costa. Canon braqué ? ». *Interdisciplinar – Revista de Estudos de Língua e Literatura*, Université Fédérale du Sergipe, Numéro sur « Construções do cânone literário nas literaturas de língua francesa e portuguesa », dirigé par Mirella Botaro et Valter Pinheiro. À paraître, premier semestre 2026, [<https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar>].

MEIRIM, Joana, *As Três Marias*, Lisbonne, Imprensa Nacional, Col. O essencial, 2023.

PINTASILGO, Maria de Lurdes, « Prefácio (leitura longa e descuidada) », in Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas*, éd. annotée, Ana Luísa Amaral (org.), Alfragide, éd. Dom Quixote, 2010, p. XXXI-XLVIII.

SEIXO, Maria Alzira, « Quatro Razões par Reler *Novas Cartas Portuguesas* », in *Outros Erros: ensaios de literatura*, Porto, ASA, 2001, p. 179-187.

SEYRIG, Delphine, *Les trois portugaises ou les trois Marias*, Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, France, 1974.

VELHO DA COSTA, Maria, *O Lugar Comum*, Moraes Editora. Lisbonne, 1966.
——, *Maina Mendes*, Lisbonne, Moraes Editores, 1969.
——, *Casas Pardas*, Lisbonne, Moraes Editores, col. Círculo de Prosa, 1977.
——, *Lúcialima*, Lisbonne, Edições O Jornal, 1983.
——, *Myra*, Lisbonne, Ed. Assírio e Alvim, 2008.

WITTIG, Monique, *Dans l'arène ennemie. Textes et entretiens 1966-1999*, édition établie par Sara Garbagnoli et Théo Mantion, Paris, Les éditions de Minuit, 2024.



Susana Morais¹.

¹ Photographe Sophie Foray.

A LITERATURA DE CORDEL NO BRASIL: A POESIA EM RESILIÊNCIA

SOPHIE FORAY

Pesquisadora, pedagoga, poeta e tradutora

Este artigo constitui uma breve introdução ao vasto universo da literatura de Cordel, um gênero poético popular do Nordeste brasileiro, durante muito tempo marginalizado e categorizado como subliteratura, em oposição ao cânone literário brasileiro. Sua importância para a cultura do país o erigiu, desde 2018, como patrimônio cultural imaterial do Brasil¹.

Trazemos aqui um depoimento e uma reflexão, tecidos entre as palavras de seus autores e daqueles que o tornaram objeto de pesquisa, e que destacam a trajetória de resistência e resiliência cultural que a evolução desse gênero poético singular representa. Essa poesia se constituiu, desde seu surgimento no Brasil no século XIX, com base na resistência à dominação cultural europeia imposta pela colonização e à hegemonia cultural do sudoeste e do sul do Brasil em relação ao nordeste do país, em uma eterna adaptação que se associa a um processo de digestão cultural. Ela se tornou símbolo, testemunha e guardiã das tradições nordestinas, garante da herança da essência única de um povo e de sua história.

Por “Cordel” se designa tanto o gênero literário, uma poesia narrativa escrita em versos, com um esquema de rimas e regras bem definidas, como o objeto de aparência artesanal, um pequeno folheto de papel comum no formato A6, de 8 a 24 páginas, sobre o qual estas narrativas são impressas. Refere-se também a toda a oralidade que impregna o gênero, uma vez que esses poemas narrativos transcrevem a linguagem oral e se destinam a ser recitados, eles são marcados pelas características e variações regionais da linguagem cotidiana, até mesmo familiar, com todo o panorama sociocultural que ele reflete.

¹ IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, *Literatura de Cordel: dossiê de registro*, Brasília, Ministério da Cultura, 2018, [[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo(1).pdf)].

É considerada popular na medida em que a maioria dos seus autores provém de classes desfavorecidas do árido Sertão nordestino, onde as condições e os modos de vida são difíceis, embora alguns autores também sejam provenientes de meios letrados e muito mais privilegiados. Os textos abordam a vida cotidiana do povo do Sertão, suas tradições, sua história, suas crenças e seus conhecimentos. Por essas mesmas razões, essa literatura é considerada marginalizada, pois seria ignorada, esquecida, censurada ou marginalizada nos meios literários, culturais e pelos poderes políticos, principalmente devido às especificidades de sua linguagem, bem como aos seus meios de produção e circulação no mercado. Ela também é considerada uma para-literatura, funcionando paralelamente aos circuitos tradicionais de edição e difusão.

O termo “Cordel” carrega as marcas coloniais ligadas às origens do gênero. Essa palavra, originária de Portugal, remete para a forma como os folhetos eram apresentados, pendurados em cordões nas feiras onde eram vendidos, na maioria das vezes pelos próprios poetas. Somente na década de 1970, quase um século após seu surgimento no Brasil, os pesquisadores retomaram a expressão portuguesa para denominar os folhetos de poesia popular nordestina. O Cordel é uma travessia eterna, uma viagem entre o passado e o presente, entre os povos e suas histórias², as realidades e as lutas que os fazem se encontrar e se afirmar em suas particularidades.

Suas origens são variadas, e ainda hoje subsistem debates sobre a proveniência das influências que a compõem³, dado que ela é fruto do encontro entre tradições orais e escritas das culturas europeias, africanas e indígenas, expressão viva da diversidade, à imagem do Brasil, de sua população e de suas manifestações culturais. No entanto, muitas pesquisas, e os próprios poetas, associam mais frequentemente a literatura de Cordel brasileira a tradições importadas da Europa pelos colonizadores portugueses⁴, como os pesquisadores brasileiros precursores Silvio Romero e Câmara Cascudo, embora essa visão eurocêntrica das tradições brasileiras seja cada vez mais questionada⁵.

² Sylvia NEMER, *Feira de São Cristóvão: contando histórias, tecendo memórias*, Tese de Doutorado, PUC, Rio de Janeiro, 2012, p. 75-121.

³ S. NEMER, “O Cordel em movimento: diálogos Brasil – França”, in *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, Rio de Janeiro, ANPUH RJ, 2018, p. 2-3.

⁴ Raquel ALVITOS, Luiza Helena DIAS BRAGA, “Um estudo afroperspectivista para além da narrativa de Cordel: resignificando tradições e heranças”, *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, Rio de Janeiro, ANPUH RJ, 2018.

⁵ Márcia ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, São Paulo, Mercado das Letras, 1999, p. 17.

Para entender a dimensão europeia das origens do Cordel, é preciso remontar à época da Idade Média, ao início da literatura popular na França no século XI e às tradições poéticas orais que eram propagadas pelos trovadores na Occitânia e pelos trovadores na região de Oïl. Estes trovadores eram músicos-poetas improvisadores, que percorriam as estradas para declamar em música as notícias, as histórias e lendas antigas ou ainda os relatos de batalhas.

Através da cantilena e, mais tarde, da canção de gesto, eles tinham como missão informar, instruir e entreter com seus versos, na maioria das vezes em prosa na época, e sempre acompanhados por um instrumento de cordas, como o violino ou a harpa. Os trovadores também praticavam uma forma de duelo verbal, um debate poético chamado “tenson”, durante o qual se entregavam a uma batalha oratória improvisada sobre temas morais, filosóficos ou amorosos. O público era principalmente proveniente da corte aristocrática, estendendo-se por vezes aos letrados e eruditos próximos da corte.

Essas poesias musicais viajaram pela Espanha e por Portugal através de casamentos reais, intercâmbios comerciais e deslocamentos de poetas que fugiam das guerras, mudando de idioma e de público ao longo de suas peregrinações, infiltrando-se gradualmente nas esferas mais populares da sociedade. Inspiraram a *cantiga* em Portugal, tradição dos *trovadores*, cujas *cantigas de amor* e *cantigas de amigo* são as mais populares, a par dos *desafios* e das *desgarradas*, duelos poéticos improvisados, no coração da tradição lírica galego-portuguesa, que floresceu entre os séculos XII e XIV. Esses encontros poéticos se espalharam e se tornaram muito populares nas zonas rurais portuguesas, podendo ser encontrados tanto nas cortes reais e senhoriais quanto nas praças das aldeias. Essa ampliação das apresentações dos trovadores para um público mais diversificado ocorreu inicialmente principalmente no norte de Portugal, estendendo-se gradualmente para o sul do país.

Alguns séculos mais tarde, surgirá na França outra prática poética popular: no século XVII, nasce em Troyes a *Bibliothèque bleue*, uma literatura de colportagem que transpõe para o papel as antigas histórias transmitidas até então oralmente pelos trovadores. Foi assim chamada devido às capas serem impressas em papel azul-acinzentado utilizado como embalagem para o açúcar. Essa literatura de colportagem é uma poesia declamada e divulgada pelos próprios poetas, que percorrem cidades e vilarejos para vender seus textos e divulgar as novidades.

O surgimento da Bibliothèque bleue marca o nascimento da literatura popular na França, difundida por meio de pequenos folhetos impressos em papel comum. Assim, começa a se democratizar o acesso à literatura para o grande público, numa época em que apenas a elite havia esse acesso, pois a linguagem acessível e o baixo custo desses livretos permitiam sua circulação fora dos círculos nobres e intelectuais. Esse gênero literário influenciou e inspirou a produção de folhetos semelhantes na Espanha, com os *pliegos sueltos*, e em Portugal, com as *folhas volantes*, *folhas soltas* ou *romances*. Esses textos portugueses assumem formas variadas: versos, prosa, peças de teatro, e não contêm uma estrutura sistemática, ao contrário do Cordel brasileiro.

Para Márcia Abreu⁶, a literatura de Cordel portuguesa é mais uma “fórmula editorial” do que um gênero literário em si, já que sua caracterização se situa em seu formato, seu modo de venda e seus vendedores, e não em uma sistematização baseada em características textuais e temáticas. Nela encontramos tanto textos clássicos como contemporâneos – com adaptações de autores como Goethe, Camões ou Zola – assim como receitas culinárias, num formato e linguagem simples, quebrando a barreira erguida pelas formas e estilos da literatura erudita entre esses conhecimentos e os leitores menos letrados.

Impressos artesanalmente, eram vendidos no século XVIII nos mercados, pendurados em cordas, nas ruas e nas praças⁷. Em Portugal, a produção desses folhetos é associada a um gênero literário designado ora como *literatura de Cordel*, em referência ao seu modo de exposição, ora como *literatura de cego*, uma vez que muitos de seus revendedores eram deficientes visuais e encontravam na venda dos folhetos um meio de subsistência. Eles decoravam trechos dos folhetos para os promover nas praças públicas. Folhetos semelhantes circularam na mesma época na Inglaterra, Alemanha, Holanda e Irlanda, às vezes contendo poemas, mas na maioria das vezes assumindo o papel de jornais locais⁸.

Câmara Cascudo, um dos pioneiros e mais importantes pesquisadores sobre o tema, em sua obra *Vaqueiros e Cantadores* (2005), estabelece uma ligação direta entre os folhetos de Cordel do Brasil e os romances portugueses, que teriam sido a base a partir da qual essa poesia se

⁶ M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, op. cit., p. 23.

⁷ Manuel DIÉGUES JÚNIOR, *Ciclos temáticos na literatura de Cordel*, in *Literatura Popular em Verso – Estudos*, t. I, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, citado em M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, Campinas, op. cit., p. 16.

⁸ Francisco Paiva das NEVES, *Literatura de Cordel: origens e perspectivas educacionais*, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2018.

desenvolveu. Ele também destaca a herança dos trovadores na arte da cantoria, tradição brasileira de improvisação poética oral.

Tião Simpatia, o poeta Cordelista originário do estado do Ceará, no Nordeste do Brasil, ilustra essa herança em seu texto *O Cordel e suas Origens*⁹. Esse Cordel é escrito em décima, em versos heptassílabos, com o seguinte esquema de rimas: ABCBDDEFFE. Essa modalidade do Cordel não é a mais comum, mas é amplamente encontrada nos folhetos dos cordelistas. No entanto, era muito utilizada nos *desafios*, demonstrando a grande maestria poética dos improvisadores.

Graças à Lusofonia
Que nos une pelos laços
Da Cultura e da Língua
Abrindo-nos os espaços
Para o desenvolvimento,
E aí o conhecimento
É a tônica da história
Que ora conta a vocês.
Há cinco séculos se fez
Presente em nossa memória.

De origem Greco-Romana,
Época dos conquistadores,
Eu nasci entre os castelos
Na Lira dos trovadores.
Alegrei Reis e Rainhas,
Príncipes e princesinhas,
Fenícios e Saxões.
Por meio da oralidade
Cheguei à modernidade
Através das gerações.

Já no Século XVI
Cheguei a Península Ibérica,
Entre Espanha e Portugal,
Depois conquistei a América,
Precisamente a do Sul,
Onde o céu é mais azul
E o mar é da cor de anil.
Ao aportar na Bahia,
Mais tarde, conquistaria
O restante do Brasil.

⁹ Tião SIMPATIA, *O Cordel e suas Origens*, Fortaleza, Cordelaria Flor da Serra, 2017.

Embora as pesquisas dos folcloristas tenham destacado principalmente as origens europeias do Cordel, consideradas mais nobres e valorizantes para essa tradição, é importante notar que o gênero também herdou amplamente das tradições orais dos griots da África e dos poetas ambulantes do Magrebe, tal como ressalta Martine Kunz¹⁰. Além disso, ao se desenvolverem no Brasil, essas práticas orais também foram marcadas pelas tradições dos povos originários já presentes no território antes da colonização. Se essas influências aparecem de forma menos evidente, é porque essas heranças culturais foram pouco pesquisadas e, por isso, ainda são pouco documentadas¹¹.

A temática do Cordel é alvo de amplos estudos na esfera acadêmica, tanto no Brasil quanto na França, nas áreas de literatura brasileira, literatura comparada, história, etnologia, sociologia, folclorismo e ciências da educação, entre outras. Embora a produção científica sobre o tema continue sendo muito mais significativa no Brasil, ela atrai, desde a segunda metade do século XIX, o interesse de estudiosos do outro lado do Atlântico. Um deles é Raymond Cantel, pesquisador francês considerado o primeiro acadêmico estrangeiro a realizar trabalhos sobre o tema¹², abrindo caminho para o diálogo entre o Brasil e a França em torno dessa literatura¹³, cujos trabalhos foram citados no dossiê de registro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁴.

Nessa perspectiva, este artigo propõe examinar a trajetória do Cordel como gênero de resistência e resiliência cultural e social, traçando primeiro suas origens no contexto colonial, para depois analisar seu papel na construção de uma identidade nordestina, tornando-se um símbolo da força do hibridismo cultural brasileiro e, por fim, explorando suas formas contemporâneas de engajamento diante das lutas sociais atuais.

¹⁰ Martine KUNZ, *Cordel: A voz e o verso*, Fortaleza, Museu do Ceará e Secretaria da Cultura do Ceará, 2001, p. 25-35.

¹¹ Geraldo MAGELLA DE MENEZES NETO, “Os brasilianistas estão chegando: as contribuições dos pesquisadores estrangeiros para os estudos sobre a literatura de Cordel no Brasil na segunda metade do século XX”, *Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, PUC-SP n°74, 2022, p. 177-204.

¹² *Id.*

¹³ S. NEMER, “O Cordel em movimento: diálogos Brasil – França”, *op. cit.*

¹⁴ IPHAN, *op. cit.*

O nascimento da literatura de Cordel no Brasil

Ao colonizar o Brasil no século XVI, os portugueses levaram com eles as tradições da improvisação poética, como a *cantiga*, que difundiriam no atual Sertão, região semiárida do Nordeste brasileiro, onde estabeleceram suas primeiras grandes plantações. No início, eram os romances de cavalaria, os relatos e cantos de guerra ou de conquistas marítimas que circulavam no Nordeste na boca dos portugueses, difundindo na região o pensamento e o imaginário europeu.

A introdução das tradições do país colonizador faz parte dos mecanismos do processo de aculturação; impõe-se aos povos colonizados uma língua, uma cultura e seus imaginários, bem como seus valores religiosos e morais, com o objetivo de dominar e transformar práticas, normalizando assim a hegemonia dos referentes culturais europeus. Portanto, as tradições do romanceiro e da cantiga, vindas de Portugal, funcionaram como ferramentas de dominação, contribuindo para a imposição de um modo de pensar europeu aos povos do Brasil.

Mais tarde, essas histórias inspirariam os poetas sertanejos do Nordeste. Embora inicialmente perpetuassem e reformulassem as histórias ouvidas dos portugueses, eles foram aos poucos as adaptando ao contexto cultural da época, se reapropriando da arte da improvisação poética, porém mantendo as estruturas e alguns temas tradicionais. As histórias começaram a circular nas vozes dos cantadores, que aprendiam os relatos ouvidos e os divulgavam ao longo de suas viagens pelas terras afastadas da região, acrescentando modificações que as enraizavam no cenário local.

As condições climáticas, políticas e sociais da região teriam sido¹⁵ favoráveis ao desenvolvimento de grupos de improvisadores poéticos e, mais tarde, de cordelistas, que ofereciam ferramentas de informação, reflexão e suporte à memória coletiva. As condições de vida e as tradições da região também favoreceram o surgimento, a perpetuação e a evolução dessas práticas. Até os anos 2000, muitas habitações não tinham eletricidade, e as famílias rurais mantiveram o hábito das reuniões noturnas, em torno da narração ou leitura de histórias antigas, tanto como entretenimento, fonte de informação e meio de instrução.

¹⁵ As teorias são muitas, mas a explicação para tal fervor poético na região ainda mantém uma parte de mistério, o traçado nítido de seus contornos é o grande desafio dos pesquisadores, pois essa literatura parece sempre escapar às tentativas de categorização fixa.

O texto de João Rodrigues Ferreira, *Cordel: professor atemporal*¹⁶, narra a trajetória do Cordel desde Portugal até às terras áridas do Nordeste.

Era, então, Mil e Quinhentos
Quando a frota de Cabral
Em 22 de abril
Aportou no litoral
Da Bahia, aqui cheguei
Sem demora me instalei
Nesta terra tropical.

Quando os baús portugueses
Se abriram, também saltei
Aqueles ares selvagens
Rapidamente inspirei
Cheio de contentamento
Subi nas asas do vento
Pelo sertão me espalhei.

Finquei raiz no Nordeste
Nas entranhas deste chão
Conheci meu Padim
Ciço Conselheiro, Lampião...
E deste solo fecundo
Acabei ganhando o mundo
Sobre as asas de um Pavão.

Fui declamado e cantado
Nos alpendres, nos terreiros
Nos duelos de viola
Nos casebres de vaqueiros
Nas taperas dos rincões
Em vilas e casarões
De ricas fazendeiros.

Também fui pro sertanejo
Um meio de informação
Pois fiz correr a notícia
Por todo este vasto chão
Deixando o povo informado
Por isso fui aclamado
Como Jornal do Sertão.

As declamações inicialmente portuguesas passam por um processo de digestão e transformação e, ao longo do século XVI, a cantoria nasce do encontro entre as tradições

¹⁶ João RODRIGUES FERREIRA, *Cordel: professor atemporal*, Fortaleza, Rouxinol do Rinaré Edições, 2024.

portuguesas, as práticas orais vindas de África e aquelas já presentes nos costumes dos povos indígenas. O termo cantoria remete para as diferentes formas de poesia cantada, de textos decorados e repetidos, de textos adaptados ou improvisados. O repente é um dos ramos da cantoria, sendo a sua essência criativa e remetendo para a improvisação oral de versos pelos poetas, chamados repentistas ou cantadores, sempre acompanhados pelo seu instrumento, tradicionalmente a viola. Quando dois repentistas se enfrentam em uma disputa verbal improvisada, fala-se em desafio, um duelo poético, em conversa direta com o público que participa ativamente, especialmente definindo os temas do desafio.

Essas manifestações acontecem nas praças dos vilarejos, animam casamentos e batizados e, aos poucos, atraem um grande público. Durante vários séculos, essa arte se difunde por todo o Nordeste, se aperfeiçoa e os poetas improvisadores desenvolvem um domínio da oratória e da improvisação que desperta cada vez mais admiração.

Dentre os admiradores, alguns fazem anotações dos poemas improvisados, impressionados com o domínio poético, apesar das limitações da produção oral instantânea, e com a vastidão de conhecimentos desses poetas populares, para eternizar assim suas criações espontâneas. Enquanto isso, chegam ao Brasil folhetos de literatura popular portuguesa, que relatam fatos históricos, a vida de certas personagens como as princesas Maguelonne e Teodora, Carlos Magno, histórias como a da Imperatriz Porcina, ou adaptações de textos de poesia erudita para um público pouco ou não instruído. Essas histórias chegam e circulam no Nordeste, na mala dos agricultores, artesãos e pessoas do povo português, entre os estados da Bahia e da Paraíba.

As transcrições escritas dos versos dos cantadores por esses admiradores, inventados durante os desafios, se inspiram nesse formato de publicação para perpetuar as narrativas e ampliar o público¹⁷. Esses folhetos são chamados de *pelejas de Cordel*.

Os primórdios do Cordel surgem nessa época, a partir do encontro e da fusão entre as tradições dos cantadores nordestinos e os folhetos de literatura popular vindos de Portugal, dando origem a um novo gênero literário, que não está mais diretamente ligado à improvisação oral. A partir da segunda metade do século XIX, poetas escritores começam a usar as modalidades da cantoria para estruturar seus poemas. Muitos Cordéis se inspiram diretamente

¹⁷ Mark CURRAN, *A literatura de Cordel*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

nos personagens e histórias dos folhetos portugueses, que não são simplesmente reproduzidos, mas “desdobrados em narrativas novas, brasileiras”¹⁸.

O cordelista conhecido como o pai do Cordel é Leandro Gomes de Barros (1865-1918), pois foi ele quem começou a imprimir folhetos de forma sistemática¹⁹ a partir de 1893. Natural do estado da Paraíba, ele publicou seus primeiros versos em 1893, inspirado pelos muitos cantores e repentistas que conheceu em sua região natal, um dos principais centros da poesia popular da época. Leandro Gomes de Barros não era improvisador, era escritor, o que o distingue de um repentista ou cantador. A ele devemos a definição das múltiplas formas das estrofes, versos e rimas do Cordel, inspiradas diretamente nas formas poéticas utilizadas pelos repentistas. Entre seus sucessores notáveis estão Francisco das Chagas Batista (1882-1930), João Martins de Athayde (1880-1959) e João Melchíades (1869-1933). A maioria desses autores é proveniente da zona rural e teve pouco ou nenhum acesso à educação escolar, aprendendo a ler e escrever sozinhos, com a ajuda de parentes, muitas vezes graças às páginas do Cordel. É também em referência à classe social de origem dos cordelistas que se caracteriza o Cordel como literatura popular.

Embora o Cordel e a cantoria sejam dois gêneros bem distintos, a oralidade permeia todo o processo de criação do Cordel e é sua fonte, como vimos, já que foi da improvisação dos cantadores que surgiram os códigos de versificação e a pluralidade de seus temas. No seu texto, Abreu²⁰ defende e apresenta o Cordel como uma ferramenta de escrita ao serviço da memória oral. Consideramos, portanto, que a literatura do Cordel nasce no século XIX a partir dessa primeira escrita da oralidade poética nordestina. Os cantadores se baseiam na literatura do Cordel, que fixa seus versos, tanto para os perpetuar quanto para manter viva a tradição oral, uma forma de registrar seus mais belos poemas e competições verbais, garantindo assim suas transmissões.

Continuando seu poema *O Cordel e suas origens*²¹, Tião Simpatia reconstitui o nascimento dessa literatura e relembra o papel da obra de Leandro Gomes de Barros na definição de suas modalidades:

¹⁸ Maria José LONDRES, *Literatura de Cordel: tradição e mudança*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, in M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, op. cit., 1999, p. 16.

¹⁹ M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, op. cit., p. 91.

²⁰ M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, op. cit., 1999.

²¹ *Ibid.*

Enfeitei-me com as penas
Do Pavão Misterioso
Voei na imaginação
Das histórias de “Trancoso”.
No canto dos cantadores,
Xilógrafos, pesquisadores.
Encontrei meu precursor
Em Pombal, na Paraíba
Que foi de sertão à riba
Difundindo o meu valor.

Leandro Gomes de Barros,
Foi esse o “cabra da peste”,
Que me fez ser conhecido
Pelo povo do Nordeste.
João Martins de Athaide,
Que com Leandro divide
A história como herança,
Patativa do Assaré,
Que estudado foi e é
Em Sorbonne, lá na França.

Os três elementos básicos
Para minha construção
Explico, caro leitor:
Métrica, rima e oração.
A métrica é a quantidade
De sílabas, que na verdade
Significa medida.
A rima tá pro fonema,
A oração é o tema
De uma estrofe concluída.

Estou sempre em evidência,
Nunca fico obsoleto.
Por ser muito folheado
Ganhei nome de Folheto.
Por fim, a Xilogravura
Nas histórias de Bravura,
Romance e Assombração.
Eu estou sempre presente,
Usam-me principalmente
Pra fazer educação.

Fui trazido em caravelas
Pelos colonizadores
Há mais de 500 anos
Buscando novos leitores.
Tornei-me então pioneiro

No Nordeste Brasileiro
Vou cumprindo o meu papel
De entreter e educar.
Permita-me apresentar:
O meu nome é CORDEL.

Apesar de ser possível estabelecer uma ligação entre os romances portugueses e a literatura de Cordel²², esta última possui uma musicalidade mais acentuada e regras métricas e rítmicas mais rígidas, que permitem ao gênero brasileiro se distanciar e se emancipar das tradições portuguesas, evoluindo para uma poesia mais elaborada e apurada. Enquanto os folhetos portugueses contavam, na maioria das vezes, histórias de personagens nobres, os folhetos brasileiros as adaptam ao cenário local, criando novas histórias que abordam o cotidiano dos sertanejos e suas difíceis condições de vida, mantendo um espaço significativo para o humor e a ironia.

Na época, a maioria desses poetas era analfabeta ou quase, porém detentores de vastos conhecimentos históricos e culturais, domínio indispensável para a composição de seus versos. Eles recorriam a escribas, que eram os poetas de bancada ou ainda tinham seus versos de peleja registrados por folcloristas ou outros poetas durante as disputas verbais. As modalidades de criação do Cordel são rigorosas, sendo a mais comum a da sextilha, uma estrofe de seis versos, cada um composto por sete pés, com rima recorrente no segundo, quarto e sexto verso. Entre os trechos apresentados neste artigo, encontramos também a sétima e a décima, outras formas muito presentes nas produções, cada uma com seus códigos definidos.

Através desse aperfeiçoamento do gênero, mas também das temáticas e símbolos veiculados pelos poemas, a Cantoria e o Cordel tornam-se, aos poucos, um elemento central da cultura nordestina, tradições carregadas de uma consciência própria que asseguram sua difusão e perpetuação. A literatura de Cordel e sua produção fora dos circuitos editoriais tradicionais do Nordeste na época abrem um espaço de expressão para uma população e suas realidades até então excluídas do universo literário.

O Cordel viaja até seu público nas malas e nas vozes dos poetas ou dos folheteiros, de vilarejo em vilarejo, de feira em feira, seguindo o trajeto migratório dos autores para o norte ou para o sul. Ele se torna o “jornal do Sertão”, levando as notícias até a população onde nem o

²² Raísa FRANCA BASTOS, “De Robert à Roberto : vie d’une forme et d’une histoire médiévales dans la littérature brésilienne de Cordel”, *Revue des cultures de langue portugaise*, Université Paris-Nanterre, n° 18, 2018, p. 1-18.

rádio nem os jornais chegavam. Os temas ali encontrados são dos mais variados, com histórias sobre o cotidiano dos nordestinos, fatos de atualidade e da sociedade, movimentos sociais e políticos marcantes, mitos e lendas, festas populares tradicionais, grandes eventos, obras ou personagens universais, histórias do cangaço e da banda de Lampião, lições de gramática, história ou matemática, lutas pela defesa do meio ambiente e das minorias oprimidas, assim como histórias de amor, traição, sogras e figuras locais satirizadas. As capas são tradicionalmente decoradas com xilogravuras, gravuras em madeira que ilustram o tema do folheto, permitindo uma primeira “leitura” do poema por todos, especialmente pelo público analfabeto.

Os folhetos são criados, editados e vendidos pelos próprios poetas ou por folheteiros, que os vendem nas feiras das cidades do Nordeste. Os poetas têm uma técnica comercial bem definida que visa estimular o interesse do público e incentivar a compra do folheto: eles declamam uma parte do texto e param no momento do enredo, deixando o público curioso para saber o desenlace da história. O público está em interação direta com o poeta ou seu vendedor, não há distância entre o texto e seus leitores, que podem intervir durante a apresentação, comentar os fatos, protestar contra uma rima imperfeita ou fácil demais. Essa relação entre o poeta e seus leitores é uma fonte de inspiração e aperfeiçoamento, ele “sonda” a recepção de novos temas ou modalidades poéticas para adaptar da melhor forma suas futuras produções. O público participa assim ativamente do surgimento de novos folhetos, ao mesmo tempo em que garante o respeito das regras poéticas da produção de versos de Cordel. Um Cordel mal aceito não era vendido e, portanto, estava condenado a desaparecer: o povo é juiz e crítico, ele valida a qualidade e a pertinência dos Cordéis em circulação.

Nesse contexto rural, o Cordel se torna um aliado crucial para a diversão, a educação, a alfabetização, o acesso à informação e até mesmo a transformação social: entre os anos 1920 e 1960, muitos camponeses e trabalhadores rurais conseguiram deixar seus empregos e viver da venda de suas obras, tornando o Cordel sua principal fonte de renda, e via de emancipação da condição de trabalhador rural.

Testemunhos do Nordeste e do Sertão

Os cordelistas se tornam testemunhas, contadores e defensores da realidade do interior do Nordeste, oferecendo outro olhar e outras vozes para retratar e divulgar a história e o cotidiano

da região. O Cordelista é “um homem de saber: ele possui a ‘ciência do povo’ (Cascudo, 1971) e detém as coisas da ‘tradição’, extraindo seu conhecimento de um fundo heterogêneo: a Bíblia, o livro de Carlos Magno, a astrologia, a geografia ou a gramática. [...] O poeta pode atuar como jornalista local, tendo a função de traduzir para uma linguagem compreensível pelo “povo” os noticiários, os acontecimentos nacionais ou internacionais, ou ainda divulgar novas práticas de higiene ou técnicas agrícolas”²³. Ao chegar às terras brasileiras, as histórias europeias se misturam com as lendas dos povos indígenas e africanos, e é nesse ponto de encontro e mistura que se compõe o Cordel brasileiro, incorporando e hibridando os relatos dessas culturas heterogêneas, os adaptando e reconfigurando a partir da interculturalidade dos povos que compõem o Brasil. No centro dessa interseção, afirma-se pouco a pouco a identidade cultural do nordeste do país, enraizada na realidade e na história da terra de onde ela surge. Em seus versos, o poeta reivindica sua identidade única, conta as tradições e os conhecimentos populares dos quais herdou e o orgulho de pertencer a essa comunidade.

No seu texto *Meu sertão Nordestino*²⁴, Maryana Monteiro elogia esta terra que a viu crescer e ilustra, em seis versos, esse orgulho regional:

Meu Nordeste muito amado
Que tanto tempo sofreu
Pela seca castigado
Intacto permaneceu
Passando chuva e verão
Somente o cacto cresceu.

Esta terra extraordinária!
Ventre do milho e feijão
Tem cultura e culinária
Nosso orgulho e tradição
Nos versos desse Cordel
Exalto-a com emoção

Pioneiro da abolição
Ceará: “Sol da liberdade”
Luta e determinação
Deram fim a crueldade
Sina de um povo aguerrido
Que persiste na igualdade

²³ Julie CAVIGNAC, « Mémoires en miroir », *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 9, Paris, 1990, p. 43-73.

²⁴ Maryana MONTEIRO, *Meu sertão nordestino*, Canindé, 2023. (Criação inédita da autora, texto não publicado.)

Povo arretado da peste
Cantado por Gonzagão
Nas asas de Patativa
Voou com exaltação
Berço de Dina vaqueira
Nossa representação

Hoje as pelejas são outras
Mas herdamos resistência
Abaixo a Xenofobia
Valorize a ciência
Na educação acredite
Valorizando nossa essência.

O Cordel relata o irreal, mistura a realidade e o imaginário, traduzindo a força quase mística de uma terra árida e de seu povo em uma sublimação da realidade. O poeta abre assim espaço para uma retomada do poder, de resistência diante da realidade sociopolítica opressiva da época, testemunhando a coragem de seu povo. “O Cordel serviu como instrumento de apoio e grito, para denunciar e expressar a cultura popular do Brasil no século XIX”²⁵. Os poemas são profundamente enraizados no território: abordam questões locais, episódios de seca e suas consequências na vida dos sertanejos, suas condições de vida e de trabalho, mas também as últimas notícias da região, as aventuras dos justiceiros do deserto, as lendas e histórias antigas que compõem o imaginário coletivo. Muitos cordelistas concordam que o Cordel sempre tem “a cara da terra em que cresce”²⁶. O poema tece um retrato do povo nordestino e o erige como personagem e herói de sua própria história, delineando os contornos de sua existência e de suas crenças. Nesse sentido, a poesia popular nordestina se impõe como uma ferramenta de autovalorização e de definição de uma cultura comum.

A continuação do Cordel de João Rodrigues Ferreira, *Cordel: professor atemporal*²⁷ testemunha do papel dessa tradição na cultura local:

²⁵ Ana Maria DE OLIVEIRA GALVÃO, *Cordel: leitores e ouvintes*, Belo Horizonte, Autêntica, 2001, citado em J. A. ARAÚJO SILVA, *A literatura de Cordel e sua importância para o Nordeste*, Brasília, Unyleya, 2016.

²⁶ Declarações recolhidas durante entrevistas no Nordeste e no Norte do Brasil, em 2025, por Sophie Foray no contexto da sua pesquisa independente.

²⁷ J. RODRIGUES FERREIRA, *op. cit.*

Na casa do sertanejo
Simples, mas acolhedor
Fui muito bem recebido
Mais do que padre e doutor
Com meus causos bem contados
Rimados, metrificados
Fiz a vez de professor.

Iletrada, sem estudo,
Mas com sede de saber
Debruçada nos meus versos
Desejosa de aprender
Esta gente sertaneja
Mesmo com muita pejeja
Comigo aprendeu a ler.

Falando a sua linguagem
De sua terra e cultura
Fui transformando o sertão
Em rica literatura
Assim, o povo iletrado
Foi ficando interessado
Me transformando em leitura.

Nos meus versos geralmente
Trago a cultura de um povo
Dessa forma, um novo olhar
Sobre esse tema promovo
Se alguém me folheia e lê
Nesse momento ele vê
Seu mundo dum jeito novo.

Minha musicalidade
Chamava muita atenção
Além disso, eu abordava
As coisas do meu sertão:
Invernadas e vaqueiros
Padim Ciço, cangaceiros
Conselheiro e Lampião.

Eu, sendo um simples folheto,
Tive a missão de adentrar
Os recantos nordestinos
Cada espaço, cada lar
Não era só diversão
Minha principal função
Era educar, ensinar.

Adornados com a linguagem local, suas expressões, formulações e até mesmo seu sotaque, os versos dos poetas vão, aos poucos, criando uma verdadeira enciclopédia da cultura regional. Um grande espaço é dedicado à descrição das festas e eventos tradicionais que marcam as estações do ano da população e a unem em torno de uma identidade comum. Em seu texto *Cordel do Frevo*²⁸, Susana Moraes nos convida a mergulhar em uma tradição carnavalesca que combina dança, música e teatro, típica do estado de Pernambuco:

Fevereiro vem chegando
Quero uma fantasia
Confete e serpentina
Faz parte dessa folia
O som de um belo frevo
Completa minha alegria

Mas então fiquei pensando...
De onde esse frevo vem?
Ele é de Pernambuco?
Foi trazido por alguém?
Quem foi que inventou o passo?
Será que veio do além?

²⁸ Susana MORAIS, *Cordel do Frevo*, Recife, Editora Coqueiro, 2022.

Um professor de História
Poderá me ajudar
Vou pesquisar em um livro
Na Internet posso achar
Pois eu fiquei curioso
Só sossego se encontrar

Na pesquisa descobri
Muita coisa interessante
Quando toca Vassourinhas
Não há quem não se levante
É o frevo mais famoso
E o mais contagiante

Mil novecentos e nove
No dia 06 de janeiro
Foi escrito este sucesso
Que agita o povo inteiro
Já teve várias versões
Com seu ritmo certo

Joana Batista Ramos
É a autora da canção
Com o Matias da Rocha
Criaram este bordão
Que agita todo mundo
E aquece o coração

O frevo vem da marchinha
Do maxixe e do dobrado
Vem também da capoeira
E nasceu no nosso estado
Ele é de Pernambuco
E ninguém fica parado

E vem do termo ferver
Essa dança tão ligeira
Parece que o chão ferve
Como água na chaleira
E todos ficam frevando
Sobe e desce da ladeira

A origem da sombrinha
Vem dos negros da senzala
Que dançavam capoeira
Segurando uma bengala
Observe um passista
Sua dança é sua fala

Os frevos são diferentes
Eu vou contar pra você
De rua, bloco e canção
Principalmente estes três
Eles são os maiorais
Danço um de cada vez

Para fazer a tesoura
Com a sombrinha pequena
Não preciso cortar nada
Não é esse nosso tema
Tesoura é passo de frevo
Imagine esta cena

Vou fazer locomotiva
Um ferrolho ou parafuso
Ou até uma dobradiça
Só pra te deixar confuso
Ponta de pé, calcanhar
São os passos que mais uso

Quando chega fevereiro
Vou pegar o calendário
Descubro que o dia nove
É o seu aniversário
Quero homenagear
O ritmo centenário

O nosso frevo merece
Uma justa homenagem
Uma dança tão alegre
Exige força e coragem
Foi por isso que eu fiz
Em Cordel essa mensagem

Assim, o Cordelista desenha em versos rimados cenas e eventos tradicionais do Nordeste, revelando simbolismos e valores característicos dessa região, delineando os contornos da identidade do povo. A complexidade da sua criação se esconde por trás de uma aparente simplicidade. Ele revela sua profundidade, contrariando as visões e preconceitos redutores de

um povo visto como simplório, definido inicialmente pela precariedade de seu modo de vida. O profundo enraizamento dessa literatura na realidade de seus autores a torna mais do que uma testemunha, ela constitui um elemento característico dessa identidade comum, da qual revela a complexidade e a amplitude.

Na década de 1930, ocorreram as primeiras ondas migratórias de nordestinos para o sul do país, fugindo da seca assassina, em busca de uma melhor qualidade de vida. Eles levaram consigo as tradições da cantoria e do Cordel, como uma forma de transportar nas malas um pedaço de sua terra, a força que dela emana, e manter vivas as tradições que os sustentam. O sentimento de pertencimento e o caráter emblemático dessas culturas parecem, como destaca Julie Cavignac²⁹, se fortalecer e se afirmar à medida que se afastam de sua terra natal.

Muitos poetas só começam a escrever versos de Cordel depois de se afastarem do Nordeste, percebendo a riqueza, a singularidade e a importância dessa tradição ao entrar em contato com outras culturas brasileiras. Os migrantes nordestinos resistem assim ao apagamento de sua identidade, levando consigo os versos dos poetas cordelistas, memória viva do Sertão que os viu nascer, da sabedoria de seus ancestrais e dos conhecimentos que desenvolveram para se adaptar a esse território hostil. É nessa trajetória migratória que o Cordel se afasta das zonas rurais e começa a se difundir nos grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Belém, onde a produção se tornará mais importante do que no campo, com o surgimento de editoras especializadas. Embora instalados na cidade, os poetas continuam a relatar o cotidiano do Sertão, sua trajetória de exílio e a dor que acompanha o afastamento de suas raízes: “a tristeza ligada ao exílio forçado presente nos folhetos é mais do que uma simples litania de lembranças dolorosas e se organiza em torno de temas e personagens característicos da sociedade nordestina”³⁰.

A literatura de Cordel desempenhou um papel crucial na conscientização e no questionamento dos mecanismos de dominação sociopolítica durante a Primeira República, tornando-se uma ferramenta para a formação do senso crítico do povo³¹. A coragem do sertanejo nordestino retratada nesses poemas, além de afirmar e reforçar a dignidade de seu povo, impõe-se como “instrumento de contraposição a uma ordem considerada injusta e

²⁹ J. CAVIGNAC, *op. cit.*

³⁰ J. CAVIGNAC, “Romances d’exil : littérature de Cordel et migrations au Brésil”, *Autrepart, Revue de sciences sociales au Sud*, n° 1, Paris, 1997, p. 15-40, p. 26.

³¹ José Augusto ARAÚJO SILVA, *A literatura de Cordel e sua importância para o Nordeste*, Brasília, Unyleya, 2016, p. 25.

impossível de ser enfrentada pelas vias convencionais de ação.”³² Durante a ditadura militar entre 1964 e 1985, os folhetos continuaram a circular e a divulgar informações, contornando a censura dos jornais e da rádio pelo governo. Tanto na ficção dos poemas quanto na realidade de seus autores ou de seu circuito de distribuição, o Cordel constitui um veículo de resistência e libertação diante de um sistema opressivo: desde sua emancipação progressiva dos modelos vindos da Europa até a reescrita da história regional, ele dá voz a eventos e atores muitas vezes invisibilizados pela narrativa nacional.

Um outro olhar sobre a história: da dominação à emancipação

Os primeiros folhetos vindos de Portugal transmitiam uma visão do mundo e um simbolismo europeus. Eles se inscrevem, junto com outras expressões culturais portuguesas, entre os instrumentos de imposição do pensamento europeu sobre o povo brasileiro. Com a chegada das primeiras gráficas por volta de 1890, a oralidade nordestina começou a ser fixada por escrito e difundida na forma de folhetos³³. A transposição do patrimônio oral nordestino para os livretos de Cordel constitui, desse modo, um forte símbolo da resistência do povo nordestino à imposição de uma identidade cultural europeia hegemônica, na qual predominam as práticas eruditas. “Assim, a literatura de Cordel, chega ao país como literatura colonial, e, aos poucos, sua identidade cultural vai garantindo seu espaço e valor na literatura nacional. Sua relevância como gênero literário vai se estabelecendo e tornando-se parte da cultura do país”³⁴. Para Martine Kunz³⁵, “A ficção se impõe então como desejo, do poeta e do povo, mas também como desobediência aos modelos importados”. Em 1953, depois de várias exposições nacionais e internacionais, essa arte foi declarada independente³⁶.

Diz-se que o Cordel representa a força antropofágica das culturas brasileiras, capazes de absorver, assimilar, digerir e transformar expressões culturais herdadas de diversas tradições, criando formas culturais novas e próprias. Essa capacidade de reinventar heranças estrangeiras abre caminho para uma reescrita da história, impulsionada pelas vozes populares, e oferece uma

³² S. NEMER, “O Cordel em movimento: diálogos Brasil – França”, *op. cit.*, p. 9.

³³ Fabiola Huri LEDO DE ALMEIDA, Jacqueline Amanda FERREIRA PICCIA, *Literatura de Cordel: cultura e resistência*, Americana, Faculdade de Americana, 2020, p. 6.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁵ M. KUNZ, “La littérature de Cordel comme fiction compensatoire : une lecture possible”, *Revista de Letras*, Fortaleza, vol. 17, n° 1/2, 1995, p. 60-63.

³⁶ Stanislas KUNTZ, *Brésil/Cordel : une anthologie des gravures populaires*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

perspectiva alternativa aos relatos dominantes, sem romper totalmente com a herança vinda da Europa. Para Oswald de Andrade, a quem se deve a teorização desse mecanismo, a antropofagia cultural é uma espécie de “devoração irreverente” da cultura dominante do colonizador, criando um novo objeto cultural, híbrido, identitário e emancipador. Ainda hoje, por exemplo, circulam amplamente histórias e personagens que chegaram com os primeiros folhetos portugueses, reproduzidos nos versos dos cantadores e, mais tarde, nos folhetos de Cordel, mas cujos contextos de vida foram adaptados ao contexto nordestino. A ligação com as tradições europeias não é negada, embora tenha sido transformada.

Numa escala nacional e regional, a história é constantemente revisitada nos versos de Cordel, cuja narrativa é reapropriada pelas vozes populares, revelando dessa forma uma nova perspectiva sobre os eventos históricos. Essa poesia narrativa carrega consigo uma poderosa carga simbólica, constituída como um contradiscurso aos sistemas de pensamento veiculados pelas elites letradas e pelas instituições acadêmicas.

Constituída como porta-voz dos oprimidos, essa literatura popular representa uma forte ferramenta de resistência, que empresta sua voz às lutas sociais e cria um espaço de valorização da diversidade cultural e social no Brasil. Essa literatura ilustra perfeitamente a capacidade das culturas populares brasileiras de sublimar e transmutar positivamente o passado, por mais pesado que possa ser, para finalmente fazer dele uma força coletiva. Seu papel na construção e no reconhecimento das identidades vai muito além, visto que é amplamente utilizada como suporte para uma reescrita descolonial da história: seja através de seu processo de evolução e reapropriação pelo povo nordestino, seja através das narrativas que veicula e que propõem outra visão da história, a partir do ponto de vista do povo, visão que não faz parte dos programas oficiais de ensino do país.

O Cordel articula, então, conhecimentos subalternos³⁷, e propõe uma memória coletiva alternativa, especificamente a do Nordeste, região historicamente marginalizada na construção nacional. Muito além de um simples folclore, o Cordel atua como um dispositivo de resistência cultural, permitindo a revalorização das vozes populares e a constituição de uma subjetividade coletiva diante da herança colonial e das desigualdades estruturais que dela decorrem. Nos versos do Cordel, o combate à escravidão é contado do ponto de vista das populações oprimidas, reinscrevendo figuras emblemáticas da resistência na memória social. No seu texto *A história*

³⁷ Saberes subalternos: conhecimentos produzidos a partir de posições dominadas e marginalizadas.

*de Zumbi dos Palmares: uma inspiração na luta contra o racismo*³⁸, Geraldo Neto apresenta a história de uma das principais figuras da resistência à escravidão:

Peço a vocês meus leitores
Que tenham muita atenção
Para o que vou aqui contar
Serve como inspiração
É o Zumbi dos Palmares
O herói desta nação.

Sua grande história
Todos têm que conhecer
A resistência ao racismo
E a escravidão não esquecer
E a sua valente luta
Devemos enaltecer.

O bravo Zumbi viveu
No Brasil colonial
Lá já tinha preconceito de
Tom étnico-racial
Negro alijado na mais
Baixa escala social.

A escravidão era então
Completa e legalizada
Já a cultura africana
Também estigmatizada
A religião da África
por brancos demonizada

Portugueses fizeram
De escravos venda legal
Traziam-nos traficados
Os negros do Senegal
Pra escravizar chegavam a
Pegá-los no matagal.

Do Congo, Angola e Guiné
De diversas regiões
Os africanos traziam
A fé e as religiões
Para a língua portuguesa
Trouxeram suas expressões.

Ao chegarem ao Brasil
Pois da África trazidos
Os negros eram então
Para os senhores vendidos
Tornou-se triste rotina
Eles serem agredidos.

Negros não aceitaram
Essa tal situação
E visavam sair dessa
Com muita superação
E por diversos meios eles
Passaram já para a ação.

Com as fugas das senzalas
Já começava a insurgência
E negando a escravidão
Davam forte resistência
Pra economia trazia
Uma grave consequência.

Os fugidos faziam
As suas comunidades
Nos quilombos e mocambos
Faziam atividades
Unidos superavam
Todas as dificuldades.

Palmares era o maior
Dos quilombos conhecido
E ficava no Nordeste
Sendo tão bem guarnecido
E deixava o português
Claramente aborrecido.

Palmares ficou famoso
Pela longa duração
Tinha muitos habitantes
Bela e baita integração
Sua economia tinha
Bastante organização

Produziam a farinha
Diferentes plantações
E com as cidades próximas
Tinham negociações
Cada vez mais conhecidas
Todas suas realizações.

Não era apenas o negro
O que em Palmares vivia
Índigena, também branco
Pobre o negro convivia
Com solidariedade
Entre todos que havia.

Lá em meados do século
Dezessete lá nasceu
O menino Zumbi com
Muita coragem cresceu
Sua bravura nas guerras
Logo então apareceu

Com o líder Ganga-Zumba
Foi lá para aprender
A lutar cada vez mais
Pra Palmares defender
Pois a liberdade negra
Já visava pretender.

Portugueses mandavam
As tropas para acabar
Pois Quilombo dos Palmares
Não podiam esnobar
Só apenas a existência
Para eles era um zombar.

Para o líder Ganga-Zumba
Fizeram uma proposta
Aceitavam o quilombo
Esperavam a resposta
Mas mantém a escravidão
É o que Zumbi não gosta.

³⁸ Geraldo MAGELLA DE MENEZES NETO, *História de Zumbi dos Palmares: uma inspiração na luta contra o racismo*, Belém, 2022.

Então Zumbi já na década
De mil seiscentos e oitenta (1680)³⁹
Novo líder do quilombo
E Palmares se sustenta
Derrotando os portugueses
E ameaças afugenta.

Logo Zumbi foi ficando
Cada vez mais famoso
Queriam já capturá-lo
Mas ele era astucioso
Seu método de batalha
Cada vez mais exitoso.

Os documentos da época
Tinham preocupação
E pensavam em Palmares
Destruir a ocupação
Queriam logo fazer
Breve retaliação.

Já os combates então
Assim continuaram
A capital de Palmares
As tropas atacaram
Foram muito violentos
Até Zumbi acertaram.

Porém mesmo com a dor
Que Zumbi estava sentindo
Ele continuou para
O povo negro pedindo
Que continuasse a luta
Bravamente resistindo.

Mas em vinte de novembro
Chegou ao fim o homem forte
E lutando com coragem
Zumbi foi encontrar a morte
E Palmares perdeu aquele
Líder, o seu grande norte.

Zumbi morreu e tentaram
Apagar sua história
Os brancos não queriam
O povo tê-lo em memória
Mas o plano não deu certo
Já que ele atingiu a glória.

Pois virou exemplo de luta
Pela busca da igualdade
Queriam que o povo negro
Tivesse uma dignidade
Mas para isso precisava
Ter a sua liberdade.

No ano de dois mil e três (2003)
Veio o Lula para assinar
A Lei dez meia três nove (10.639)
Que veio determinar
História afro-brasileira
E cultura pra ensinar

A nossa herança negra
O aluno deve aprender
E para todo racista
Ele saber responder
Que essa prática é crime
Todos devem entender.

Dia vinte se tornou
O dia da Consciência
Negra para celebrar
De Zumbi a resistência
Se a escola disse esquecer
Será uma negligência.

Se você quer me provar
Que é um ser humanista
Não basta apenas dizer
Que você não é racista
Tem que ter é uma firme
Atitude antirracista.

Gostaria de viver
Em um mundo pra sonhar
Racismo não mais existe
Ao que quer me acompanhar
Lute com a consciência
Durante a sua vivência
O mundo só vai ganhar

Suporte de memórias invisibilizadas e à beira do esquecimento, os versos populares são lugar de uma justiça histórica que devemos a grandes figuras da resistência brasileira. Numerosos são os poemas que dão aos heróis da história antiescravagista um lugar de honra, eternizando a trajetória daqueles que dedicaram suas vidas à libertação das populações reduzidas à escravidão. Nos versos do Cordel, encontramos a história da formação dos Quilombos,

³⁹ Os números que aparecem neste Cordel estão presentes no folheto original.

sociedades de ex-escravos que conseguiram fugir do cativeiro e se organizaram para libertar outros escravos e criar comunidades autônomas e solidárias.

O Cordel não está preso ao passado. Ele carrega consigo a história das lutas sociais e constitui um espaço de diálogo crítico. Ele traz a voz das lutas contemporâneas pelo reconhecimento da diversidade cultural do país e denuncia a violência sexista.

Relatos da interculturalidade e das lutas sociais

A literatura de Cordel pode ser considerada como uma ferramenta intercultural, pois conecta universos e épocas culturais distintas, permitindo que os povos se conectem por meio da interação que ela gera⁴⁰. Cada folheto é o resultado de uma mistura de tradições de diversas origens: europeias, africanas e indígenas. Por isso, não é apenas um veículo de diálogo: o Cordel também é testemunha direta e produto vivo dessa interação. Afinal, suas formas, temas e linguagem refletem a permanente mistura dessas múltiplas heranças. Com uma sensibilidade crua e acessível, os autores e autoras do gênero se comprometem a traçar essa trama cultural do Brasil entre a oralidade popular, a memória ancestral e a imaginação coletiva. Nesse espaço, as identidades se afirmam, se definem e evoluem, manifestando a capacidade dos brasileiros de transformar influências externas em criações próprias.

A força do Cordel não se limita ao seu papel cultural e intercultural. Ele também constitui um espaço de resistência e luta onde as populações marginalizadas expressam suas realidades. Desde suas origens, o folheto sempre serviu como tribuna popular e espaço de questionamento sociopolítico. Ele revelou as condições sociais dos camponeses do sertão e as injustiças que eles sofriam, expondo as práticas duvidosas das elites políticas e denunciando o racismo nacional, relatando suas lutas, como Maryana Monteiro faz em seu texto *Afro belo: as correntes invisíveis do Brasil*⁴¹ :

A luta afro-brasileira.
Requer participação
Para que não reste dúvida
Se uma vida importa ou não
Combatendo o racismo
Através da Educação.

São mãos que trazem correntes
Impostas pela exclusão,
Marcas de uma sociedade
Que mantém a escravidão
preservando o preconceito
De geração a geração.

⁴⁰ F. H. LEDO DE ALMEIDA, J. A. FERREIRA PICCIA, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹ M. MONTEIRO, *Afro belo: as correntes invisíveis do Brasil*, Canindé, 2023. (Criação inédita da autora, texto não publicado.)

A luz chegou ao cativo
 Com o sonho da igualdade,
 Mas já havia um legado:
 Nossa própria identidade.
 De uma cultura tão vasta.
 Formou-se essa sociedade

Então, como ser racista?
 No país do Rei Pelé?
 Se temos Gilberto Gil,
 Devemos “andar com fé”
 E valorizar a cultura
 Desde o samba ao acarajé

A História e a Cultura
 Mostram a autenticidade
 das influências presentes
 na “perfeita” identidade.
 Somos afro-descendentes!
 Frutos da diversidade.

O antirracismo é a meta
 Que queremos alcançar
 E como Nelson Mandela,
 Acreditamos no “educar”,
 Pois a escola é o caminho
 Para o mundo transformar

Desde as memórias e heranças, a poesia de Cordel carrega “a voz negra que canta e conta sua história, são reflexos da sonoridade da voz do ser negro, que desta forma assume o papel de sujeito de sua própria narrativa, tantas vezes calada, subalternizada, estereotipada pelas estruturas sociais dominantes”⁴². Pelo seu tom satírico, irônico ou denunciador, os versos populares mobilizam tanto o humor quanto a raiva, dando voz aos sem voz e apoiando as lutas coletivas. Nesse sentido, não se trata apenas de uma literatura popular, mas também de um espaço crítico e intercultural de produção do conhecimento, onde as memórias e experiências dos povos oprimidos confrontam as narrativas oficiais para, assim, melhor as transformar. Na coletânea *Heroínas negras brasileiras*⁴³, Jarid Arraes apresenta a história de 15 mulheres negras e suas trajetórias heróicas na luta contra a escravidão e o racismo, mas também contra a violência de gênero, em uma interseccionalidade frequentemente qualificada como “feminismo decolonial”. No início, o universo da literatura Cordel era quase exclusivamente masculino, servindo também como suporte para a reprodução de uma visão redutora da mulher e de seu papel social. Porém, a partir da década de 1980, vozes femininas começaram a se impor, questionando a dominação patriarcal presente no gênero e, de forma mais ampla, os mecanismos profundamente enraizados na sociedade brasileira. Elas abriram caminho para um Cordel feminista que se consolidou na década de 2000 com o surgimento de coletivos, antologias e pesquisas dedicadas à escrita das mulheres e ao seu lugar na evolução do gênero. Nele são abordados temas durante muito tempo ignorados, como as desigualdades de gênero, a violência doméstica, a sexualidade, a emancipação feminina e a igualdade de direitos. Essa

⁴² R. ALVITOS e L. H. DIAS BRAGA, *op. cit.*, p. 12-13.

⁴³ Jarid ARRAES, *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*, São Paulo, Polén, 2017.

apropriação traz uma grande transformação para o Cordel, que passa de um suporte de estereótipos para um espaço de contestação e afirmação das lutas sociais contemporâneas. Entre os coletivos, o movimento *Cordel sem Machismo*, lançado em 2020, reúne cordelistas do país inteiro que testemunham dessa dinâmica e desenvolvem um espaço de empoderamento feminino coletivo.

Em seu texto *O fogo que insiste em queimar*⁴⁴, Susana Moraes ilustra em sextilha a força dessa voz coletiva contemporânea que carrega em si a vingança daquelas que não puderam ser ouvidas no passado:

Uma fogueira acesa
 Inda queima em cada praça
 Onde antes tinha presa
 Hoje se procura a caça
 Tentando manter o fogo
 Que insiste nesse jogo
 De subjugar a raça

Na fumaça tão sem graça
 Vê-se rostos refletidos
 São reflexos da história
 De tempos passados, idos
 Também dias atuais
 Que torturam tanto ou mais
 Nossos corpos sempre erguidos

Das cinzas são ressurgidos
 Nos livrando das tormentas
 Cicatrizando as dores
 Procurando ferramentas
 Pra que possamos lutar
 Enfrentar e enfim ganhar
 Mesmo as guerras sendo lentas

Estamos todas atentas
 Juntas e de prontidão
 Assim nós somos mais fortes
 Segurando outra mão
 Lutando por liberdade
 Garantias, qualidade
 Respeito e educação

As vozes não calarão
 Nós não andamos pra trás
 Cada dia um passo à frente
 Lutando com as demais
 Renascendo da fogueira
 Assumindo a dianteira
 Unidas podemos mais

A mulher pode e faz
 Atua onde convém
 Escolhe a profissão
 Pelo saber que detém
 O fogo que ontem ardeu
 Hoje lhe fortaleceu
 Pois para o mal tem-se o bem

Há muita luta porém
 Mas pra isso existe mão
 Companheiras e suportes
 Corpo, alma e coração
 Pois a chama da esperança
 Se renova em cada andança
 No sorriso e na ação.

⁴⁴ S. MORAIS, *Mulheres em movimento: luta e revolução*, Ed. Coopaceso, Santo André, 2023.

Conclusão

A trajetória de total emancipação desse gênero literário é fascinante e ilustra o poderoso motor de resistência cultural que ele representa. As capacidades de sobrevivência e transformação dessa expressão popular, libertada das tradições coloniais para se tornar a expressão plena da antropofagia cultural brasileira. Vemos a arte colonizadora ser digerida, adaptada e transformada, até se tornar um elemento central da cultura nordestina, ultrapassando seu papel original e se tornando um objeto portador de ricas promessas etnográficas⁴⁵. Ele soube reinventar as heranças europeias, africanas e indígenas para desenvolver uma identidade única, com base no rigor de suas características literárias e no seu enraizamento territorial. Os versos sensíveis dos cordelistas compensaram as falhas do Estado no Sertão, sendo ao mesmo tempo jornal, escola e arquivo popular. Hoje, ele não é apenas um arquivo da memória coletiva, mas um ator político e social ativo, como observamos em seu papel no centro dos movimentos de contestação. Ele se propõe a ser um espaço de contradiscurso descolonial essencial na narrativa nacional, participando dos debates contemporâneos. Ao se reinventar, essa arte orgânica se impôs como elemento central da cultura nordestina, a ponto de ser reconhecida como patrimônio cultural imaterial e ser objeto de pesquisas cada vez mais numerosas sobre seus diferentes papéis educacional, social e cultural, superando assim a marginalização que a caracterizou por muito tempo. Sua presença em trabalhos acadêmicos internacionais permitiu que ela passasse de um objeto efêmero de venda ambulante a um patrimônio etnográfico e literário mundialmente reconhecido. Sua história é a de uma vitória cultural, em que a herança foi transformada em instrumento de autonomia e luta.

Sophie Foray é pesquisadora, pedagoga e poeta. Ela trabalha desde 2022 na valorização e circulação da literatura de Cordel entre o Brasil e a França através do Projeto InterCordel, de traduções, palestras, artigos, exposições e emissões de rádio. Engajada na luta contra as desigualdades sociais, atua no campo da interculturalidade decolonial através de uma pesquisa-ação independente.

Bibliografia

ABREU, Márcia, *Histórias de cordéis e folhetos*, São Paulo, Mercado das Letras, 1999.

ALVITOS, Raquel, DIAS BRAGA, Luiza Helena, “Um estudo afroperspectivista para além da narrativa de Cordel: ressignificando tradições e heranças”, in *Anais do Encontro Internacional*

⁴⁵ S. KUNTZ, *Brésil/Cordel ; Une anthologie des gravures populaires*, op. cit., 2005.

e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias, Rio de Janeiro, ANPUH RJ, 2018, p. 5-45.

ARRAES, Jarid, *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*, São Paulo, Polén, 2017.

ARAÚJO SILVA, José Augusto, *A literatura de Cordel e sua importância para o Nordeste*, Brasília, Unyleya, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo, Global, 2005.

CAVIGNAC, Julie, “Mémoires en miroir”, Paris, Cahiers du Brésil contemporain, n° 9, 1990, p. 43-73.

—, “Romances d’exil : littérature de Cordel et migrations au Brésil”, Paris, *Autrepart – Revue de sciences sociales au Sud*, n° 1, 1997, p. 15-40.

CURRAN, Mark, *A literatura de Cordel*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

DE ANDRADE, Oswald, “Manifesto antropófago”, *Revista de Antropofagia*, n° 1, São Paulo, 1928.

DE OLIVEIRA GALVÃO, Ana Maria, *Cordel: leitores e ouvintes*, Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel, “Ciclos temáticos na literatura de Cordel”, in *Literatura Popular em Verso – Estudos*, t. 1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, citado em M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, Campinas, Mercado das Letras, 1999, p. 16.

FRANCA BASTOS, Raísa, « De Robert à Roberto : vie d’une forme et d’une histoire médiévales dans la littérature brésilienne de Cordel », *Polyphonies littéraires, Plural Pluriel- Revue des cultures de langue portugaise*, Université Paris-Nanterre, n° 18, 2018, [<https://pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/160/138>], p. 1-18.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, *Literatura de Cordel: dossiê de registro*, Brasília, Ministério da Cultura, 2018.

KUNTZ, Stanislas, *Brésil/Cordel : Une anthologie des gravures populaires*, Paris, Les éditions de l’Amateur, 2005.

KUNZ, Martine, “La littérature de Cordel comme fiction compensatoire : une lecture possible”, in *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 17, n.º 1/2, 1995, p. 60-63.

—, Martine. *Cordel: A voz e o verso*, Fortaleza, Museu do Ceará e Secretaria da Cultura do Ceará, 2001.

—, “La France et le Brésil ne sont pas des îles”, *O eixo e a roda*, UFMG, v.18 n° 1, 2009, p. 147-157.

LEDO DE ALMEIDA, Fabiola Huri, FERREIRA PICCIA, Jacqueline Amanda, *Literatura de Cordel: cultura e resistência*, Americana, Faculdade de Americana, 2020.

MAGELLA DE MENEZES NETO, Geraldo, “Os brasilianistas estão chegando: as contribuições dos pesquisadores estrangeiros para os estudos sobre a literatura de Cordel no Brasil na segunda metade do século XX”, *Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, nº74, 2022, p. 177-204.

_____, *História de Zumbi dos Palmares: uma inspiração na luta contra o racismo*, Belém, Amazônia Cordel, 2023.

MONTEIRO, Maryana, *Meu sertão nordestino*, Canindé, 2023. (Criação inédita da autora, texto não publicado.)

_____, *Afro belo: as correntes invisíveis do Brasil*, Canindé, 2023. (Criação inédita da autora, texto não publicado.)

MORAIS, Susana, *Mulheres em movimento: luta e revolução*, Ed. Coopaceso, Santo André, 2023.

_____, *Cordel do Frevo*, Recife, Editora Coqueiro, 2022.

NEMER, Sylvia, *Feira de São Cristóvão: contando histórias, tecendo memórias*, Tese de Doutorado, PUC, Rio de Janeiro, 2012.

_____, “O Cordel em movimento: diálogos Brasil – França”, in *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, Rio de Janeiro, ANPUH RJ, 2018.

NEVES, Francisco Paiva das, *Literatura de Cordel - origens e perspectivas educacionais*. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2018.

RODRIGUES FERREIRA, João, *Cordel: professor atemporal*, Fortaleza, Rouxinol do Rinaré Edições, 2024.

SIMPATIA, Tião, *O Cordel e suas Origens*, Fortaleza, Cordelaria Flor da Serra, 2017.

LA LITTÉRATURE DE CORDEL AU BRÉSIL LA POÉSIE EN RÉSILIENCE

SOPHIE FORAY

Chercheuse, pédagogue, poétesse et traductrice

Cet article constitue une courte introduction au vaste univers de la littérature de Cordel, un genre poétique populaire du Nordeste brésilien, pendant longtemps marginalisé et relégué au rang de sous-littérature, en opposition au canon littéraire brésilien. Son importance pour la culture du pays l'a érigée depuis 2018 en patrimoine culturel immatériel du Brésil¹.

Nous proposons ici un témoignage et une réflexion, tissés entre les mots de ses auteurs et de ceux qui en ont fait leur objet de recherche, et qui mettent en lumière le parcours de résistance et de résilience culturelle que l'évolution de ce genre poétique singulier représente. Cette poésie s'est constituée, depuis son apparition au Brésil au XIX^e siècle, sur le fil de la résistance à la domination culturelle européenne imposée par la colonisation, et à l'hégémonie culturelle du sud-ouest et du sud du Brésil par rapport au nord-est du pays, dans une éternelle adaptation qu'on associe à un processus de digestion culturelle. Elle est devenue symbole, témoin et gardienne des traditions nordestines, garante de l'héritage de l'essence unique d'un peuple et de son histoire.

Par « Cordel », on désigne à la fois le genre littéraire, une poésie narrative écrite en vers, avec un schéma de rimes et des règles bien définies, ainsi que l'objet à l'allure artisanale, un petit feuillet de papier commun au format A6, de 8 à 24 pages, sur lequel ces récits sont imprimés. On se réfère également à toute l'oralité dont s'imprègne le genre, puisque ces poèmes narratifs retranscrivent la langue orale et sont destinés à être déclamés, ils sont empreints des caractéristiques et variations régionales du langage quotidien, voire familier, avec tout le paysage socio-culturel qu'il reflète. On la qualifie de populaire dans la mesure où la majorité

¹ IPHAN, *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. Literatura de Cordel: dossiê de registro*, Brasília, Ministério da Cultura, 2018, [[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf)].

de ses auteurs proviennent de classes peu favorisées de la campagne aride du Nordeste, où les conditions et modes de vie sont rudes, même si certains auteurs sont également issus de milieux lettrés et bien plus aisés. Les textes abordent la vie quotidienne du peuple de la région du Sertão, ses traditions, son Histoire, ses croyances et ses savoirs. Pour ces mêmes raisons, cette littérature est considérée comme marginalisée, en ce sens qu'elle serait ignorée, oubliée, censurée, ou marginalisée dans les milieux littéraires, culturels et par les pouvoirs politiques, notamment en raison des spécificités de son langage ainsi que des moyens de production et de circulation sur le marché. Elle est également qualifiée de para-littérature, fonctionnant en parallèle des circuits traditionnels d'édition et de diffusion.

Le terme « Cordel » abrite les marques coloniales liées aux origines du genre. Ce mot, originaire du Portugal, renvoie à la forme dont étaient exposés les feuillets, accrochés à des cordelettes dans les marchés où ils étaient vendus, le plus souvent par les poètes eux-mêmes. Ce n'est que dans les années 1970, près d'un siècle après son apparition au Brésil, que les chercheurs reprendront l'expression portugaise pour désigner les feuillets de poésie populaire nordestine. Le Cordel est une éternelle traversée, un voyage entre le passé et le présent, entre les peuples et leurs histoires², les réalités et les luttes qui les font se rencontrer et s'affirmer dans leurs particularités.

Ses origines sont variées, et encore aujourd'hui les débats sur la provenance des influences qui la composent persistent³, puisqu'elle est le fruit de la rencontre de traditions orales et écrites des cultures européennes, africaines et amérindiennes, expression vivante de la diversité, à l'image du Brésil, de sa population et de ses expressions culturelles. Cependant, de nombreuses recherches, et les poètes eux-mêmes, associent le plus souvent la littérature de Cordel brésilienne à des traditions importées d'Europe par les colons portugais⁴, comme les chercheurs brésiliens précurseurs Silvio Romero et Câmara Cascudo, bien que cette vision euro-centrée des traditions brésiliennes soit de plus en plus remise en question⁵.

² Sylvia NEMER, *Feira de São Cristóvão: contando histórias, tecendo memórias*, Tese de Doutorado, PUC, Rio de Janeiro, 2012, p. 75-121.

³ S. NEMER, « O Cordel em movimento: diálogos Brasil – França », in *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, ANPUH RJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2018, p. 2-3.

⁴ Raquel ALVITOS, Luiza Helena DIAS BRAGA, « Um estudo afroperspectivista para além da narrativa de Cordel: resignificando tradições e heranças », *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, Rio de Janeiro, ANPUH RJ, 2018.

⁵ Márcia-ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, São Paulo, Mercado das Letras, 1999, p. 17.

Pour comprendre la dimension européenne des origines du Cordel, on doit remonter à l'époque du moyen-âge, aux débuts de la littérature populaire en France au XI^e siècle, et aux traditions poétiques orales qui étaient véhiculées par les troubadours en Occitanie et par les trouvères en pays d'Oïl. Les troubadours et trouvères étaient des musiciens-poètes de l'improvisation, qui parcouraient les routes pour déclamer en musique les nouvelles, les vieilles histoires et légendes ou encore les récits de batailles. À travers la cantilène et plus tard la chanson de geste, ils avaient pour rôle d'informer, d'instruire et de divertir par leurs vers, majoritairement en prose à l'époque, et toujours accompagnés d'un instrument à cordes comme le violon ou la harpe. Les troubadours pratiquaient également une forme de joute verbale, un débat poétique, appelé la tenson, pendant laquelle ils se livraient à une bataille oratoire improvisée, sur des thèmes moraux, philosophiques ou amoureux. Le public était principalement issu de la cour aristocratique, s'élargissant parfois aux lettrés et érudits proches de la cour.

Ces poésies musicales ont voyagé en Espagne et au Portugal au travers des mariages royaux, des échanges commerciaux et des déplacements des poètes qui fuyaient les guerres, changeant de langue et de public au fil de leurs pérégrinations, infusant petit à petit les sphères les plus populaires de la société. Elles ont inspiré la *cantiga* au Portugal, tradition des *trovadores*, dont la *cantiga de amor* et la *cantiga de amigo* sont les plus populaires, aux côtés des *desafios* et des *desgarradas*, duels poétiques improvisés, au cœur de la tradition lyrique galaïco-portugaise, qui fleurit entre le XII^e et le XIV^e siècle. Ces rencontres poétiques se diffusent et deviennent très populaires dans les zones rurales portugaises, si bien qu'on pouvait les trouver tant dans les cours royales et seigneuriales que sur les places des villages. Cet élargissement des représentations des troubadours à un public plus diversifié a d'abord eu lieu principalement dans le Nord du Portugal, puis s'est ensuite progressivement étendu au Sud du pays.

Plusieurs siècles plus tard, une autre pratique poétique populaire verra le jour en France : au XVII^e siècle, naît à Troyes la bibliothèque bleue, une littérature de colportage qui pose sur papier les vieilles histoires transmises jusqu'alors oralement par les troubadours. On l'appelle ainsi car les couvertures étaient imprimées sur un papier bleu-gris servant à l'emballage du

sucre. Cette littérature de colportage est une poésie déclamée et diffusée par les poètes eux-mêmes, qui vont de ville en village pour vendre leurs textes et répandre les nouvelles.

L'émergence de la bibliothèque bleue marque la naissance de la littérature populaire en France, diffusée sous forme de petits feuillets, imprimés sur du papier commun. On commence ainsi à démocratiser l'accès à la littérature auprès du plus grand nombre, à une époque où seule l'élite y avait accès, le langage accessible et le faible coût de ces livrets permettant leur circulation hors des cercles nobles et intellectuels. Ce genre littéraire infusera et inspirera la production de feuillets similaires en Espagne avec les *pliegos sueltos* et les *folhas volantes*, *folhas soltas* ou *romances* au Portugal. Ces textes portugais prennent des formes variées : vers, prose, pièces de théâtre, et ne contiennent pas de structure systématique, à la différence du Cordel brésilien. Pour Márcia Abreu⁶, la littérature de Cordel portugaise est davantage une « formule éditoriale » qu'un genre littéraire en soi, puisque sa caractérisation se situe dans son format, son mode de vente et ses vendeurs et non dans une systématisation basée sur des caractéristiques textuelles et thématiques. On y retrouve aussi bien des textes classiques ou des textes contemporains – avec des adaptations d'auteurs comme Goethe, Camões ou Zola – que des recettes culinaires, dans un format et un langage simple, cassant la barrière érigée par les formes et les styles de la littérature érudite entre ces connaissances et les lecteurs les moins lettrés. Imprimés artisanalement, ils sont vendus au XVIII^e sur les marchés, à cheval sur des ficelles, dans les rues et sur les places⁷. On associe au Portugal la production de ces feuillets à un genre littéraire désigné tantôt comme *literatura de Cordel*, en référence à son mode d'exposition, tantôt *literatura de cego*, « littérature d'aveugle », puisque nombreux de ses revendeurs étaient déficients visuels et trouvaient dans la vente des feuillets un moyen de subsistance. Ils apprenaient par cœur des extraits des feuillets pour en faire la promotion sur la place publique. Des feuillets similaires circulant à la même époque en Angleterre, en Allemagne, en Hollande et en Irlande, contenaient parfois des poèmes mais ils tenaient bien plus souvent le rôle de journal local⁸.

⁶ M. ABREU, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Manuel DIÉGUES JUNIOR, *Ciclos temáticos na literatura de Cordel*, in *Literatura Popular em Verso – Estudos*, t. I, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, cité dans M. ABREU, *op. cit.*, p. 16.

⁸ Francisco Paiva das NEVES, *Literatura de Cordel: origens e perspectivas educacionais*, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2018.

Câmara Cascudo, l'un des pionniers et plus importants chercheurs sur la question, dans son ouvrage *Vaqueiros e Cantadores* (2005), établit un lien direct entre les *folhetos* de Cordel du Brésil et les romances portugais, qui auraient été le socle à partir duquel cette poésie se serait développée. Il met également en lumière l'héritage des troubadours dans l'art de la *cantoria*, tradition d'improvisation poétique orale brésilienne.

Tião Simpatia, poète Cordeliste originaire de l'État du Ceará, dans le Nordeste du Brésil, illustre cet héritage dans son texte *O Cordel e suas Origens*⁹ (Le Cordel et ses origines). Ce Cordel est écrit en *décima*, qui correspond au dizain, en vers heptasyllabiques, avec le schéma de rimes suivant : ABCBDDEFFE. Cette modalité du Cordel n'est pas la plus courante, mais on la retrouve largement dans les feuillets des cordelistes. Elle était cependant très répandue dans les *desafios*, témoignant de la grande maîtrise poétique des improvisateurs.

Grâce à la lusophonie
Qui nous unit et nous lace
De la culture et de la langue
En nous ouvrant des espaces
Pour développer la croissance
Et c'est là que la connaissance
Est l'accent de cette histoire
Que je vous raconte maintenant.
Ça fait déjà cinq cents ans
Qu'il fait partie de notre mémoire

D'origine gréco-romaine
Je suis né au sein de la cour
À l'époque des conquérants
Dans la lyre des troubadours
Ravissant les rois et reines
Les princes et princesses anciennes
Les Phéniciens et Saxons
Grâce à mon oralité
Jusqu'à la modernité
Passant les générations

Arrivé au XVI^e siècle
En péninsule Ibérique
Entre Espagne et Portugal
Puis j'ai conquis l'Amérique
Celle du Sud précisément
Où le ciel est plus clément
Et la mer couleur d'anil
À Bahia j'ai accosté

⁹ Tião SIMPATIA, *O Cordel e suas Origens*, Fortaleza, Cordelaria Flor da Serra, 2017.

Pour ensuite m'éparpiller
Dans le reste du Brésil¹⁰

Bien que les recherches des folkloristes aient principalement mis en lumière les origines européennes du Cordel, jugées plus nobles et valorisantes pour cette tradition, il est important de noter que le genre a également largement hérité d'inspirations venues des traditions orales des griots d'Afrique et des poètes ambulants du Maghreb, comme le rappelle Martine Kunz¹¹. Ajoutons qu'en se développant au Brésil, ces pratiques de l'oralité ont aussi été marquées par les traditions des peuples originaires déjà présents sur le territoire avant la colonisation. Si ces influences apparaissent moins nettement, c'est parce que ces héritages culturels ont fait l'objet de peu de recherches et demeurent, de ce fait, encore peu documentés¹².

La thématique du Cordel est largement étudiée dans la sphère académique, que ce soit au Brésil ou en France, dans les domaines de la littérature brésilienne, de la littérature comparée, de l'histoire, de l'ethnologie, de la sociologie, du folklorisme et des sciences de l'éducation, entre autres. Si la production scientifique sur le sujet reste de loin plus conséquente sur le sol brésilien, elle attire, depuis la seconde moitié du XIX^e, l'intérêt des universitaires outre-Atlantique. L'un d'entre eux est Raymond Cantel, chercheur français considéré comme le premier universitaire étranger à avoir mené des travaux sur le sujet¹³, ouvrant la voie du dialogue entre le Brésil et la France autour de cette littérature¹⁴, et dont les travaux ont été cités dans le dossier d'enregistrement de l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National¹⁵.

Dans cette perspective, le présent article propose d'examiner la trajectoire du Cordel comme genre de résistance et de résilience culturelle et sociale, en retraçant d'abord ses origines dans le contexte colonial, pour analyser ensuite son rôle dans la construction d'une identité

¹⁰ Toutes les traductions ont été réalisées par l'auteurice de l'article. Elle a choisi, dans ses traductions, de privilégier la conservation du schéma rythmique et rimique du poème original, afin d'en restituer l'essence tout en respectant les codes d'écriture du Cordel.

¹¹ Martine KUNZ, *Cordel: A voz e o verso*, Fortaleza, Museu do Ceará e Secretaria da Cultura do Ceará, 2001, p. 25-35.

¹² Geraldo MAGELLA DE MENEZES NETO, « Os brasilianistas estão chegando: as contribuições dos pesquisadores estrangeiros para os estudos sobre a literatura de Cordel no Brasil na segunda metade do século XX », *Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. PUC-SP n° 74, 2022, p. 177-204.

¹³ *Id.*

¹⁴ S. NEMER, « O Cordel em movimento: diálogos Brasil – França », *op. cit.*

¹⁵ IPHAN, *op. cit.*

nordestine, devenant un symbole de la force de l'« hybridisme » culturel brésilien, et enfin, en explorant ses formes contemporaines d'engagement à la lumière des luttes sociales actuelles.

La naissance de la littérature de Cordel au Brésil

Au moment de la colonisation du Brésil au XVI^e, les Portugais emportent avec eux les traditions de l'improvisation poétique telles que la *cantiga*, qu'ils diffuseront dans l'actuel Sertão, région semi-aride du nord-est du Brésil, où ils établissent leurs premières grandes plantations. Au début, ce sont les romans de chevalerie, les récits et chants de guerre ou de conquêtes maritimes qui circulent dans le Nordeste dans la bouche des Portugais, diffusant dans la région la pensée et l'imaginaire européen. L'introduction des traditions du pays colonisateur fait partie des mécanismes du processus d'acculturation ; on impose aux colonisés une langue, une culture et ses imaginaires, ainsi que ses valeurs religieuses et morales, dans un but de domination et de transformation des pratiques, normalisant ainsi l'hégémonie des référents culturels européens. Ainsi, les traditions du *romanceiro* et de la *cantiga*, venus du Portugal, ont opéré comme des outils de domination, contribuant à l'imposition d'un cadre de pensée européen aux peuples du Brésil.

Plus tard, ces récits inspireront les paysans poètes de la campagne du Nordeste. S'ils perpétuent et reformulent, au départ, les récits entendus des Portugais, ils vont les adapter au fur et à mesure au contexte culturel de l'époque, se réappropriant l'art de l'improvisation poétique tout en gardant les structures et certaines thématiques traditionnelles. Les histoires ont commencé à circuler dans la voix des *cantadores* qui apprenaient les récits entendus et les diffusaient au fil de leurs voyages dans les terres reculées de la région, tout en y apportant des modifications qui ancrèrent ces histoires dans le paysage local.

Les conditions climatiques, politiques et sociales de la région auraient été favorables¹⁶ au développement de groupes d'improvisateurs poétiques, et plus tard à celui des cordelistes, qui offraient des outils d'information, de réflexion et des supports à la mémoire collective. Les conditions de vie et les traditions dans la région ont également favorisé l'émergence, la perpétuation et l'évolution de ces pratiques. Jusqu'aux années 2000, de nombreuses habitations

¹⁶ Les théories sont nombreuses, mais l'explication d'une telle ferveur poétique dans la région conserve toujours une part de mystère, le traçage net de ses contours est le gros défi des chercheurs, cette littérature semble vouloir toujours échapper aux tentatives de catégorisation fixe.

n'étaient pas reliées au courant électrique, et les familles rurales ont conservé l'habitude-des veillées nocturnes, autour du récit ou de la lecture d'histoires, à la fois comme divertissement, source d'information et moyen d'instruction.

Le texte de João Rodrigues Ferreira, *Cordel: professor atemporal*¹⁷, retrace le parcours du Cordel depuis le Portugal jusqu'aux terres arides du Nordeste.

On était en 1500
Quand la flotte de Cabral
Le 22^e jour d'avril
Accosta sur le littoral
De Bahia, je suis arrivé
Et me suis vite installé
Sur cette terre tropicale.

Quand les coffres portugais
Se sont ouverts, j'en ai sauté
Et ces fameuses brises sauvages
J'ai rapidement inspiré
Avec un grand ravissement
J'ai gravi les ailes du vent
Dans l'sertão pour m'diffuser

Enraciné dans le Nordeste
Dans les entrailles de la région
J'ai rencontré mon p'tit Père
Cico Conseiller, Lampião...
Et de cette terre féconde
J'ai pu conquérir le monde
Sur un Paon en migration

On m'a récité, chanté
Dans les porches, et lieux sacrés
Dans les duels de guitare
Dans les cabanes des vachers
Dans les huttes des coins paumés
Dans les villes et les palais
Des plus riches des fermiers.

Je fus aussi pour le paysan
Un moyen d'information
En f'sant courir la nouvelle
À travers cette vaste région
Laissant le peuple informé
Pour ça, on m'a acclamé
Comme le Journal du Sertão.

¹⁷ João RODRIGUES FERREIRA, *Cordel: professor atemporal*, Fortaleza, Rouxinol do Rinaré Edições, 2024.

Les déclamations initialement portugaises passent par un processus de digestion et de transformation, et, dans le courant du XVI^e siècle, la *cantoria* naît de la rencontre entre les traditions portugaises, les pratiques orales venues d’Afrique, et celles déjà présentes dans les coutumes des peuples autochtones. Le terme *cantoria* renvoie aux différentes formes de poésie chantée, de textes appris par cœur et répétés, de textes adaptés ou improvisés. Le *repente* est l’une des branches de la *cantoria*, il en est l’essence créative et renvoie à l’improvisation orale de vers par les poètes, qu’on nomme les *repentistas* ou *cantadores*, toujours accompagnés de leur instrument, traditionnellement la *viola*. Lorsque deux *repentistas* s’affrontent lors d’une joute verbale improvisée, on parle de *desafio*, un duel poétique en conversation directe avec le public qui y participe activement, notamment en définissant les thèmes du *desafio*.

Ces manifestations ont lieu sur les places des villages, animent mariages et baptêmes, et rassemblent peu à peu un large auditoire. Pendant plusieurs siècles, cet art se diffuse dans tout le Nordeste, il s’affine, et les poètes improvisateurs développent une maîtrise de l’art oratoire et de l’improvisation qui suscite de plus en plus d’admiration.

Parmi les admirateurs, certains prennent en note les poèmes improvisés, impressionnés par leur maîtrise poétique malgré les contraintes de production orale instantanée, et par l’étendue des connaissances de ces poètes populaires dont ils souhaitent éterniser les créations spontanées. Entre-temps, sont arrivés au Brésil des feuillets de littérature de colportage portugais, qui relatent des faits historiques, la vie de certains personnages comme les princesses Maguelonne et Théodora, Charlemagne, des histoires comme celle de l’Impératrice Porcina, ou des adaptations de textes de poésie érudite pour un public peu ou pas instruit. Ces histoires arrivent et circulent dans le Nordeste, dans les bagages des agriculteurs, des artisans et des gens du peuple portugais, entre les États de Bahia et de la Paraíba. Les transcriptions à l’écrit des vers des *cantadores* par ces admirateurs, inventés lors des *desafios*, s’inspirent de ce format de publication afin de pérenniser les récits et d’élargir le public¹⁸. On appelle ces feuillets les *pelejas de Cordel*.

Les prémices du Cordel se dessinent à ce moment-là, de la rencontre et de la fusion entre les traditions des *cantadores* nordestins, et les feuillets de littérature populaire venus du Portugal, faisant naître un nouveau genre littéraire, qui n’est plus lié directement à l’improvisation orale.

¹⁸ Mark CURRAN, *A literatura de Cordel*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

Des poètes écrivains commencent à utiliser les modalités de la *cantoria* pour structurer leurs poèmes à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. De nombreux Cordels s'inspirent directement des personnages et histoires des feuillets portugais qui ne sont pas simplement repris, mais « dédoublés en récits nouveaux, brésiliens »¹⁹.

Le cordeliste connu comme le père du Cordel est Leandro Gomes de Barros (1865-1918), puisque c'est lui qui commence à imprimer des feuillets de manière systématique²⁰ à partir de 1893. Originaire de l'État de la Paraíba, il publie ses premiers vers dès 1893, inspiré par les nombreux *cantadores* et *repentistas* qu'il a cotoyés dans sa région natale, l'un des centres majeurs de la poésie populaire à l'époque. Leandro Gomes de Barros n'était pas improvisateur, il était écrivain, ce qui le distingue d'un *repentista* ou *cantador*. C'est à lui que l'on doit la définition des multiples formes des strophes, pieds et rimes du Cordel, inspirées directement des formes poétiques utilisées par les *repentistas*. Parmi ses successeurs notables figurent Francisco das Chagas Batista (1882-1930), João Martins de Athayde (1880-1959) et João Melchíades (1869-1933). La majorité de ces auteurs sont issus de la zone rurale et n'ont bénéficié que de peu, voire pas du tout d'instruction scolaire, apprenant à lire et à écrire seuls, avec l'aide de proches, bien souvent grâce aux feuillets de Cordel. C'est donc également en référence à la classe sociale dont sont issus les cordelistes que l'on caractérise le Cordel comme une littérature populaire.

Bien que le Cordel et la *cantoria* forment deux genres bien distincts, l'oralité imprègne tout le processus de création du Cordel, et elle en est la source, comme nous l'avons vu, puisque c'est de l'improvisation des *cantadores* que sont nés les codes de versification et la pluralité de ses thématiques. Abreu²¹ défend et présente le Cordel comme un outil d'écriture au service de la mémoire orale. On considère ainsi que la littérature de Cordel naît au XIX^e de cette première écriture de l'oralité poétique nordestine. Les *cantadores* s'appuient sur la littérature de Cordel qui fixe leurs vers, à la fois pour les perpétuer et pour maintenir vivante la tradition orale, une façon d'enregistrer leurs plus beaux poèmes et joutes verbales, assurant ainsi leur transmission.

¹⁹ Maria José LONDRES, *Literatura de Cordel: tradição e mudança*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, in M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, op. cit., p. 16.

²⁰ M. ABREU, op. cit., p. 91.

²¹ *Ibid.*

Dans la suite de son poème *O Cordel e suas origens*²² (*Le Cordel et ses origines*), Tião Simpatia retrace la naissance de cette littérature, et revient sur le rôle de l'œuvre de Leandro Gomes de Barros dans la définition de ses modalités :

Je me déguisai des plumes
Du fameux Paon Misterioso
Survolant l'imaginaire
Des histoires de « Trancoso »
Dans la voix des poètes chanteurs
Des xylographes et chercheurs
Je trouvai mon précurseur
À Pombal en Paraíba
Du sertão jusqu'à la rive
Il diffusait ma valeur

Leandro Gomes de Barros
Personnage jamais en reste
Qui me rendit très célèbre
Parmi les gens du Nordeste
João Martins de Athaíde,
Après de Leandro est guide
Assurant la descendance
Patativa do Assaré
Depuis longtemps étudié
À la Sorbonne, terre de France

Les trois éléments basiques
Qui assurent ma construction
Je l'explique mon cher lecteur
Métrique, rime et oraison.
La métrique est quantité
De syllabes, en vérité
Et signifie la mesure
La rime est dans le phonème
L'oraison veut dire le thème
D'une strophe qui se clôtüre

Je suis toujours en évidence
Et n'ai jamais décliné
Car je suis largement feuilleté
On m'a appelé feuillet
Enfin la xylogravure
Dans les vieux récits d'armures,
De romances, d'malédiction
Je suis toujours bien présent
On m'utilise bien souvent
Dans un but d'éducation

²² T. SIMPATIA, *op. cit.*

Amené en caravelles
Par les colonisateurs
Il y a plus de 500 ans
Cherchant de nouveaux lecteurs
Un pionnier alors j’deviens
Dans le Nordeste brésilien
J’réponds toujours à l’appel
Pour divertir, éduquer
Permetts-moi de me présenter
Tel qu’on m’a nommé, CORDEL.

Bien que l’on puisse établir un lien entre les *romances* portugais et la littérature de Cordel²³, ce dernier se dote d’une musicalité plus prononcée, de règles métriques et rimiques plus rigides, qui permettent au genre brésilien de s’éloigner et de s’émanciper des traditions portugaises, évoluant vers une poésie davantage élaborée et aiguisée. Tandis que les feuillets portugais relataient le plus souvent des histoires de personnages nobles, les feuillets brésiliens les adaptent au scénario local, créant de nouvelles histoires qui abordent le quotidien des paysans et de leurs conditions d’existence difficiles, tout en laissant une large place à l’humour et à la dérision. À l’époque, ces poètes sont pour la plupart analphabètes ou presque, bien que détenteurs de vastes connaissances historiques et culturelles, maîtrise indispensable pour la composition de leurs vers. Ils font appel à des scribes, des *poetas de bancada*²⁴ ou voient encore leurs vers de *peleja* fixés par écrit par des folkloristes ou d’autres poètes lors des joutes verbales. Les modalités de création du Cordel sont précises, la plus répandue est celle du sizain, une strophe de six vers dont chacun est composé de sept pieds, avec une rime récurrente au deuxième, quatrième et sixième vers. Parmi les extraits présentés dans cet article, nous retrouvons aussi le septain et le dizain, autres formes très présentes dans les productions, chacune avec ses codes définis.

Au travers de ce perfectionnement du genre, mais également des thématiques et symboles véhiculés par les poèmes, la *cantoria* et le Cordel deviennent peu à peu un élément central de la culture nordestine, traditions chargées d’une conscience propre qui assurent leur diffusion et leur perpétuation. La littérature de Cordel et sa production hors des circuits traditionnels d’édition dans le Nordeste à l’époque ouvrent un espace d’expression à une population et ses réalités jusqu’alors exclues de l’univers littéraire.

²³ Raísa FRANCA BASTOS, « De Robert à Roberto : vie d’une forme et d’une histoire médiévales dans la littérature brésilienne de Cordel », *Revue des cultures de langue portugaise*, Université Paris-Nanterre, n° 18, 2018, p. 1-18.

²⁴ *Poetas de bancada* : poètes de comptoir.

Le Cordel voyage vers son public dans les valises et les voix de ses poètes ou de ses revendeurs, de village en village, de marché en marché, en suivant le parcours de migration de ses auteurs vers le nord ou vers le sud. Il devient le « journal du Sertão », faisant parvenir à la population les nouvelles là où ni la radio ni les journaux n'arrivent. Les thématiques qu'on y retrouve sont des plus variées, les récits abordent le quotidien des Nordestins, les faits divers et de société, les mouvements sociaux et politiques marquants, les mythes et légendes, les festivités populaires traditionnelles, les grands événements, les œuvres ou les personnages universels, les histoires du *cangaço*²⁵ et de la bande de Lampião, les leçons de grammaire, d'histoire, ou de mathématiques, les luttes pour la défense de l'environnement et des minorités opprimées, tout comme les histoires d'amour, de trahison, de belles-mères et de figures locales tournées en dérision. Les couvertures sont traditionnellement ornées de xylogravures, des gravures sur bois qui illustrent le thème du feuillet, permettant une première « lecture » du poème par tous, notamment par le public non alphabétisé.

Les feuillets sont créés, édités et vendus par les poètes eux-mêmes, ou par des *folheteiros*, des vendeurs de feuillets, dans les marchés des villes du Nordeste. Les poètes ont une technique commerciale bien définie qui vise à stimuler l'intérêt du public et l'inciter à se procurer le feuillet : ils déclament une partie du texte et s'arrêtent à l'intrigue, laissant l'auditoire curieux de découvrir la fin de l'histoire. Le public est en interaction directe avec le poète ou son vendeur, il n'y a pas de distance entre le texte et les lecteurs qui peuvent intervenir pendant la présentation, commenter les faits, s'insurger contre une rime imparfaite ou trop facile. Cette relation entre le poète et ses lecteurs est une source d'inspiration et de perfectionnement, il « sonde » la réception de nouveaux sujets ou modalités poétiques pour adapter au mieux ses futures productions. Le public participe ainsi activement à l'émergence de nouveaux feuillets, tout en étant garant du bon respect des règles poétiques de la production de vers de Cordel. Un Cordel mal accepté n'est pas vendu et donc voué à disparaître : le peuple est juge et critique, il valide la qualité et la pertinence des Cordels en circulation.

Dans ce contexte rural, le Cordel s'impose comme un allié crucial de divertissement, d'éducation, d'alphabétisation, d'accès à l'information, et même de transformation sociale :

²⁵ Le *cangaço* correspond au « Western » du Nordeste brésilien. Lampião, justicier du désert érigé en héros mythique, en est la figure majeure.

entre les années 1920 et 1960, de nombreux paysans et ouvriers agricoles ont réussi à quitter leur emploi et à vivre de la vente de leurs œuvres, le Cordel devenant leur principale source de revenus et une voie d'émancipation de la condition d'ouvrier rural.

Témoignages du Nordeste et du Sertão

Les cordelistes deviennent les témoins, conteurs et défenseurs de la réalité de l'arrière-pays nordestin, proposant un autre regard et d'autres voix pour retracer et répandre l'histoire et le quotidien de la région. Le cordeliste est « un homme de savoir : il possède la « science du peuple »²⁶ et détient les choses de la « tradition », puisant son savoir dans un fonds hétéroclite : la Bible, le livre de Charlemagne, l'astrologie, la géographie ou la grammaire. [...] Le poète peut faire office de journaliste local, chargé de traduire en un langage compréhensible par le « peuple », les faits divers, les événements nationaux ou internationaux, ou encore, de divulguer de nouvelles pratiques d'hygiène ou des techniques d'agriculture »²⁷. En arrivant en terres brésiliennes, les histoires européennes se mêlent aux légendes des peuples indigènes et africains, et c'est dans ce point de rencontre et de mélange que se compose le Cordel brésilien, incorporant et hybridant les récits de ces cultures hétérogènes, en les adaptant et en les reconstruisant à partir de l'interculturalité des peuples qui composent le Brésil. Au cœur de cette intersection s'affirme peu à peu l'identité culturelle du nord-est du pays, enracinée dans la réalité et l'histoire de la terre dont elle émerge. Dans ses vers, le poète revendique son identité particulière, raconte les traditions et savoirs populaires dont il a hérité et la fierté d'appartenir à cette communauté.

Dans son texte *Meu sertão nordestino*²⁸, Maryana Monteiro fait l'éloge de cette terre qui l'a vue grandir, et illustre, en sizain, cette fierté régionale :

Mon Nordeste tant aimé
 Qui fut longtemps éprouvé
 Par la sécheresse, châtié
 Intact tu as demeuré
 Passant les pluies et l'été
 Seul le cactus a poussé

²⁶ Luís da Câmara CASCUDO, *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo, Global, 2005.

²⁷ Julie CAVIGNAC, « Mémoires en miroir », *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 9, Paris, 1990, p. 43-73.

²⁸ Maryana MONTEIRO, *Meu sertão nordestino*, Canindé, 2023. (Création inédite de l'autrice, texte non publié).

Cette terre extraordinaire
Ventre de maïs et *feijão*
A sa culture culinaire
Notre fierté et tradition
Dans ces vers de Cordel
J'l'exalte avec émotion

Pionnier de l'abolition
Ceará : Soleil de la liberté
Lutte et détermination
Ont mis fin à la cruauté
Signe d'un peuple aguerris
Qui tient bon l'égalité

Un peuple de vrais durs à cuire
Gonzaga en fait l'ovation
Sur les ailes de Patativa
A volé en exaltation
Berceau de Dina vaqueira
Notre représentation

Aujourd'hui les joutes sont autres
Mais gardons la résistance
À bas la xénophobie
En valorisant la science
Croyons en l'éducation
En valorisant notre essence.

Le Cordel narre l'irréel, fait se mêler la réalité et l'imaginaire, traduisant la force presque mystique d'une terre aride et de son peuple dans une sublimation de la réalité. Le poète ouvre ainsi l'espace d'une reprise de pouvoir, de résistance face à la réalité socio-politique oppressive de l'époque, témoin du courage de son peuple. « Le Cordel a servi d'instrument de soutien et de cri, pour dénoncer et exprimer la culture populaire du Brésil, au XIX^e siècle »²⁹. Les poèmes sont profondément ancrés dans le territoire : ils abordent les problématiques locales, les épisodes de sécheresse et leurs conséquences sur la vie des paysans, les conditions de vie et de travail, mais aussi les dernières nouvelles des environs, les aventures des justiciers du désert, les légendes et vieilles histoires qui composent l'imaginaire collectif. De nombreux cordelistes s'accordent à dire que le Cordel a toujours « la tête de la terre sur laquelle il est cultivé »³⁰. Le poème brosse un portrait du peuple nordestin et l'érige en personnage et héros de sa propre

²⁹ Ana Maria DE OLIVEIRA GALVÃO, *Cordel: leitores e ouvintes*, Belo Horizonte, Autêntica, 2001, cité dans J. ARAÚJO SILVA, *A literatura de Cordel e sua importância para o Nordeste*, Brasília, Unyleya, 2016.

³⁰ Propos recueillis lors d'entretiens dans le Nordeste et le Nord du Brésil, en 2025, par Sophie Foray dans le cadre de sa recherche indépendante.

histoire, dessine les contours de son existence et de ses croyances. En ce sens, la poésie populaire nordestine s'impose comme un outil d'auto-valorisation et de définition d'une culture commune.

La suite du Cordel de João Rodrigues Ferreira, *Cordel : professor atemporal (Cordel, professeur intemporel*³¹), témoigne du rôle de cette tradition dans la culture locale :

Dans le foyer du paysan
Simple, mais plein de chaleur
J'ai été très bien reçu
Mieux que le prêtre et le docteur
Avec mes mots bien placés
Rimés et bien métrifiés
J'ai joué au professeur.

Illettrés, sans instruction,
Mais avides de comprendre
Focalisés sur mes vers
Et très désireux d'apprendre
Ces gens fils des coins paumés
Même avec difficultés
À lire ils ont pu apprendre

En parlant leur dialecte
De leur terre, de leur culture
J'ai transformé le sertão
En une riche littérature
Ainsi, le peuple illettré
Commença à s'intéresser
Me transformant en lecture.

Dans mes vers, généralement,
Je transmets la culture des gens
Ainsi un nouveau regard
Sur ce thème je répands
Si quelqu'un me feuillette et me lit
À ce moment-là, il saisit
Son monde sous un autre plan

Et ma musicalité
Retenait beaucoup l'attention
Et en plus, j'abordais
Les sujets de ma région :
Les hivernages et vachers
L'Père Ciço, les justiciers
Conseiller et Lampião.

Moi qui n'suis qu'un simple feuillet
J'eus pour mission de pénétrer
Tous les confins nordestins
Chaque espace, chaque foyer
Pas seulement pour divertir
Ma fonction pour tout vous dire
Fut d'éduquer, d'enseigner.

Ornés du parler local, de ses expressions, de ses formulations et même de son accent, les vers des poètes établissent peu à peu une véritable encyclopédie de la culture régionale. Une large place est faite à la description des fêtes et événements traditionnels qui rythment les saisons de la population et les unit autour d'une identité commune. Dans son texte *Cordel do Frevo*³² (Cordel du Frevo), Susana Morais nous propose une immersion dans une tradition carnavalesque mêlant la danse, la musique et le théâtre, typique de l'État de Pernambuco :

³¹ J. RODRIGUES FERREIRA, *op. cit.*

³² Susana MORAIS, *Cordel do Frevo*, Recife, Editora Coqueiro, 2022. Le frevo est à la fois une musique et une danse populaires de Recife, au rythme rapide, issues des fanfares et des carnavaux.

Février arrive bientôt
Je veux mettre un bel habit
Des confettis, des rubans
Qui font partie d'la folie
Et le son d'un joli frevo
Laisse mon cœur bien réjoui

Mais alors je me demande
D'où est-ce que le frevo vient ?
Il est né à Pernambouc ?
Fut rapporté par quelqu'un ?
Qui a inventé le pas ?
Il est venu du destin ?

P't'être qu'un professeur d'histoire
Pourrait ici bien m'aider
Je vais chercher dans un livre
Sur le net je peux trouver
Car maintenant je suis curieux
J'serai serein qu'une fois trouvé

En cherchant j'ai découvert
Des choses bien intéressantes
Quand les Vassourinhas jouent
La foule entière est dansante
C'est le frevo le plus connu
Chanson la plus entraînante

En l'année mille neuf cent neuf
Au sixième jour de janvier
Fut écrit ce grand succès
Qui agite le peuple entier
On en fit plein de versions
Avec son rythme assuré

Joanne Batista Ramos
Est l'autrice de la chanson
Avec Matias da Rocha
Ils ont créé ce bourdon
Qui agite vraiment tout l'monde
Et réchauffe avec passion

Quand vient le mois de février
Je regarde le calendrier
Et je vois que le 9 du mois
C'est le jour où tu es né
Ainsi je veux rendre hommage
À ce rythme si âgé

Le frevo vient de la *marchinha*
Du *maxixe* et du doublé³⁴
Mais aussi de la *capoeira*
Et est né dans nos contrées
Il nous vient de Pernambuco
Et personne ne reste figé

Elle vient du terme bouillir
Cette danse si légère
On dirait que le sol bout
Comme de l'eau dans une théière
Et tous se mettent à « fréver »
Montent, descendent la côte entière

L'origine de la petite ombrelle
Vient des noirs de la *senzala*³⁵
Qui dansaient la *capoeira*
En tenant une *bengala*³⁶
Observe bien le *passista*³⁷
Sa danse est bien cette voix-là

Les frevos sont différents
Et je vais vous le montrer
De rue, de bloc ou chanson
Y'en a trois en vérité
Ce sont les genres principaux
Un par un me font danser

Pour créer le ciseau³⁸
Avec ma petite ombrelle
Je n'ai rien besoin de couper
Ce n'est pas le thème actuel
Le ciseau : un pas de frevo
Imagine : la scène est belle !

³⁴ Doublé : Traduction du terme *dobrado*, nom d'une marche militaire brésilienne au rythme binaire vif, jouée par des fanfares lors de défilés et de fêtes populaires.

³⁵ *Senzala* : habitation des esclavisés.

³⁶ *Bengala* : canne, bâton d'appui.

³⁷ *Passista* : danseur ou danseuse de frevo.

³⁸ Le terme de « ciseau » désigne un pas d'attaque de capoeira.

Je vais faire la locomotive
Le verrou ou bien la vis
Et même faire une charnière³³
Seulement pour que tu faiblisses
Pointe du pied et puis talon
C'est le pas sur lequel je glisse

Notre frevo mérite bien
Un juste et un bel hommage
Une danse si joyeuse
Demande force et puis courage
C'est pour ça que j'ai écrit
En Cordel ce court message

Ainsi, le cordeliste dépeint en vers rimés des scènes et événements traditionnels nordestins, mettant en lumière des symbologies et des valeurs propres à ce territoire, dessinant les contours de l'identité du peuple. La complexité de sa création se cache derrière une apparente simplicité. Il en révèle la profondeur, faisant mentir les visions et préjugés réducteurs d'un peuple vu comme simple d'esprit, qu'on définit d'abord par la précarité de son mode de vie. Le profond enracinement de cette littérature dans la réalité de ses auteurs en fait plus qu'un témoin, elle constitue un élément caractéristique de cette identité commune dont elle dévoile la complexité et l'ampleur.

Dans les années 1930 ont eu lieu les premières vagues de migrations de Nordestins vers le sud du pays, fuyant la sécheresse meurtrière, en quête d'une meilleure qualité de vie. Ils emportent alors avec eux les traditions de la *cantoria* et du Cordel, comme une façon de transporter dans leurs bagages un morceau de leur terre, de la force qui en émane, et de maintenir vivantes les traditions qui les portent. Le sentiment d'appartenance et le caractère emblématique de ces cultures semblent, comme le souligne Julie Cavignac³⁹, se renforcer et s'affirmer à mesure qu'ils s'éloignent de leur terre natale.

De nombreux poètes ne commenceront à écrire des vers de Cordel qu'après s'être éloignés du Nordeste, prenant la mesure de la richesse, de la singularité et de l'importance de cette tradition au contact d'autres cultures brésiliennes. Les migrants nordestins résistent ainsi à l'effacement de leur identité, en faisant voyager avec eux les vers des poètes-cordelistes, mémoire vive du sertão qui les a vu naître, de la sagesse de leurs ancêtres et des savoirs qu'ils ont développés pour s'adapter à ce territoire hostile. C'est dans ce parcours migratoire que le Cordel s'éloigne des zones rurales et commence à se diffuser dans les grands centres urbains comme São Paulo, Rio de Janeiro et Belém, où la production deviendra plus importante que

³³ Les termes « locomotive », « verrou », « vis » et « charnière » désignent des figures et des pas du frevo.

³⁹ J. CAVIGNAC, « Mémoires en miroir », *op. cit.*, p. 43-73.

dans les campagnes, avec l'émergence d'éditeurs spécialisés. Bien qu'installés en ville, les poètes continuent à relater le quotidien du sertão, leur parcours d'exil et la douleur qui accompagne l'éloignement de leurs racines : « la tristesse liée à l'exil forcé présente dans les *folhetos* est davantage qu'une simple litanie de souvenirs douloureux et s'organise autour de thèmes et de personnages caractéristiques de la société nordestine »⁴⁰.

La littérature de Cordel a tenu un rôle crucial dans la prise de conscience et la remise en question des mécanismes de domination socio-politiques pendant la Première République, devenant un outil de formation de l'esprit critique du peuple.⁴¹ Le courage du paysan du Nordeste dont témoignent ces poèmes, au-delà d'affirmer et de renforcer la dignité de son peuple, s'impose comme « un outil de résistance à un ordre considéré injuste et impossible d'être affronté par les voies conventionnelles d'action ».⁴² Pendant la dictature militaire entre 1964 et 1985, les feuillets ont continué à circuler et à diffuser l'information, contournant la censure des journaux et de la radio par le gouvernement. Tant dans la fiction des poèmes que dans la réalité de ses auteurs ou de son circuit de distribution, le Cordel constitue un vecteur de résistance et de libération face à un système d'oppression : depuis son émancipation progressive des modèles venus d'Europe jusqu'à la réécriture de l'histoire régionale, il donne voix aux événements et aux acteurs souvent invisibilisés par le récit national.

Un autre regard sur l'histoire : de la domination à l'émancipation

Les premiers feuillets venus du Portugal véhiculaient une vision du monde et un symbolisme européen. Ils s'inscrivaient, avec d'autres expressions culturelles portugaises, parmi les instruments d'imposition de la pensée européenne sur le peuple brésilien. Avec l'arrivée des premières imprimeries vers 1890, l'oralité nordestine a commencé à être fixée par écrit et diffusée sous forme de feuillets⁴³. La transposition des héritages de l'oralité nordestine en livrets de Cordel constitue ainsi un fort symbole de la résistance du peuple nordestin à l'imposition d'une identité culturelle européenne hégémonique où les pratiques érudites dominent. « Ainsi,

⁴⁰ J. CAVIGNAC, « Romances d'exil : littérature de Cordel et migrations au Brésil », *Autrepart. Revue de sciences sociales au Sud*, n° 1, Paris, 1997, p. 15-40, p. 26.

⁴¹ José Augusto ARAÚJO SILVA, *A literatura de Cordel e sua importância para o Nordeste*, Brasília, Unyleya, 2016, p. 25.

⁴² S. NEMER, « O Cordel em movimento : diálogos Brasil – França », *op. cit.*, p. 9.

⁴³ Fabiola Huri LEDO DE ALMEIDA, Jacqueline Amanda FERREIRA PICCIA, *Literatura de Cordel: cultura e resistência*, Americana, Faculdade de Americana, 2020, p. 6.

la littérature de Cordel arrive dans le pays comme littérature coloniale et peu à peu, son identité culturelle garantit son espace et valeur dans la littérature nationale. Sa pertinence en tant que genre littéraire s'établit et devient partie de la culture du pays. »⁴⁴ Pour Martine Kunz⁴⁵, « la fiction s'impose alors comme désir, du poète et du peuple, mais aussi désobéissance aux modèles importés ». En 1953, après plusieurs expositions nationales et internationales, cet art est déclaré comme indépendant.⁴⁶

On dit du Cordel qu'il représente une force anthropophagique des cultures brésiliennes, capables d'absorber, d'assimiler, de digérer et de transformer des expressions culturelles héritées de traditions diverses en créant des formes culturelles nouvelles et propres. Cette capacité de réinvention des héritages étrangers ouvre la voie à une réécriture de l'histoire, portée par les voix populaires et offre une perspective alternative aux récits dominants, sans pour autant rompre totalement avec l'héritage venu d'Europe. Pour Oswald de Andrade⁴⁷, à qui l'on doit la théorisation de ce mécanisme, l'anthropophagie culturelle est une sorte de « dévoration irrévérencieuse » de la culture dominante du colonisateur, créant un nouvel objet culturel, hybride, identitaire et émancipateur. On voit par exemple encore largement circuler des histoires et des personnages arrivés avec les premiers feuillets portugais, repris dans les vers des *cantadores* et plus tard dans les feuillets de Cordel, mais dont les contextes de vie ont été adaptés au paysage nordestin. Le lien avec les traditions européennes n'est pas nié, bien qu'il ait été transformé.

À un niveau national et régional, l'histoire est sans cesse revisitée dans les vers de Cordel, dont le récit se voit réapproprié par les voix populaires, dévoilant ainsi une nouvelle perspective sur les événements historiques. Cette poésie narrative porte en elle une puissante charge symbolique, constituée en contre-discours face aux systèmes de pensée véhiculés par les élites lettrées et les institutions académiques. Constituée en porte-parole des voix des opprimés, cette littérature populaire représente un fort outil de résistance, qui prête son timbre aux luttes sociales et crée un espace de valorisation de la diversité culturelle et sociale au Brésil. Cette littérature illustre parfaitement la capacité des cultures populaires brésiliennes à sublimer et transmuter positivement le passé, aussi lourd qu'il soit, pour enfin en faire une force collective.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵ M. KUNZ, « La littérature de Cordel comme fiction compensatoire : une lecture possible », *op. cit.*, p. 60-63.

⁴⁶ Stanislas KUNTZ, *Brésil/Cordel : une anthologie des gravures populaires*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

⁴⁷ Oswald DE ANDRADE, « Manifeste anthropophage », *Revue d'anthropologie*, n° 1, São Paulo, 1928.

Son rôle dans la construction et la reconnaissance des identités va encore plus loin, puisqu'elle est largement employée comme le support de la réécriture décoloniale de l'histoire : que ce soit à travers son processus d'évolution et de réappropriation par le peuple nordestin ou à travers les récits qu'elle véhicule et qui proposent une autre vision de l'histoire, depuis le point de vue du peuple, vision qui ne fait pas partie des programmes d'enseignements officiels du pays.

Le Cordel articule donc des savoirs subalternes⁴⁸, et propose une mémoire collective alternative, en particulier celle du Nordeste, région historiquement marginalisée dans la construction nationale. Bien au-delà d'un simple folklore, le Cordel agit comme dispositif de résistance culturelle, permettant la revalorisation de voix populaires et la constitution d'une subjectivité collective face à l'héritage colonial et aux inégalités structurelles qui en découlent. À travers les vers du Cordel, on raconte la lutte contre l'esclavage du point de vue des populations opprimées, réinscrivant des figures emblématiques de la résistance dans la mémoire sociale. Dans son texte *História de Zumbi dos Palmares : uma inspiração na luta contra o racismo*⁴⁹, (Histoire de Zumbi de Palmares : une inspiration dans la lutte contre le racisme), Geraldo Neto propose le récit de l'une des figures majeures de résistance à l'esclavage :

Je vous demande mes lecteurs De prêter bien attention À ce que je vais ici narrer Que cela serve d'inspiration C'est Zumbi dos Palmares Un héros de la nation	L'esclavage était alors Complet et légalisé Comme la culture de l'Afrique Elle aussi stigmatisée La religion africaine Par les blancs diabolisée	En arrivant au Brésil Depuis l'Afrique amenés Les noirs étaient à l'époque Pour les seigneurs marchandés Devenant une triste routine D'être sans cesse agressés
Car cette fameuse histoire On doit tous l'assimiler La résistance au racisme Et l'esclavage rappeler Sa lutte fut des plus vaillantes Il nous faut la célébrer	Les Portugais firent ainsi Des esclaves une vente légale Apportant par leur trafic Tout un peuple du Sénégal Et parfois pour l'asservir L'traquait comme un animal	Les noirs n'ont pas accepté Cette terrible situation Ils cherchaient à s'en sortir Avec détermination En usant de tous les moyens Passèrent alors à l'action
Le brave Zumbi a vécu Dans le Brésil colonial Où vivaient les préjugés Sur fond ethnico-racial Le noir étant cantonné Au plus bas de l'échelle sociale	Congo, Angola et Guinée Depuis ces diverses régions Les Africains apportaient La foi et les religions Et dans la langue portugaise Intégrèrent leurs expressions	Avec les fuites des <i>senzalas</i> Commençait l'insurrection En rejetant l'esclavage Montrèrent vive opposition Aux affaires ils infligèrent Une forte récession

⁴⁸ Savoirs subalternes : savoirs produits depuis des positions dominées, marginalisés.

⁴⁹ Geraldo MAGELLA DE MENEZES NETO, *História de Zumbi dos Palmares: uma inspiração na luta contra o racismo*, Belém, Amazônia Cordel, 2023.

Les fuyards se rassemblaient
Formant des communautés
Quilombos et mocambos
Menant mille activités
Et unis ils surmontaient
Les plus grandes difficultés

Palmares était le plus grand
Des quilombos, en renommée
Se trouvant dans le Nordeste
Étant si bien fortifié
Qu'il rendait les Portugais
Clairement plus que contrariés

Palmares devint célèbre
Grâce à sa longévité
Et ses nombreux habitants
Une belle et grande unité
Son économie aussi
Était très organisée

Ils produisaient la farine
Différentes plantations
Et avec les villes voisines
Ils faisaient des transactions
Toujours un peu plus connus
Pour leurs réalisations

Ce n'étaient pas que des noirs
Qui à Palmares vivaient
Avec indigènes et blancs
Pauvres, les noirs cohabitaient
Avec solidarité
Entre tous ceux qui y étaient

Vers le milieu du XVII^e
Siècle ainsi là-bas est né
Le petit garçon Zumbi
Avec courage fut élevé
Et sa bravoure au combat
S'est rapidement révélée

Le leader Ganga-Zumba
Là-bas lui a enseigné
À lutter chaque fois plus
Pour Palmares protéger
Car la liberté des noirs
Il comptait bien la gagner

Les Portugais envoyèrent
Leurs troupes pour tout saccager
Car le Quilombo de Palmares
Ils ne pouvaient l'encadrer
Par le seul fait de son existence
Ils se sentaient injuriés

Au leader Ganga-Zumba
Ils proposèrent un marché
Ils accepteraient le quilombo
Mais ils devaient s'engager
Ils maintiendraient l'esclavage
Ça, Zumbi n'a pas aimé.

C'est pourquoi le grand Zumbi
En mille six cent quatre-vingts
Nouveau leader du quilombo
Fait que Palmares se maintient
Tenant tête aux Portugais
Et les menaces bien loin

Rapidement Zumbi devient
De plus en plus réputé
Ils voulaient le capturer
Mais il était bien rusé
Et ses techniques de bataille
À chaque fois mieux affûtées

Les documents de l'époque
Montraient préoccupation
Prévoyant, à Palmares,
D'étouffer la rébellion
Ils voulaient donc d'emblée
Infliger de larges sanctions

Alors bien sûr les combats
Ne pouvaient que perdurer
La capitale de Palmares
Les troupes sont venues attaquer
Dans une immense violence
Et Zumbi ils ont touché

Mais malgré la grande douleur
Que Zumbi a endurée
Pas une seconde il a cessé
Au peuple noir de demander
Qu'ils n'abandonnent pas la lutte
Qu'ils persistent à résister

Mais ce fut le vingt novembre
Qu'a succombé cet homme fort
Et luttant avec courage
Zumbi rencontra la mort
Et Palmares a perdu
Son leader, et son grand nord.

Zumbi mort, ils ont tenté
D'effacer toute son histoire
Les blancs n'avaient pas envie
Que le peuple l'ait en mémoire
Mais leur plan n'a pas marché
Puisqu'il a atteint la gloire

Devenu exemple de lutte
Dans la quête d'égalité
Il voulait que le peuple noir
Jouisse de la dignité
Mais pour cela il fallait
Qu'il ait toute sa liberté

Puis en l'année deux mille trois
Lula est venu pour signer
La loi dix six cent trente-neuf
Qui venait déterminer
L'histoire afro-brésilienne
Sa culture à enseigner

La part de notre héritage noir	Si tu veux me démontrer
Nos élèves doivent l'apprendre	Que tu es un humaniste
Pour pouvoir de tout raciste	Il ne suffit pas de dire
Savoir comment se défendre	Que tu n'es pas un raciste
En rappelant que c'est un crime	Tu dois me montrer une forte
Tout le monde doit le comprendre.	Attitude antiraciste
C'est pourquoi le 20 novembre	J'aurais bien voulu grandir
Est devenu jour de la conscience	En un monde où je peux rêver
Conscience noire où l'on célèbre	« Le racisme ? C'est du passé ! »
Zumbi et sa résistance	À ceux qui veulent me soutenir
Et si l'école oublie ça	Luttez avec la conscience
Ce sera une grave négligence	Durant toute votre existence
	Le monde ne peut qu'y gagner.

Support de mémoires invisibilisées et frôlant l'oubli, les vers populaires sont le lieu d'une justice historique que l'on doit à de grandes figures de la résistance brésilienne. Nombreux sont les poèmes qui font aux héros de l'histoire anti-esclavagiste une place d'honneur, éternisant le parcours de ceux qui ont dédié leurs vies à la libération des populations réduites en esclavage. On trouve dans les vers de Cordel l'histoire de la formation de Quilombos, sociétés d'anciens esclaves ayant réussi à fuir la captivité et s'organisant en même temps pour libérer d'autres esclaves, et pour créer des communautés autonomes et solidaires.

Le Cordel n'est pas figé dans le passé. Il porte en lui l'histoire des luttes sociales et constitue un espace de dialogue critique. Il porte la voix des luttes contemporaines pour la reconnaissance de la diversité culturelle du pays et dénonce les violences sexistes.

Récits de l'interculturalité et des luttes sociales

La littérature de Cordel peut être considérée comme un outil interculturel, puisqu'elle met en relation des univers et des époques culturelles distinctes, permettant aux peuples de se connecter par l'interaction qu'elle engendre⁵⁰. Chaque feuillet est le résultat d'un métissage de traditions aux origines diverses : européennes, africaines et indigènes. Ce n'est donc pas seulement un instrument de dialogue : le Cordel en est aussi le témoin direct et le produit vivant. En effet, ses formes, ses thématiques et son langage reflètent le tissage permanent de ces héritages multiples. Dans une sensibilité brute et accessible, les auteurs et autrices du genre

⁵⁰ F. LEDO DE ALMEIDA, J. FERREIRA PICCIA, *op. cit.*, p. 5.

s'attachent à retracer ce tissage culturel du Brésil entre oralité populaire, mémoire ancestrale et imagination collective. Dans cet espace, les identités s'affirment, se définissent et évoluent, manifestant la capacité des Brésiliens à transformer les influences extérieures en créations propres.

La force du Cordel ne se limite pas à son rôle culturel et interculturel. Il constitue également un lieu de résistance et de lutte où les populations marginalisées expriment leurs réalités. Depuis ses origines, le fascicule poétique a toujours servi de tribune populaire et d'espace de questionnement socio-politique. Il a mis en lumière les conditions sociales des paysans du Sertão et l'injustice dont ils souffraient, exposant les pratiques douteuses des élites politiques et dénonçant le racisme national, en en relatant les luttes, comme le fait Maryana Monteiro dans son texte *Afro belo : as correntes invisíveis do Brasil*⁵¹ :

La lutte afro-brésilienne
Requiert participation
Pour qu'il ne reste aucun doute
Chaque vie mérite attention
En combattant le racisme
À travers l'éducation.

Les mains qui traînent de vieilles chaînes
Imposées par l'exclusion
Les marques d'une société
D'esclavage en tradition
Préservant les préjugés
Au fil des générations.

Une lumière atteint les geôles
Dans un rêve d'égalité
Mais déjà un héritage :
Notre propre identité
D'une culture aussi vaste
S'est formée cette société

Alors, comment être raciste ?
Au pays du roi Pelé ?
Si on a Gilberto Gil,
Avec foi on doit marcher
Et valoriser la culture
D'la samba à l'*acarajé*

Toute l'histoire et la Culture
Montrent l'authenticité
Des influences présentes
D'une parfaite identité
Nous sommes afrodescendants !
Fruits de la diversité.

L'antiracisme est le port
Où l'on voudrait accoster
Et comme Nelson Mandela
Croyons au verbe « éduquer »
Car l'école est le chemin
Pour voir le monde transformé

Depuis les mémoires et héritages, la poésie de Cordel porte « la voix noire qui chante et raconte son histoire, ce sont des reflets de la sonorité de la voix de l'être noir, qui de cette manière assume le rôle de sujet de son propre récit, tant de fois tue, subalternisée, stéréotypée

⁵¹ M. MONTEIRO, *Afro belo: as correntes invisíveis do Brasil*, Canindé, 2023. (Création inédite de l'autrice, texte non publié).

par les structures sociales dominantes »⁵². Par leur ton satirique, ironique ou dénonciateur, les vers populaires mobilisent l'humour autant que la colère, donnant voix aux sans-voix et soutenant les luttes collectives. En ce sens, il n'est pas seulement une littérature populaire, mais aussi un espace critique et interculturel de production de savoir, où les mémoires et les expériences des peuples opprimés confrontent les récits officiels pour mieux les transformer. Dans le recueil *Heroínas negras brasileiras*⁵³, Jarid Arraes présente l'histoire de 15 femmes noires et leurs parcours héroïques dans la lutte contre l'esclavage et le racisme, mais aussi contre les violences de genre, dans une intersectionnalité souvent qualifiée de « féminisme décolonial ». Au départ, l'univers de la littérature de Cordel était presque exclusivement masculin, se faisant aussi support de la reproduction d'une vision réductrice de la femme et de son rôle social. Cependant, à partir des années 1980, des voix féminines commencent à s'imposer, interrogeant la domination patriarcale présente dans le genre et plus largement les mécanismes profondément inscrits dans la société brésilienne. Elles ouvrent la voie à un Cordel féministe qui se consolide dans les années 2000 avec l'émergence de collectifs, d'anthologies et de recherches consacrées à l'écriture des femmes et à leur place dans l'évolution du genre. On y aborde des thèmes pendant longtemps absents, comme les inégalités de genre, la violence domestique, la sexualité, l'émancipation féminine et l'égalité des droits. Cette appropriation apporte une transformation majeure au Cordel, passant d'un support de stéréotype à un espace de contestation et d'affirmation de luttes sociales contemporaines. Parmi les collectifs, le mouvement *Cordel sem Machismo*, lancé en 2020, regroupe des Cordelistes de tout le pays qui témoignent de cette dynamique et développent un espace d'empouvoirement féminin collectif. Dans son texte *O fogo que insiste em queimar*⁵⁴, (Le feu qui s'obstine à brûler), Susana Morais illustre en sizain la force de cette voix collective contemporaine qui porte en elle la revanche de celles qui n'ont pu être entendues dans le passé :

Un feu de joie allumé
 Brûle encore sur toutes les places
 Où avant était le gibier
 Aujourd'hui, on cherche la chasse
 Essayant de garder le feu
 Qui persiste dans ce jeu
 De soumission de la race

Les voix ne se tairont pas
 Nous ne marchons pas à reculons
 Chaque jour est un pas de l'avant
 En luttant à l'unisson
 Renaissant du feu de joie
 Nous ouvrons pour toutes la voie
 On peut bien plus dans l'union

⁵² R. ALVITOS et L. H. DIAS BRAGA, *op. cit.*, p. 12-13.

⁵³ Jarid ARRAES, *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*, São Paulo, Polén, 2017.

⁵⁴ S. MORAIS, *Mulheres em movimento : luta e revolução*, Santo André, Ed. Coopaceso, 2023.

Dans la fumée si noire
Des visages sont reflétés
Ce sont des reflets de l'histoire
Des temps révolus, passés
Mais aussi des temps présents
Qui torturent au moins autant
Nos corps sont toujours dressés

D'eux cendres ont ressuscité
Nous délivrant des tourments
Cicatrisant les douleurs
En recherche d'instruments
Pour que nous puissions lutter
Faire face et enfin gagner
Même si les guerres prennent du
temps

Nous sommes toutes conscientes
Toutes ensemble et préparées
Ainsi on est bien plus fortes
Nos mains formant une union
Luttant pour la liberté
Garanties, et qualité
Respectées et éduquées

La femme le peut et le fait
Agit où ça lui convient
Elle choisit sa profession
Pour le savoir qu'elle détient
Le feu qui brûlait hier
Aujourd'hui l'a fait de fer
Car pour le mal, il y a le bien

Mais il y a de nombreuses luttes
Heureusement il y a des sœurs
Des camarades et soutiens
Nos corps, Nos âmes et Nos cœurs
Car la flamme de l'espérance
S'renouvelle à chaque errance
Dans l'action et le bonheur.

Conclusion

La trajectoire d'émancipation complète de ce genre littéraire est fascinante, et illustre le puissant moteur de résistance culturelle qu'elle représente. Les capacités de survie et de transformation de cette expression populaire, affranchie des traditions coloniales pour devenir l'expression achevée de l'anthropophagie culturelle brésilienne. On voit l'art colonisateur être digéré, adapté et transformé, au point de devenir un élément central de la culture nordestine, dépassant son rôle originel, devenant un objet porteur de riches promesses ethnographiques.⁵⁵ Il a su réinventer les héritages européens, africains et autochtones pour développer une identité unique, fondée sur la rigueur de ses caractéristiques littéraires et son ancrage territorial. Les vers sensibles des cordelistes ont pallié les défaillances de l'État dans le Sertão, se faisant à la fois journal, école et archive populaire. Aujourd'hui, il n'est pas uniquement une archive de la mémoire collective, il est un acteur politique et social actif, comme nous l'observons dans son

⁵⁵ S. KUNTZ, *Brésil/Cordel; Une anthologie des gravures populaires, op. cit.*

rôle au cœur des mouvements de contestation. Il se veut l'espace d'un contre-discours décolonial essentiel dans le récit national, prenant part dans les débats contemporains. En se réinventant, cet art organique s'est imposé comme élément central de la culture nordestine au point d'être reconnu comme patrimoine culturel immatériel, de faire l'objet de recherches toujours plus nombreuses sur ses différents rôles éducatif, social et culturel, dépassant ainsi la marginalisation qui l'a longtemps caractérisé. Sa présence dans les travaux académiques internationaux lui a permis de passer d'un objet éphémère de colportage à un patrimoine ethnographique et littéraire mondialement reconnu. Son histoire est celle d'une victoire culturelle, où l'héritage a été transformé en instrument d'autonomie et de lutte et de résistance.

Sophie Foray est chercheuse, enseignante et poétesse. Elle œuvre depuis 2022 à la promotion et à la diffusion de la littérature de Cordel par le biais du Projet InterCordel et de traductions, conférences, articles, expositions et émissions de radio. Engagée dans la lutte contre les inégalités sociales, elle travaille dans le champ de l'interculturalité décoloniale au travers d'une recherche-action indépendante.

Bibliographie

ABREU, Márcia, *Histórias de cordéis e folhetos*, São Paulo, Mercado das Letras, 1999.

ALVITOS, Raquel, DIAS BRAGA, Luiza Helena, « Um estudo afroperspectivista para além da narrativa de Cordel: ressignificando tradições e heranças », in *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, Rio de Janeiro, ANPUH RJ, 2018, p. 5-45.

ARRAES, Jarid, *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*, São Paulo, Polén, 2017.

ARAÚJO SILVA, José Augusto, *A literatura de Cordel e sua importância para o Nordeste*, Brasília, Unyleya, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara, *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo, Global, 2005.

CAVIGNAC, Julie, « Mémoires en miroir », *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 9, Paris, 1990, p. 43-73.

_____, « Romances d'exil : littérature de Cordel et migrations au Brésil », Paris, *Autrepart – Revue de sciences sociales au Sud*, n°1, 1997, p. 15-40.

CURRAN, Mark, *A literatura de Cordel*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

DE ANDRADE, Oswald, « Manifeste anthropophage », *Revue d'anthropophagie*, n° 1, São Paulo, 1928.

DE OLIVEIRA GALVÃO, Ana Maria, *Cordel: leitores e ouvintes*, Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel, « Ciclos temáticos na literatura de Cordel », in *Literatura Popular em Verso – Estudos*, t. I, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, cité dans M. ABREU, *Histórias de cordéis e folhetos*, Campinas, Mercado das Letras, 1999, p. 16.

FRANCA BASTOS, Raísa, « De Robert à Roberto : vie d'une forme et d'une histoire médiévales dans la littérature brésilienne de Cordel », *Polyphonies littéraires, Plural Pluriel- Revue des cultures de langue portugaise*, Université Paris-Nanterre, n°18, 2018, [<https://pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/160/138>], p. 1-18.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. *Literatura de Cordel: dossiê de registro*, Brasília, Ministério da Cultura, 2018, [[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo(1).pdf)].

KUNTZ, Stanislas, *Brésil/Cordel : Une anthologie des gravures populaires*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2005.

KUNZ, Martine, « La littérature de Cordel comme fiction compensatoire : une lecture possible », in *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 17, n° 1/2, 1995, p. 60-63.

_____, Martine, *Cordel: A voz e o verso*, Fortaleza, Museu do Ceará e Secretaria da Cultura do Ceará, 2001.

_____, « La France et le Brésil ne sont pas des îles » *O eixo e a roda*, UFMG, v. 18, n° 1, 2009, p. 147-157.

LEDO DE ALMEIDA, Fabiola Huri, FERREIRA PICCIA, Jacqueline Amanda, *Literatura de Cordel: cultura e resistência*, Americana, Faculdade de Americana, 2020.

MAGELLA DE MENEZES NETO, Geraldo, « Os brasilianistas estão chegando: as contribuições dos pesquisadores estrangeiros para os estudos sobre a literatura de Cordel no Brasil na segunda metade do século XX », *Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, n° 74, 2022, p. 177-204.

_____, *História de Zumbi dos Palmares: uma inspiração na luta contra o racismo*, Belém, Amazônia Cordel, 2023.

MONTEIRO, Maryana, *Meu sertão nordestino*, Canindé, 2023. (Création inédite de l'autrice, texte non publié).

_____, *Afro belo: as correntes invisíveis do Brasil*, Canindé, 2023. (Création inédite de l'autrice, texte non publié).

MORAIS, Susana, *Mulheres em movimento : luta e revolução*, Santo André, Ed. Coopaceso, 2023.

_____, *Cordel do Frevo*, Recife, Editora Coqueiro, 2022.

NEMER, Sylvia, *Feira de São Cristóvão: contando histórias, tecendo memórias*, Tese de Doutorado, PUC, Rio de Janeiro, 2012, p. 75-121.

_____, « O Cordel em movimento: diálogos Brasil – França », in *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias*, Rio de Janeiro, ANPUH RJ, 2018.

NEVES, Francisco Paiva das, *Literatura de Cordel - origens e perspectivas educacionais*. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2018.

RODRIGUES FERREIRA, João, *Cordel: professor atemporal*, Fortaleza, Rouxinol do Rinaré Edições, 2024.

SIMPATIA, Tião, *O Cordel e suas Origens*, Fortaleza, Cordelaria Flor da Serra, 2017.



Regina Ribeiro¹

¹ Photographe Wahid Lakehal.

TRECHOS DO ROMANCE
CRÔNICAS DE UM PAÍS EM FUGA¹

REGINA RIBEIRO
Escritora

Foram duzentos e vinte e três pores do sol desde que me jogaram aqui. Em cada um deles, eu pensei na primeira vez em que botei os pés no Tain. Naquele dia, anos atrás, também fui recebido por um pôr-do-sol. Dou-me conta, agora que o céu é tudo que posso ver, do quanto fiquei grato por aquele sol queimando vermelho, tocando com suas cores cada coisa viva. Considerei como um presságio do que me aguardava nesta terra. Anos depois, mesmo antes da prisão, o céu tainense nunca mais me chamaria tanta atenção nem me provocaria o mesmo fascínio do dia em que cheguei sem saber que neste país fincaria raízes, que estas raízes cresceriam todas tortas, à imagem do nosso mundo, torto, sem saber que sob este chão eu iria me enterrar, bem longe dos meus.

Ainda posso ver o rosto sonolento dos meus companheiros de viagem. Tínhamos passado quase todo o trajeto em silêncio, numa espécie de pacto instintivo, como se a aura emanada pelos campos exigisse reverência. A irregularidade do solo, porém, levava o caminhão a dar grandes saltos, atrapalhando qualquer tentativa de introspecção.

Em um desses movimentos bruscos, o homem que tinha se apresentado como geógrafo, parecendo voltar de um transe, disse que tínhamos ultrapassado os campos e entrávamos na mata subtropical. “É uma floresta mista”, ele explicou, com “grandes árvores latifoliada”.

– O que é isso? Sabe que pra nós é grego?, Miguel provocou.

– Folhas grandes, simplesmente. Ué, mas os doutores não sabem o nome de cada osso e músculo do nosso corpo?

Ainda assim, Miguel brincou com ele, disse que sua presença fazia com que se sentisse como um explorador em missão de reconhecimento. Observei o amigo. A barba negra há dias sem fazer e as olheiras fundas de noites mal dormidas corroboravam a aparência de desbravador.

– E vocês? Vão cumprir pena?, perguntou o geógrafo.

¹ Texto inédito. Regina RIBEIRO, *Crônicas de um país em fuga*, São Paulo, Ed. Urutau, a publicar.

– De certa forma, sim, podemos dizer que sim, Miguel respondeu, arrumamos emprego na região.

– Meu pai dizia que as pessoas só vêm para o Tain para cumprir pena.

– Não acreditamos nessas crendices, eu disse, tomando a palavra até pelo amigo.

– Não é crendice não. O Tain era lugar de degredo na época colonial. Ninguém queria viver num lugar tão isolado e selvagem. Quem sobrava?

“O Tain está precisando de médicos. Há trabalho para todo mundo”, Miguel tinha dito. Anos depois da era colonial, o país, perdido entre fronteiras fugidias, continuava pouco atraente e, por isso, pagava rios de dinheiro a quem viesse. A descoberta do minério de ferro algumas décadas antes, provocou o renascimento da região, aumentando a demanda por profissionais de diversas áreas.

Miguel, meu melhor amigo durante os anos da faculdade, era originário do Tain e me convenceu a vir com ele. O tio tinha morrido de uma doença endêmica quando ainda era pequeno e desde então investigar suas causas virou obsessão. Me embarcou na sua aventura, como sempre fazia.

Hoje penso no entanto que não foi nem o dinheiro nem Miguel que despertaram em mim uma espécie de coceira. Pode soar até meio místico depois de tantos anos vivendo entre as crendices desses povos, mas não sei dizer de outra maneira. Era como se o país me chamasse pelo nome.

[...]

Com as mãos congelando, tive dificuldade para enfiar todas as minhas roupas de frio que, confesso, não eram muitas, umas sobre as outras. As mãos instáveis pareciam ter perdido a faculdade do tato: não sentia as texturas. Três moletons amontoados depois, segui Zé Ronaldo porta afora. Ainda estava escuro, mas eu conseguia ver o brilho da camada de gelo cobrindo o carro. Zé Ronaldo girou a chave da ignição ao menos três vezes até conseguir dar partida.

No caminho, a paisagem permanecia oculta sob um véu de neblina. O Tain que parecera tão receptivo no dia anterior, agora se escondia feito criança tímida.

Quando o sol finalmente surgiu no horizonte, débil e sonolento, percebi que o gelo se estendia até onde os olhos alcançavam, fazendo brilhar a grama, os vidros das casas, os telhados,

toda a paisagem ao nosso alcance. Quando respirávamos, uma fumaça saía pelo nariz e pela boca.

Não reconheceria o hospital se tivesse ido sozinho. De fora, não se diferenciava muito dos galpões agrícolas que encontramos pelo caminho. As condições não poderiam ser mais precárias. Teria que voltar à fronteira para encomendar equipamentos. Um desânimo imenso tomou conta de mim. Tinha acabado de enfrentar três dias de viagem e o trabalho estava apenas começando.

À tarde, minhas primeiras consultas acentuaram esse abatimento. Dizia-se que o Tain falava português, porém, ao ter contato com os pacientes, percebi que isso era mera falácia de um continente que queria impor ao mundo uma única linguagem. O Tain, no entanto, resistia.

– Doutor, tenho que tirar o eslaque e o carpim?

– Desculpa, pode falar português?

O velho me olhou confuso.

– Não sei falar outra língua, doutor.

– Então me aponta.

Ele fez uma mímica, mostrando sua calça e seus sapatos.

– Sim, pode tirar. Agora me conta, qual é o problema?

– Eu tava de varde quando de vereda apareceu uma dor na ponta da pá – ele me apontou a espátula – e foi até no vazio – apontou o espaço entre a última costela e o ilíaco.

Essa primeira consulta foi emblemática de todas as outras que tive ao longo dos primeiros anos passados no Tain.

Por causa da língua nunca me senti cem por cento presente. Era como se eu não pudesse penetrar o real e as suas coisas por não ter intimidade com o nome delas ou então como se as soubesse nomear, mas não acreditasse nesses nomes. O resultado foi uma existência sempre descolada, como se seguisse dançando num compasso diferente, como se fosse o instrumento desafinado destoando de toda orquestra.

Fui aprendendo ainda assim a me virar no dia a dia e a me portar diante dos colegas que moravam comigo, embora começasse a entender que nunca seria completamente aceito. O comportamento deles acabou me deixando um tanto paranoico. Nos primeiros meses, eu tinha a impressão de que tudo era dito contra mim. Alguém perguntava: “viram as tesouras”? E eu

interpretava como “o estrangeiro muda as coisas de lugar”. “Onde estão as chaves?” E eu entendia “o estrangeiro veio para bagunçar a nossa rotina”.

Schuman, alto, autoritário, muito loiro, tão branco que parecia não ter uma gota de sangue em seu corpo, certa vez me disse a propósito de alguma discussão sem importância:

– Você nunca vai entender, não é gente da terra.

Gente da terra. A afirmação me assombra até hoje quando me dou conta, que, mesmo depois de tantas décadas, não fui integrado. Nunca pude fazer parte desse lugar, esse lugar onde vivi os últimos trinta anos, onde criei meus filhos e construí toda a minha história. Essa terra onde cumpri penitência e derramei meu suor, onde tudo dei, essa terra jamais será minha.

Sofri muito com a morte do meu pai. Acho importante para compreender as minhas ações que vossa excelência saiba ao que renunciei. Não nasci filho de chocadeira, não me materializei a partir do nada, como tanta gente parece supor. Eu vim de algum lugar. Eu também um dia tive um pai.

Quando soube da morte dele, chorei no banheiro. Compreendi que tinha chegado a hora de prestar contas com minhas escolhas. Desde que parti, sabia que esse dia chegaria, o dia de responder por não ter velado pelos meus, por não ter visto meu pai envelhecer, não ter impedido que caísse em golpes nem administrado seus tratamentos. Nossa relação se resumia a consultas telefônicas quando se sentia mal. À distância, eu não podia fazer grande coisa.

Meu pai, sua violência muda, seu bigode cortado à régua, veio ao Tain uma única vez, no meu casamento. Saiu daqui dizendo que era loucura eu me estabelecer tão longe em uma terra cujo acesso era tão difícil, a viagem longa e cansativa. Disse que nunca mais voltaria, promessa que cumpriu. Só o veria de novo quando já estivesse morto.

Viajamos para o enterro e as crianças, que não podiam faltar na escola, foram entregues à tutela tainense. Será que foi aí que eu as perdi? Não sei. Mas estou me adiantando.

Quando chegamos, a metrópole estava irreconhecível. Parecia ter mudado muito mais rapidamente que o Tain. Ao ser confrontado com tais mudanças, senti como se até então eu tivesse vivido em uma bolha atemporal e que, ao sair, o tempo se acelerasse rapidamente para ir do ponto onde parou ao ponto em que deveria estar.

Meus irmãos esperavam no aeroporto. Quando pronunciei seus nomes, Luís, Cibele, Mariana, ganharam mais uma vez materialidade. É que no Tain, pensava neles como se não

passassem de um sonho. Eram parte de uma existência fantasmagórica, afastada da que eu estava vivendo.

Talvez por isso, não posso negar que uma certa estranheza permeou o reencontro. Percebi que tinham suas histórias, suas brigas, suas discussões e eu tinha ficado de fora. Me tornei um estrangeiro também na minha própria família.

No caminho para casa de Cibele percebi que Luís, o caçula, mancava. Respondeu, quando perguntei, que sofreu uma queda no trabalho. Ninguém me contou porque não queriam que eu ficasse preocupado estando tão longe. Luís nunca se casou, desconfiei que o acidente tivesse algo a ver com isso. Já Cibele, mais velha que eu, tinha se casado quando eu ainda era um estudante na Metrópole. A viuvez lhe caía bem. Seu cabelo, no entanto, perdera o viço, estava seco, o que denunciava a coloração artificial. Conheci meu cunhado, Claudio, marido de Mariana, naquela noite. No jantar, trocamos amenidades.

Nenhum som foi emitido, mas pude ver nas lágrimas de Cibele, no tom da voz de Luís, nos gestos meigos de Mariana, por trás dos sorrisos e das palavras de afeto, uma acusação que não passaria da esfera do não-dito. A acusação muda e ainda assim plena, de que eu estive ausente. Não me perdoariam por não ter suportado o mau-humor de nosso pai, sua melancolia, a saudade da minha mãe que partiu quando ainda éramos adolescentes.

Cibele, particularmente, me contou como nos últimos meses abandonou sua própria casa aos filhos para passar suas noites no quarto ao lado dele, que sofria e urrava de dor pelas madrugadas adentro e há tempos não sabia o que era uma noite de sono, o que explicava o seu envelhecimento precoce. E eu respondi que não estive ali, perdendo o sono por ele, mas que naqueles poucos meses, ela viveu o que tenho vivido por anos no hospital.

– Mas é nosso pai, Léon, não seus pacientes.

Luís e Mariana permaneceram em silêncio e, à parte o barulho do garfo e da faca raspando no prato de meu cunhado desavisado, aquele momento surdo pareceu pintar em todas as cores o que todos pensavam, mas não pronunciavam.

Também eles não souberam das dificuldades que passamos. Isso tornaria minhas decisões ainda mais incompreensíveis.

No velório, olhei para o rosto sereno no caixão e compreendi que ele se apagaria das próximas gerações. Meus filhos não conheceriam aquele rosto do qual eram mera continuidade. O queixo de Juan. Os olhos de Lena. Daquele rosto, não teriam nenhuma lembrança. Se um dia

por sua vez tivessem netos, para eles, meu pai seria um completo estranho. Poderiam vê-lo numa fotografia e talvez procurariam em si alguma conexão, mas não haveria nada. Tentariam reconhecê-los em si próprios, mas mesmo os traços físicos desaparecem com o tempo. A pessoa no retrato dificilmente é identificada como aquela que possibilitou nossa existência. É um anônimo, desses que a gente passa pela rua sem atrasar o olhar.

Meu pai, meu último elo com a terra natal, foi engolido por ela, dando a largada às disputas por herança, das quais não quis fazer parte.

A casa da infância foi vendida à especulação imobiliária nem bem o corpo do velho esfriou. Não fiquei muito tempo. Não precisava ver a degradação do clima familiar, preferia-os tal como me lembrava. Além disso, tinha um hospital a gerir.

É engraçado como quando escrevo estas linhas, essa vida parece se esvaír, como se nunca nem tivesse existido. Se o exílio cria muros, a prisão te encerra dentro deles. Tudo lá fora parece irreal. Não sei se Joana os avisou da minha situação. Espero sinceramente que não.

Regina Ribeiro é brasileira e portuguesa, de ascendência libanesa e portuguesa, e vive na França desde 2013. Formou-se em Jornalismo no Brasil. Possui um mestrado em Filosofia pela Sorbonne (Paris IV) e um Diploma Universitário em Escrita Criativa na Cergy Paris Université. Voluntária no acolhimento diurno de refugiados e animadora de oficinas de escrita para estrangeiros, é sensível às questões relacionadas à imigração. É mãe de um pequeno brasileiro franco-argelino e professora de Filosofia. *Crônicas de um país em fuga* é seu segundo romance e será publicado pela editora Urutau no Brasil e em Portugal.

EXTRAITS DU ROMAN
CHRONIQUES D'UN PAYS EN FUITE¹

REGINA RIBEIRO
Écrivaine

Deux cent vingt-trois couchers de soleil étaient passés depuis qu'on m'a jeté ici. À chacun d'eux, je repensais à la première fois où j'avais mis les pieds dans la région du Tain. Ce jour-là, des années auparavant, j'avais également été accueilli par un coucher de soleil. Je me rends compte, maintenant que le ciel est la seule chose que je peux voir, à quel point j'étais reconnaissant pour ce soleil rouge brûlant, touchant de ses couleurs toute chose vivante. Je l'avais considéré comme un présage de ce qui m'attendait sur cette terre. Des années plus tard, même avant la prison, le ciel du Tain ne m'avait plus jamais autant captivé ni fasciné que le jour où j'étais arrivé, sans savoir que je prendrais racine dans ce pays, que ces racines pousseraient toutes tordues, à l'image de notre monde, tordu, sans savoir que sous cette terre je m'enterrerais, loin des miens.

Je revois encore le visage ensommeillé de mes compagnons de voyage. Nous avons parcouru presque tout le trajet en silence, dans une sorte de pacte instinctif, comme si l'aura émanant des champs exigeait le recueillement. Cependant, l'irrégularité du sol, faisait faire de grands bonds au camion, rendant vaine toute tentative d'introspection.

Lors d'un de ces mouvements brusques, l'homme qui s'était présenté comme géographe, semblant sortir d'une transe, déclara que nous avions dépassé les champs et que nous entrions dans la forêt subtropicale.

- C'est une forêt mixte, expliqua-t-il, avec de grands arbres latifoliés.
- Qu'est-ce que c'est que ça ? Pour nous, c'est du chinois, rétorqua Miguel.
- De grandes feuilles, tout simplement. Alors quoi ? Les docteurs ne connaissent donc pas le nom de chaque os et de chaque muscle de notre corps ?

Malgré tout, Miguel plaisanta avec lui, lui disant que sa présence lui faisait l'effet d'être un explorateur en mission de reconnaissance. J'observai mon ami. Non rasé depuis plusieurs jours,

¹ Texte inédit. Regina RIBEIRO, *Crônicas de um país em fuga*, São Paulo, Ed. Urutau, à paraître.

sa barbe noire et ses cernes profonds creusés par les nuits blanches renforçaient son allure de pionnier.

– Et vous ? Vous êtes là pour purger une peine ? demanda le géographe.

– D’une certaine façon, oui, on peut dire ça, répondit Miguel, on a trouvé du travail dans la région.

– Mon père disait que les gens ne viennent au Tain que pour purger une peine.

– On ne croit pas à ces superstitions, dis-je, prenant la parole aussi pour mon ami.

– Ce ne sont pas des superstitions. Le Tain était un lieu d’exil à l’époque coloniale. Personne ne voulait vivre dans un endroit aussi isolé et sauvage. Qui restait-il, alors ?

« La région manque de médecins. Il y a du travail pour tout le monde », avait dit Miguel. Des années après l’ère coloniale, ce pays, perdu entre des frontières floues, restait peu attractif, et pour cela, payait des fortunes à ceux qui acceptaient de venir. La découverte du minerai de fer, quelques dizaines d’années auparavant, avait redonné vie à la région, multipliant la demande de professionnels dans divers domaines.

Miguel, mon meilleur ami pendant mes années d’université, était originaire du Tain et il m’avait convaincu de venir avec lui. Son oncle était mort d’une maladie endémique quand il était encore enfant, et depuis, c’était devenu pour lui une obsession d’en rechercher les causes. Il m’avait embarqué dans son aventure, comme toujours.

Aujourd’hui, je pense pourtant que ce n’était ni l’argent, ni Miguel qui avaient éveillé en moi une sorte de démangeaison. Cela peut avoir une certaine résonance mystique après avoir vécu tant d’années au milieu des croyances de ces peuples, mais je ne saurais le dire autrement. C’était comme si le pays m’appelait par mon nom.

[...]

Les mains glacées, j’eus du mal à enfiler tous mes vêtements chauds, au-dessus les uns des autres même si, à dire vrai, ils n’étaient pas très nombreux. Mes mains engourdis semblaient avoir perdu le sens du toucher : je ne sentais plus les textures. Après avoir superposé mes trois sweats, je suivis Zé Ronaldo hors de la maison. Il faisait encore nuit, mais je pouvais voir briller la couche de gel qui recouvrait la voiture. Zé Ronaldo dut tourner la clé de contact au moins trois fois avant que le moteur ne démarre.

Sur la route, le paysage restait dissimulé sous un voile de brume. Le Tain, qui la veille encore m'avait semblé si accueillant, se cachait maintenant tel un enfant timide.

Quand le soleil surgit enfin à l'horizon, pâle et somnolent, je vis que le givre s'étendait à perte de vue, faisant scintiller l'herbe, les vitres des maisons, les toits, tout ce que nous pouvions apercevoir du paysage. À chaque respiration, de la fumée sortait de notre nez et de notre bouche.

Je n'aurais pas identifié l'hôpital si j'y étais allé seul. De l'extérieur, il se distinguait à peine des hangars agricoles, comme ceux croisés sur la route. Les conditions ne pouvaient être plus précaires. Il me faudrait retourner à la frontière pour commander du matériel. Un profond découragement s'empara de moi. Je venais de faire face à trois jours de voyage, et le travail ne faisait que commencer.

L'après-midi, mes premières consultations accentuèrent ce découragement. On disait que le Tain parlait le portugais, mais au contact des patients, je compris que ce n'était que le mythe d'un continent voulant montrer au monde qu'il parlait un langage unique. Le Tain, lui, résistait.

– Docteur, je dois enlever mon bénard et mes croquenots² ?

– Pardon, vous pouvez parler portugais ?

Le vieil homme me regarda, dérouté :

– Je ne sais pas parler d'autre langue, docteur.

– Alors montrez-moi.

Il fit un geste, montrant son pantalon et ses chaussures.

– Oui, vous pouvez les enlever. Maintenant dites-moi, quel est le problème ?

– J'étais peinarde, quand d'un coup, une douleur s'est pointée au bout de ma spatule – il me montra son omoplate – et elle est allée jusqu'au flanc – il désigna l'espace entre la dernière côte et l'os iliaque.

Cette première consultation fut emblématique de toutes celles que je donnai au cours des premières années passées au Tain.

À cause de la langue, je ne m'y sentis jamais présent à cent pour cent. C'était comme si je ne pouvais pénétrer la réalité et les choses, parce que je n'avais pas de rapport intime avec leur nom, ou alors comme si je savais les nommer, mais que je ne croyais pas en leurs noms. Le

² Les termes employés dans le texte original, « o eslaque e o carpim », (le pantalon et les chaussures) sont des régionalismes impossibles à comprendre par toute personne étrangère à la région. Nous avons rendu ces termes abscons par des mots d'argot français.

résultat fut une existence en décalage constant, comme si je dansais sur un rythme différent, comme si j'étais l'instrument désaccordé qui détonnait du reste de l'orchestre.

J'appris peu à peu, malgré tout, à me débrouiller au quotidien, à me tenir devant les collègues avec lesquels je vivais, même si je commençais à comprendre que je ne serais jamais totalement accepté. Leur attitude finit par me rendre quelque peu paranoïaque. Au cours des premiers mois, j'avais l'impression que tout ce qui se disait était contre moi. Quelqu'un demandait : « Vous avez vu les ciseaux ? », et je l'interprétais comme : « L'étranger change les choses de place ». « Où sont les clés ? » et j'entendais : « L'étranger est venu chambouler notre routine. ».

Schuman, grand, autoritaire, très blond, si pâle qu'on aurait dit qu'il n'avait pas une goutte de sang dans le corps, m'avait dit un jour, au détour d'une discussion sans importance :

– Tu ne comprendras jamais. Tu n'es pas d'ici.

Pas d'ici. Cette phrase me hante encore aujourd'hui quand je réalise que, même après des dizaines d'années, je n'ai pas été intégré. Je n'ai jamais pu faire partie de ce lieu, ce lieu où j'ai vécu ces trente dernières années, où j'ai élevé mes enfants et bâti toute mon histoire. Cette terre où j'ai fait pénitence et versé ma sueur, où j'ai tout donné, cette terre ne sera jamais la mienne. [...]

J'ai beaucoup souffert de la mort de mon père. Je pense qu'il est important, pour comprendre mes actions, que vous sachiez, Votre Honneur³, ce à quoi j'ai renoncé. Je ne suis pas né en couveuse, je ne suis pas apparu de nulle part, comme tant de gens semblent le supposer. Je viens de quelque part. Moi aussi, autrefois, j'ai eu un père.

Quand j'ai appris sa mort, je me suis enfermé dans les toilettes pour pleurer. Je compris qu'il était temps de rendre des comptes sur mes choix. Depuis mon départ, je savais que ce jour arriverait, le jour où je devrais répondre de ne pas avoir veillé sur les miens, de ne pas avoir vu mon père vieillir, de ne pas avoir empêché qu'il se fasse escroquer et de ne pas lui avoir administré ses traitements. Notre relation se résumait à des consultations téléphoniques lorsqu'il se sentait mal. À distance, je ne pouvais pas faire grand-chose.

Mon père, sa violence silencieuse, sa moustache taillée au cordeau, n'était venu au Tain qu'une seule fois, pour mon mariage. Il était reparti en disant que c'était de la folie de

³ Cette partie du texte a été conçue comme une lettre adressée au juge par le personnage, afin de plaider sa cause.

m'installer si loin, dans un endroit si difficile d'accès, nécessitant un voyage long et fatigant. Il avait dit qu'il ne reviendrait jamais, promesse qu'il avait tenue. Je ne le revis qu'après sa mort.

Nous fîmes le voyage pour assister à l'enterrement, et les enfants, qui ne pouvaient pas manquer l'école, ont été confiés à la tutelle du Tain. Est-ce que c'est là que je les ai perdus ? Je ne sais pas. Mais je m'avance un peu trop.

À notre arrivée, la métropole était méconnaissable. Elle semblait avoir changé beaucoup plus vite que la région du Tain. Confronté à ces changements, j'eus l'impression d'avoir vécu jusque-là dans une bulle hors du temps, et qu'en la quittant, le temps s'était accéléré rapidement, pour aller du point où il s'était arrêté jusqu'au point où il devait se trouver.

Mes frères m'attendaient à l'aéroport. Quand j'ai prononcé leurs noms, Luís, Cibele, Mariana, ils avaient repris corps, d'une certaine façon. C'est que, au Tain, je pensais à eux comme s'ils n'étaient qu'un rêve. Ils faisaient partie d'une existence fantasmagorique, éloignée de celle que je vivais.

C'est peut-être pour cela, je ne peux le nier, qu'une certaine étrangeté s'immiscée dans nos retrouvailles. J'ai compris qu'ils avaient leurs histoires, leurs disputes, leurs discussions, et que j'étais resté à l'écart. J'étais devenu un étranger même au sein de ma propre famille.

En allant chez Cibele, j'ai remarqué que Luís, le cadet, boitait. Quand je l'ai interrogé, il m'a répondu qu'il avait fait une chute au travail. Personne ne me l'avait dit car ils ne voulaient pas m'inquiéter, parce que j'étais très loin. Luís ne s'était jamais marié ; je soupçonnais que l'accident y était pour quelque chose. Quant à Cibele, plus âgée que moi, elle s'était mariée alors que j'étais encore étudiant dans la métropole. Le veuvage lui allait bien. Cependant, ses cheveux avaient perdu leur vitalité. Ils étaient secs, ce qui trahissait leur coloration artificielle. J'ai fait la connaissance de mon beau-frère, Claudio, le mari de Mariana, ce soir-là. Au dîner, nous avons échangé quelques politesses.

Aucun son n'a été émis, mais j'ai pu voir dans les larmes de Cibele, dans le ton de voix de Luís, dans les gestes affectueux de Mariana, derrière leurs sourires et leurs paroles de tendresse, une accusation qui ne dépasserait jamais la limite du non-dit. Cette accusation silencieuse et pourtant totale : j'avais été absent. Ils ne me pardonneraient pas de ne pas avoir supporté le mauvais caractère de notre père, sa mélancolie, sa nostalgie de ma mère disparue alors que nous étions encore adolescents.

Cibeles, en particulier, m'a raconté comment, dans les derniers mois, elle avait abandonné sa propre maison à ses enfants pour passer ses nuits dans la chambre à côté de la sienne, alors qu'il souffrait et hurlait de douleur jusqu'au petit matin et que, depuis longtemps, elle ne savait plus ce qu'était une vraie nuit de sommeil, ce qui expliquait son vieillissement précoce. Et je lui ai répondu que je n'avais pas été là, à perdre le sommeil pour lui, mais que durant ces quelques mois, elle avait vécu ce que je vivais depuis des années à l'hôpital.

– Mais c'est notre père, Léon, pas tes patients.

Luís et Mariana sont restés silencieux et, à part le bruit de la fourchette et du couteau raclant l'assiette de mon beau-frère distrait, ce moment de silence a semblé teinter de toutes les couleurs ce que tous pensaient mais que personne n'exprimait.

Eux non plus ne savaient pas quelles difficultés nous avions traversées. Cela aurait rendu mes décisions encore plus incompréhensibles.

À la veillée funèbre, j'ai regardé le visage serein dans le cercueil et j'ai compris qu'il allait s'effacer pour les générations futures. Mes enfants ne connaîtraient pas ce visage dont ils étaient la continuité. Le menton de Juan. Les yeux de Lena. De ce visage, ils n'auraient aucun souvenir de ce visage. Si un jour, à leur tour, ils avaient des petits-enfants, pour eux, mon père serait un parfait inconnu. Ils pourraient le voir sur une photo et peut-être chercheraient-ils quelque lien en eux-mêmes, mais il n'y aurait rien. Ils tenteraient de reconnaître en eux ses traits physiques, mais même ceux-ci disparaissent avec le temps. Une personne sur une photo est rarement identifiée comme celle qui a rendu possible notre existence. C'est un inconnu, de ceux que l'on croise dans la rue sans y attarder le regard.

Mon père, mon dernier lien avec ma terre natale, a été par elle englouti, donnant le coup d'envoi aux disputes pour l'héritage, auxquelles je n'ai pas voulu prendre part.

À peine le corps du vieil homme était-il refroidi que la maison de mon enfance a été vendue à des spéculateurs immobiliers. Je ne suis pas resté longtemps. Je n'avais pas besoin d'assister à la dégradation du climat familial, je préférais les garder tels que dans mes souvenirs. De plus, j'avais un hôpital à diriger.

Il est étrange de constater qu'en écrivant ces lignes, cette vie semble s'estomper, comme si elle n'avait jamais existé. Si l'exil construit des murs, la prison nous y enferme. Tout, au dehors, semble irréel. Je ne sais pas si Joana les a avertis de ma situation. J'espère sincèrement que non.

Texte traduit du portugais par Lucie Palmeira

Regina Ribeiro est brésilienne et portugaise, d'ascendance libanaise et portugaise, et vit en France depuis 2013. Elle a obtenu un diplôme de journalisme au Brésil, un master de philosophie à la Sorbonne (Paris IV), ainsi qu'un Diplôme Universitaire en écriture créative à Cergy Paris Université. Bénévole dans l'accueil de jour pour les réfugiés et animatrice d'ateliers d'écriture pour les étrangers, elle est sensible aux enjeux liés à l'immigration. Elle est mère d'un petit Brésilien franco-algérien et professeure de philosophie. *Crônicas de um país em fuga* est son deuxième roman, à paraître, aux éditions Urutau au Brésil et au Portugal.

Lucie Palmeira, professeure agrégée de portugais, est actuellement enseignante au Lycée Talma à Brunoy, et a été chargée de cours à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, de 2015 à 2020. Elle est membre du Bureau de la Société des Langues Néo-Latines depuis 2013, en qualité de vice-présidente au monde lusophone et coordonne les dossiers portugais de la collection *Polifonia*. Elle est également membre du Conseil d'Administration de l'ADEPBA - Association pour le développement des Études Portugaises, Brésiliennes, d'Afrique et d'Asie lusophones depuis 2010. En collaboration avec Mathieu Monteiro, elle a traduit l'œuvre *O Albergue Espanhol / L'Auberge espagnole* (en attente de publication) de l'auteur capverdien Jorge Carlos Fonseca et a intégré cette année l'Union des Écrivains Européens de Langue Portugaise (UEELP), en tant que traductrice.

Dossier roumain

PRÉSENTATION DU DOSSIER ROUMAIN

Le dossier de ce numéro de *Polifonia* se compose de trois textes, deux scientifiques (qui analysent, respectivement, le roman *Delirul* [Le délire] de Marin Preda et *Dieu est né en exil* de Vintilă Horia) et un de création (un fragment du roman *Tăcerea vine prima* [Le silence vient en premier] de Ioana Maria Stăncescu). Deux univers distincts caractérisent cette distinction des trois textes du dossier, qui pourtant sont reliés par un même fil rouge. Le lecteur pourra le découvrir progressivement au fil de cette présentation.

Les deux premiers articles s'inscrivent dans la même problématique, car les romans respectifs abordés traitent de la création littéraire à l'époque de la dictature communiste et des conflits idéologiques. Mais, ils présentent également un caractère complémentaire des plus suggestifs : géopolitiquement, le premier a été écrit à l'intérieur d'une Roumanie qui subissait le joug de la pensée unique imposée par le pouvoir, alors que le deuxième, a été créé en France, dans un espace démocratique où une idéologie n'a pas habituellement la primauté sur les autres.

On le sait bien, rien de ce qui advient sous un régime totalitaire n'a d'évolution naturelle : tout y sera riposte, autocensure, stratégie de survie. Depuis l'instauration du communisme jusqu'à son abolition (1948-1989), les écrivains se sont vus obligés de composer avec les restrictions du parti au pouvoir selon les deux seuls choix possibles : d'un côté, suivre la voie tracée par les autorités en adaptant leurs créations aux contraintes culturelles, voire parfois, en les mettant au service de la propagande ; de l'autre, chercher, en restant aux aguets, des moments de relâchement, des modalités de faire de la littérature en négociant intérieurement avec leur créativité afin de s'autoriser les concessions les moins coûteuses.

En effet, contrairement à l'image homogène que peut avoir l'Occident au sujet de la Roumanie communiste, ces cinquante ans de dictature ont connu une intensité variable sous les deux régimes qui l'ont composée. Étant donné que les deux romans abordés appartiennent au même cadre politique, nous ébaucherons à la suite le contexte de leur création afin que lecteur puisse mieux en saisir les enjeux sur la scène littéraire.

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la Roumanie se trouvait sous l'influence du régime stalinien et s'est soviétisée à tous les niveaux (politique, économique et culturel). Entre 1948 et 1965, le président Gheorghe Gheorghiu-Dej, partisan et suiveur du communisme stalinien, imposa à la culture le modèle unique du « réalisme socialiste », dont l'exclusivité étouffante pendant les années cinquante inspira à Marin Preda une expression restée célèbre : « la décennie obsédante ». Globalement, la littérature devait dépendre la lutte des classes, le monde et les idéaux collectifs de la classe ouvrière, où les héros incarnaient l'exemplarité communiste et où l'optimisme insufflait confiance dans le socialisme salvateur. De véritables traités moralisateurs... Il s'ensuivit un déterminisme simpliste, l'uniformisation et la répétitivité des thèmes et des types de personnages et une moralité unique. Dès son arrivée au pouvoir en 1965, Nicolae Ceaușescu commença à se détacher de l'URSS et essaya un rapprochement prudent avec l'Occident, ce qui, entre 1965 et 1971, se traduisit par une légère libéralisation culturelle, par ce que le critique de parti Paul Georgescu appelait « une polyvalence nécessaire ».

Mais cette période de relative libéralisation fut suivie à nouveau d'une période dogmatique : à la suite de son voyage en Chine et en Corée du Nord en 1971, le *Conducător*, particulièrement

impressionné par la manière personnaliste dont Mao Zedong et Kim Il-Sung conduisaient leurs pays, instaura les fameuses « Thèses de juillet 1971 » qui imposaient, sous le signe du « nationalisme socialiste », un retour à la surveillance idéologique, à la propagande et au culte de la personnalité du dirigeant.

Mais, en dépit des pressions exercées par les forces rétrogrades, la tentative de réendoctrinement idéologique n’aura pas le résultat escompté, car la crainte d’un retour à la période stalinienne des années cinquante a conduit les écrivains à former un front commun pour défendre la liberté artistique. On osa de nouvelles explorations narratologiques, stylistiques et thématiques. Se déployèrent donc progressivement une prose d’introspection et d’analyse, auto-réflexive, fantastique, une prose qui célébrait l’imagination et la fantaisie créatrice (redonnant ainsi à la littérature ses signes identitaires) ainsi qu’une prose intégrant des éléments inattendus et des destins atypiques (témoignant ainsi de la complexité de l’homme et du monde, et se détachant de l’uniformisation du réalisme socialiste). Mais surtout, certains écrivains proposèrent une littérature qui cherchait avec courage des voies plus ou moins implicites pour révéler la sombre et déprimante réalité créée par un régime délétère. Le critique Eugen Negrici observe que :

Dans les nouvelles conditions, les autorités se montraient, comme dans les dix années précédentes, disposées à tolérer surtout la divulgation des erreurs de l’ « obsédante décennie » et de leurs conséquences, cautionnant ainsi l’antithèse (implicite) entre le présent (celui de Ceaușescu) et le passé (celui de Dej), tel un hommage au nouveau *Conducător*. Or, comme il n’était pas loisible d’approximer jusqu’où pourrait aller l’élan révélateur (qui offrait au large public des satisfactions majeures), la censure resta vigilante, même quand les auteurs en question jouissaient de la confiance du Parti¹.

Dans la tension entre la parole bâillonnée et les stratégies de communication allusive et subversive qui favorisent l’inventivité, la période 1971-1989 est restée dans l’histoire comme la plus fertile et la plus complexe. À première vue, un paradoxe : une littérature écrite sous la dictature peut souvent être, par son caractère potentiellement subversif et ses différents niveaux interprétatifs possibles, plus intéressante que celle produite en temps normal.

Dans ce contexte, l’œuvre de Marin Preda – l’un des plus grands écrivains roumains de l’époque communiste qui, bien que jouissant d’une position privilégiée sur la scène littéraire contrôlée par le régime, a pu apporter des critiques courageuses – est des plus intéressantes. Pour le public français, elle est d’autant plus intrigante qu’elle se situe au centre de forces contraires : entre l’évidence d’un talent monumental et les opinions de ceux qui trouvent ambiguë sa position politique par rapport aux dirigeants communistes. Ainsi le texte dense et combatif du grand traducteur Jean-Louis Courriol, qui signe le premier article, constitue-t-il un plaidoyer en faveur de la nécessité de rendre cette œuvre accessible aux lecteurs francophones. Lors de la constitution de ce dossier, le traducteur nous a informé que *Delirul* (1975) avait été annoncé en France en 1989 par la maison d’édition Jacqueline Calvin, mais que le projet n’avait pas pu aboutir à cause de l’opposition de certains Roumains de la diaspora française défendant des positions idéologiques obstinées.

¹ Eugen NEGRICI, « L’atoll de Mururoa. La prose des années du communisme (1948-1989) », Simona Sora et Claudiu Constantinescu (éd.), *La littérature roumaine pour les débutants et avertis en 18 essais et 18 poèmes*, Bucarest, Institut culturel roumain, 2020, p. 23, [<https://www.cennac.ro/uploads/files/catalog-paris-2016layout-2.pdf>].

Dans la présentation de *Delirul* signée par Jean-Louis Courriol, Marin Preda apparaît comme un « scribe » de la mémoire s’opposant aux silences imposés par le totalitarisme. Preda met en scène le maréchal Ion Antonescu, farouche anti-communiste qui, à la tête du pays, avait conclu un accord avec Hitler et avait pactisé pendant un temps avec l’organisation d’extrême-droite La Garde de Fer, ordonnant des déportations, des massacres de Juifs et des exécutions en masse. Dans *Delirul*, le maréchal apparaît pourtant dépourvu de traits idéologiques caricaturaux, mais plutôt comme un chef d’État tragique aux prises avec le « délire » de son temps. Cette déroutante réhabilitation de sa figure serait-elle une manière d’attaquer indirectement le communisme, notoire ennemi d’Antonescu ? Ou bien – comme certains l’ont affirmé –, une trompeuse attaque contre le régime en place, car le maréchal avait été l’anti-soviétique chevronné éliminé par le président communiste russophile Gheorghe Gheorghiu-Dej, dont le futur président Nicolae Ceaușescu prendrait ses distances... Selon cette interprétation, *Le Délire* serait donc un soutien dissimulé au gouvernement ceaușiste apporté par celui qui pourrait paraître le patriarche de la littérature roumaine protégé par le régime. Deux interprétations diamétralement opposées... Cette plongée dans les coulisses du pouvoir, où la Roumanie tente de négocier sa survie entre l’influence du III^e Reich et les menaces soviétiques, s’entrelace avec le parcours initiatique du jeune Ștefan ; ses amours contrastées – entre la spontanéité rurale de Ioana et la sophistication d’un Bucarest en proie à la « guérilla » civile – illustrent la fragmentation d’une nation réelle broyée par les alliances militaires et les fanatismes. En posant la question de la responsabilité individuelle face au chaos politique, l’article souligne que la traduction de ce chef-d’œuvre en France est cruciale : elle permet de confronter les mémoires européennes et de découvrir comment Preda, en jouant avec la censure, a réussi à placer l’esthétique et la conscience humaine au-dessus des falsifications idéologiques.

Dans le deuxième article de notre dossier roumain, Manuela Alexe nous plonge au cœur de l’un des plus grands séismes de l’histoire littéraire européenne : l’affaire Goncourt 1960. La chercheuse se concentre sur l’œuvre de l’écrivain Vintilă Horia et sa relation avec le régime communiste, expérience saisie pendant son exil en France dans les années soixante. Ancrés dans une tradition profondément francophile, les intellectuels roumains du XX^e siècle ont nourri une forte admiration pour la France et l’ont considérée comme un levier culturel et intellectuel unique pour leur créativité.

Mais la France n’a pas été choisie uniquement pour ses exceptionnelles qualités culturelles ; ce choix était également déterminé par des circonstances historiques. Avant 1945, la France ne constituait pas encore un refuge, mais un pôle puissant d’attraction culturelle pour un pays profondément francophile ; pendant la stalinisation (1947-1960) cependant, elle sera avant tout une terre de liberté pour de nombreux intellectuels dont les œuvres étaient interdites en Roumanie et dont les noms (considérés comme fascistes par le régime en place) étaient rayés des dictionnaires ; à partir de la fin des années soixante, Ceaușescu, lui, tentera, en accord avec sa politique stratégique, de récupérer certaines figures de l’exil (comme Mircea Eliade, par exemple) pour crédibiliser son régime.

La trajectoire littéraire de Vintilă Horia (1915-1992) est également marquée par cette évolution et par ses propres positionnements politiques. Jeune intellectuel pendant la période de grande confusion politique et d’effervescence nationaliste, Horia soutient entre 1935 et 1945, un nationalisme anticommuniste et antisémite qu’on décrivait proche de l’idéologie de la Garde de Fer². Ainsi, pendant le gouvernement d’Ion Antonescu, Horia est attaché culturel à Rome

² C’est un mouvement nationaliste révolutionnaire d’inspiration fasciste (appelé aussi « Mouvement légionnaire » qui, dans les années trente-quarante, s’est mobilisé pour défendre des « Roumains de souche » et lutter contre les

(1940-1942) et ensuite à Vienne (1942-1944), mais après le retournement des alliances de la Roumanie qui rompt avec l’Axe et rejoint les Alliés, il refuse, en août 1944, de prêter allégeance au gouvernement de la Garde de Fer qui, exilé dès lors en Allemagne, continuait la lutte sous la protection du III^e Reich. Puis, Horia est interné par les Allemands dans les camps de Krummhübel et de Maria-Pfarr. Au sortir de la guerre, il est condamné par contumace par les tribunaux communistes roumains à la prison à perpétuité pour des crimes de guerre et propagande fasciste et déclaré « ennemi du peuple ». Après sa libération des camps, Vintilă Horia s’installe à Paris et y publie en français son chef-d’œuvre, *Dieu est né en exil* (1960). Loin de ses écrits de jeunesse pro-fascistes, ce roman empreint d’humanisme chrétien, explore, par le biais d’un parallélisme autobiographique avec la célèbre figure d’Ovide, exilé sur le bord de la Mer Noire, l’aliénation dans une terre étrangère qui se résout par la transcendance. Un moment de gloire zénithale et de chute abyssale : Vintilă Horia se voit décerner le Prix Goncourt, mais devra le refuser à la suite d’une campagne politique orchestrée contre lui par la *Securitate* (le service secret communiste) de Gheorghe Gheorghiu-Dej et l’élite intellectuelle française.

Spécialiste de l’œuvre de Vintilă Horia, Manuela Alexe essaie de comprendre comment un auteur exilé, premier étranger à recevoir cette prestigieuse distinction, a pu passer du triomphe mondial au silence d’un prix « attribué mais non décerné » ? L’article retrace sa formation francophile, explore les racines, les circonstances et les conséquences de la controverse : les enquêtes ultérieures menées par les chercheurs dans les archives de la *Securitate* sur l’appartenance (ou non) de l’écrivain à la Garde de Fer, la machination orchestrée par le régime communiste inquiet (le texte ne le dit peut-être pas explicitement) de la reconnaissance mondiale reçue par cet « ennemi du peuple », et sa création une fois exilé à nouveau, après le scandale Goncourt, en Espagne. Les recherches récentes permettent-elles de distinguer l’homme de ses doubles ? Comment l’influence de la culture française a-t-elle forgé un esprit tourné vers l’humanisme universel et comment la physique quantique et la pensée de Bachelard, de René Guénon et de Heisenberg ont-ils transformé un jeune nationaliste en un défenseur de la liberté individuelle face aux totalitarismes ? Pourquoi Ceaușescu, après l’avoir traîné dans la boue, a-t-il tenté dans les années 1980 de racheter les droits de son chef-d’œuvre, *Dieu est né en exil* ? Comment a évolué son œuvre après ses écrits de jeunesse et que révèle-t-elle sur l’homme et sa vision du monde ?

Avec le troisième texte du dossier, nous faisons un saut dans le temps et nous changeons de situation politique et de point de vue : le lecteur se situera dans l’actualité démocratique où la lutte politique a presque disparu et où le texte se focalise sur l’horizontalité des relations dans l’existence quotidienne oscillant entre l’incommunication familiale et la communication singulière des réseaux sociaux. Le roman nous livre une histoire personnelle d’un point de vue féminin, à travers l’évocation de quatre générations. Ioana Maria Stancescu s’inscrit dans une tradition de la littérature féminine roumaine qui privilégie l’exploration de l’espace domestique et psychologique comme territoire politique. C’est une des voix prometteuses de la prose roumaine actuelle : sa première œuvre parue tardivement, intitulée *Tot ce i-am promis tatălui meu* [Tout ce que j’ai promis à mon père], (encore inédit en français) a remporté le prix du

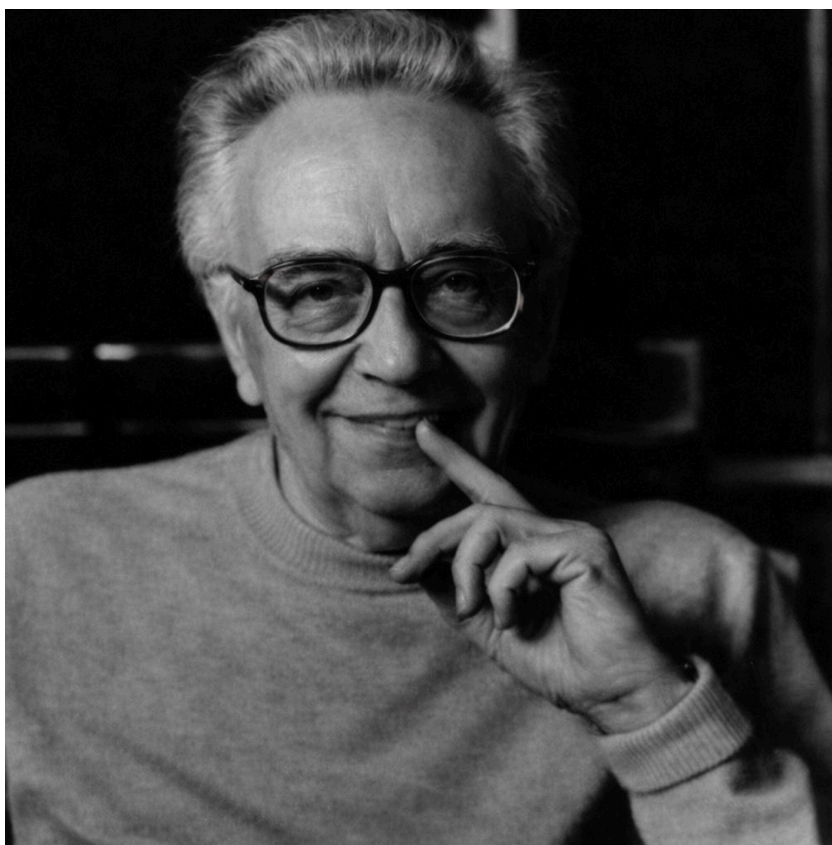
minorités. Selon les historiens Neagu Djuvara et Florin Constantiniu, le qualificatif de « fasciste », par lequel on désigne habituellement ce mouvement, correspond en effet à son anticommunisme, l’usage de la violence et le culte d’une nation et d’un dirigeant), mais s’approche davantage, par son intégrisme chrétien, du franquisme espagnol.

Festival du premier roman de Chambéry en 2021. *Tăcere vine prima*³ est son deuxième roman, dont des traductions sont en préparation en espagnol et en français. C'est la traductrice Cristina Roxana Zaharia qui propose, pour ce dossier, une version française des premières pages du roman, intitulée « Ce silence que j'entends ». Dans ce roman au souffle intimiste, Ioana Maria Stăncescu explore les strates de la mémoire et du quotidien à travers le regard de Dora, une femme vivant à Bucarest, prise entre l'éducation d'une fille adolescente rebelle et les appels incessants d'une mère envahissante. Le récit s'ouvre sur un paysage onirique inquiétant pour s'ancrer rapidement dans la réalité tangible d'un appartement où le silence n'est pas une absence de bruit, mais une présence héritée. En filigrane des échanges sur Facebook et des rituels du dimanche, se dessine une généalogie de femmes marquées par l'absence ou le départ des hommes. De la grand-mère Victoria à la jeune Flavia, le texte interroge ce qui se transmet entre les générations lorsque les mots font défaut : les peurs, les rancœurs, mais aussi une forme de résilience silencieuse : « C'est notre façon, à nous les femmes, de vivre éternellement », observe Dora. Au cœur de la dynamique générationnelle et identitaire, le silence érigé par les aînées devient un fardeau pour « l'héritière ». Dans quelle mesure Dora parvient-elle à se définir face à un fardeau à double dimension, qui vient d'autrui tout en étant constitutif de son être ? Le lecteur est invité à réfléchir à la fonction du langage entre communication numérique et non-dits familiaux.

À la fin de cette présentation, le lecteur comprend qu'un fil conducteur relie les trois textes du dossier qui s'ouvre à lui : la parole. En dernière instance et depuis des espaces différents (l'espace quotidien et familial ou bien l'espace social de la création en contexte totalitaire), c'est la parole qui peut libérer. En dépassant les limitations d'expression générationnelles ou politiques, peut-être la parole pourra-t-elle ouvrir la voie vers l'éclosion identitaire ou la liberté individuelle.

Irina Enache Vic

³ Ce roman a valu à l'auteure une place dans l'édition 2024 du projet européen CELA, qui réunit des traducteurs et des écrivains de onze pays d'Europe.



Vintilă Horia¹

¹ Photographie Sandrine Gély, août 2024.

VINTILĂ HORIA: ȚĂRAN DE LA DUNĂRE, FRANCEZ ÎN SUFLET

MANUELA ALEXE

(1965-2025)

Profesoară de franceză și interpretă

Istoria unui premiu

În 1962 o societate americană îi propune lui Vintilă Horia¹ ecranizarea unui film la Hollywood cu o distribuție prestigioasă: Laurence Olivier și Silvana Mangano. În chestiune : viața amoroasă a lui Ovidiu și scandalurile romane ale vremii.

Dar cine este românul care – primind propunerea unui scenariu de film care, dintr-un punct de vedere, și-ar fi putut găsi locul alături de alte filme celebre cu s pildă *Pe aripile vântului*, *Antoniou și Cleopatra sau Iulius Caesar* – refuză? Cine este românul care are puterea să spună *nu* unui film care l-ar fi făcut celebru la o dimensiune nemaipomenită, în întreaga lume, și care i-ar fi adus drepturi de autor de neconceput la acea vreme, care i-ar fi oferit stabilitate financiară și socială?

Povestea datează din 1960 când românul în cauză publică un roman intitulat *Dumnezeu s-a născut în exil*; este primul român, primul străin și multă vreme singurul străin laureat al Premiului Goncourt, cel mai prestigios premiu literar european. În noiembrie-decembrie 1960 în Franța se vând 50 000 de exemplare, o săptămână mai târziu 75 000 de exemplare și așa mai departe pentru a se atinge cifra de 150 000 de exemplare. Romanul este tradus și în engleză, germană, spaniolă și la momentul respectiv sunt tipărite în total 200 000 de exemplare. Cunoscut în Finlanda și Grecia, a fost tradus și în România după 1990 și înregistrează și 4 ediții în spaniolă, deoarece este tradus în America de Sud.

¹ Născut la 18 decembrie 1915 la Segarcea Dolj (România) sub numele de Vintilă Caftangioglu, moare la 4 aprilie 1992 la Villalba, Madrid (Spania). Activitatea sa literară se desfășoară timp de mai multe domenii: a. în literatură – poezie, jurnalism (cronici/critici literare și artistice), învățământ, eseuri, jurnale, romane, o piesă de teatru; b. filosofie. Cât despre importanța diverselor sale scrieri, dacă este cunoscut mai ales în calitate de romancier ca urmare a lui *Dumnezeu s-a născut în exil*, o carte de interviuri precum *Călătorie la centrele pământului (Viaje a los centros de la tierra)* este de asemenea importantă din perspectiva unui studiu despre marile personalități ale secolului al XX-lea și ideile și curentele de gândire vehiculate în operele lor.

În urma refuzului de a fi fotografiat cu reprezentantul Ambasadei României în Franța, izbucnește un scandal pentru a împiedica acordarea premiului. Apare un dosar fabricat despre trecutul de membru al Gărzii de Fier – organizație căreia nu i-a aparținut niciodată, precum și despre trecutul său legionar –, dosar care de fapt aștepta în sertare încă din august.

Stânga franceză – cu Jean-Paul Sartre la cârmă și cu André Wurmser – lansează o campanie de presă care a împarte publicul în două: cititorii solidari cu autorul și detractorii. Academia Goncourt îi acordă premiul, însă pentru a evita să pună juriul într-o poziție incomodă, autorul scrie o scrisoare și nu se prezintă la festivitate; premiul rămâne deci atribuit, nedecernat.

Ceea ce face ca de-a lungul vieții să fie etichetat drept nazist, membru al Gărzii de Fier, criminal de război, responsabil de dezastrul țării și condamnat de Tribunalul Poporului în 1946. Tocmai din acest motiv traducerile în limba română ale romanelor sale apar după 1990, când după schimbarea regimului apare posibilitatea de a studia documentele existente la CNSAS (Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității).

Pentru a restabili adevărul istoric, regizoarea de televiziune Marilena Rotaru a efectuat o adevărată anchetă în arhivele CNSAS. De asemenea, a avut ocazia să-i intervieveze pe scriitorul în viață și pe prietenii săi. Rodul cercetărilor sale au fost un film difuzat pe postul național² și o carte³ despre scriitor în care ea arată limpede confuzia de nume existentă în arhive; este achitat. La vremea respectivă, prietenii săi nu-l recunoșteau ca membru al Gărzii de Fier și, în afară de dreapta spirituală pe care și-o asuma, după dezvrăjirea istoriei și scenele atroce de violență pe care le văzuse cu ochii lui, s-a ținut departe de orice angajament politic. Urmărit de organele statului, este recunoscut oficial drept victimă a confuziei cu tatăl său, al cărui nume îl purta și cu vărul său Gheorghe care fusese implicat politic.

Mai târziu, în 2015, o altă cercetătoare, Alice Popescu, a studiat, la rândul său, arhivele CNSAS. A constatat că, din păcate, dosarele Bălănescu și Ralea nu conțineau nimic despre anul 1960 sau despre cazul Horia. În schimb, arhivele următoare i-au permis să ajungă la unele concluzii: două dosare individuale de hârtie, în 3 volume (D 007346 - 1 vol. și I 0151079 - 2 vol.), despre Vintilă Horia (Caftangioglu Vintilă Horia), și un al patrulea microfilm (SIE 33 6090); un dosar individual de hârtie, în 2 volume (I 0235750), și 1 microfilm (SIE 54528)

² Marilena ROTARU, *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, 1999, în ciclul de emisiuni „Memoria exilului românesc”, film care a fost premiat de către Asociația de Profesioniști din Televiziunea Română cu Premiul pentru cel mai bun documentar.

³ M. ROTARU, *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, București, Ideea, 2002.

despre Mircea Bălănescu, ambasadorul României în Franța în 1960; și de asemenea două dosare individuale cuprinzând 8 volume de hârtie (I 0073547 - 5 vol. și I 0236438 - 3 vol.) despre Mihai Ralea, critic literar și om politic român, persoana prin care DSS a transmis „dosarul Horia” Partidului Comunist Francez.

În articolul său⁴, Alice Popescu afirmă că studiul acestor arhive i-a permis să constate că dosarul menționat anterior de cercetătorul Mihai Pelin nu mai există, deși CNSAS susține că a transmis toate piesele primite de la SRI. Totuși, cele două fișe publicate de Pelin corespund unor documente aflate în mai multe exemplare în arhivele consultate de Popescu, clasificate drept informații inițial «neverificate» și care nu sunt atașate niciunui dosar referitor la Vintilă Horia. Cercetătoarea amintește că datele care menționau apartenența sa la Garda de Fier fuseseră deja infirmate în 1943 de Corpul Detectivilor. Erau rezultatul unei confuzii între Horia și vărul său Gheorghe Caftangioglu, adevărat membru al Gărzii de Fier și închis pentru activitate legionară. Prin urmare, conform cercetărilor lui Alice Popescu, Horia – deși a fost condamnat în 1946 pentru antisemitism și prohitlerism – nu a aparținut niciodată Gărzii de Fier. În plus, acuzațiile din procesul din 1946 nu menționează nicio afiliere la această mișcare. Probabil pentru că nu exista nicio probă. Este însă cert că la 1 noiembrie 1940 – tocmai pentru că nu era membru al Gărzii de Fier – Horia a fost destituit din postul de atașat de presă la Roma.

Spre sfârșitul vieții, Horia și-a precizat poziția în mai multe dintre scrierile sale. Voi cita aici declarația pe care a dat-o într-un interviu acordat Angelei Martin în septembrie 1991, unde Vintilă Horia clarifică relația sa cu Garda de Fier:

Având în vedere că directorul *Gîndirea*, Nichifor Crainic, era foarte antilegionar, cei mai mulți dintre noi nu ne-am alăturat niciodată acestei mișcări [...]. Nu eram legionar pentru că la vremea aceea eram unul dintre colaboratorii *Gîndirea*. Poate, altfel, aș fi făcut parte din Garda de Fier. [...] Dovada sau dovezile că a fost așa sunt următoarele: în primul rând, pentru că am fost numit atașat de presă la Roma în iunie 1940, când încă domnea Carol al II-lea și Crainic era ministru al Informației și Propagandei; în al doilea rând, pentru că am fost demis din acest post când Garda de Fier a preluat puterea în septembrie 1940; în al treilea rând, pentru că am fost numit din nou atașat de presă, de data aceasta la Viena, în primăvara anului 1942, când Alexandru Marcu i-a luat locul lui Crainic în același minister; în al patrulea rând, pentru că am fost închis în lagărul Krummhubel în septembrie 1944, împreună cu toți ceilalți diplomați care se aflau în Germania; dacă aș fi fost legionar, nu numai ca nu aș fi putut ocupa aceasta funcție în timpul guvernării mareșalului Antonescu, dar aș fi rămas la Viena să colaborez cu guvernul format acolo de Horia Sima⁵.

⁴ *Id.*

⁵ Angela MARTIN, „Vintilă Horia «Gîndesc în limba română, azi, ca și întotdeauna»”, *Cultura*, no. 40, 21 septembrie 2006, [<http://revistacultura.ro/nou/2013/04/vintila-horia-gandesc-in-limba-romana-azi-ca-si->

După consultarea, în octombrie 2015, a dosarelor despre Vintilă Horia din arhivele CNSAS, Alice Popescu ajunge la o concluzie. Acuzațiile lansate în 1960 în cadrul campaniei de presă orchestrate de DSS, cu sprijinul Partidului Comunist Francez, privind presupusa apartenență a lui Vintilă Horia la Garda de Fier, se dovedesc nefondate; chiar dacă, aceasta nu scuză remarcile sale antisemite și profasciste apărute în unele texte de tinerețe, consemnate în rechizitoriul *Umanității (L'Humanité)*. François Boutin remarca ironic, în articolul său din *La France Catholique* (9 decembrie 1960), că nimeni nu a invocat „greșelile de tinerețe” ale lui André Wurmser, autor de articole prostaliniste la o vârstă mai matură decât cea la care Horia a susținut cauza fascistă⁶. Diferența esențială este că, spre deosebire de liderul comunist, Vintilă Horia și-a depășit propriile erori ideologice, evoluând intelectual și moral. Și în final, Popescu încearcă să clarifice motivațiile din spatele „afacerii Horia”: a fost un act de justiție sau mai degrabă un act de represiune? În această privință, cercetătoarea prezintă o informație descoperită în microfilmele dosarului SIE:

în 1988, statul român făcea demersuri pe lângă scriitor (considerat în continuare drept fost fascist și antisemit) pentru a-i cumpăra drepturile de autor ale romanului *Dumnezeu s-a născut în exil*.⁷ A vrut într-adevăr să publice cartea și să facă un film despre viața și opera lui Ovidiu. Într-un document din 22 august 1988, un anume colonel al DSS Rațiu Gheorghe, constată că „în urma studiului și al analizei efectuate de factori culturali de specialitate⁸, rezultă că lucrarea cea mai adecvată din punct de vedere literar și artistic pentru a realiza un scenariu pe această temă este romanul *Dumnezeu e născut în exil (sic)*”. Potrivit „factorilor de specialitate”, cartea Premiului Goncourt 1960 avea, 28 de ani mai târziu, toate calitățile necesare pentru a prezenta „aspecte de interes istoric privind originea și continuitatea poporului român pe teritoriul actual”. O justiție ciudată⁹ ...

intotdeauna]. Între timp articolul a fost retras de pe acest site. Poate fi consultat aici [<https://www.marturisorii.ro/2015/12/18/vintila-horia-mai-presus-de-orice-sunt-roman-crestin-fiind-nu-dusmanesc-pe-nimeni-nici-pe-cei-care-sustin-ca-am-fost-legionar-centenar-vintila-horia/>].

⁶ François BOUTIN, „Terreur dans les lettres”, *La France Catholique*, 9 decembrie 1960, p. 4, *apud.* Georgeta ORIAN, *ibid.*, p. 143 (notă Alice POPESCU, în *op. cit.*).

⁷ Dosarul SIE 6090, adresa n°0066075, 22 august 1988, al Ministerului de Interne (Departamentul Securității Statului) către Unitatea Militară 0544/225, p. 219 : „În urma studiului și analizei efectuate de către factori culturali de specialitate, a rezultat că cea mai adecvată lucrare, din punct de vedere literar-artistic pentru realizarea unui scenariu pe această temă, o constituie romanul «Dumnezeu e născut în exil»”, traducere liberă (Alice POPESCU, *idem*) (traducerea mea după art. lui Alice POPESCU redactat în fr.). Obs.: titlu inexact datorat nivelului intelectual al ofițerului informativ.

⁸ „Factor”: termen tipic din jargonul administrativ și politic folosit în timpul perioadei comuniste (astăzi ieșit din uz) ce desemnează experții sau instituțiile care exersează într-un anumit domeniu.

⁹ *Ibid.*, p. 219. Traducerea mea.

Exemplul din 1988, când statul comunist român a încercat să achiziționeze drepturile de autor pentru *Dieu est né en exil*, ilustrează caracterul instrumental al „afacerii Horia”. Aceeași putere care îl condamnase în 1960 ca fascist și antisemit îl revendică, aproape trei decenii mai târziu, ca autor reprezentativ al culturii naționale. Această inversare dezvăluie că acuzațiile anterioare țineau mai degrabă de oportunism politic. O evidență pentru Alice Popescu : un act de represiune mascat sub aparența justiției ideologice.

Țăranul european de la Dunăre și universul francez

Vintilă Horia provine dintr-o familie filo-franceză, educat „într-o atmosferă de simpatie culturală”¹⁰. Toată lumea din familia lui știe franceză sau cel puțin citește în franceză¹¹.

Se autodefinește drept un european născut în România asemenea unui spaniol născut în Castilia¹². Sau ca englezul la New York.

Mai târziu, în Spania, în calitate de profesor, coordonează teze ale studenților despre autori francezi. Momentul în care un student îi propune ca subiect al tezei de licență, *Tema infidelității la Madame Bovary și Anna Karenina*, devine pretext pentru amintiri: își amintește de cartea lui Jules de Gaultier despre bovarism sau puterea imaginației pe care o avea în biblioteca sa studentescă din București, apărută la începutul secolului XX-lea¹³. Pretext pentru ca tomurile de altădată să-i defileze prin minte și să le împărtășească cititorului: titluri și autori precum Rimbaud sau Verlaine, Albert Samain, Rémy de Gourmont, *Le Grand Meaulnes*, Léon Daudet, Charles Maurras, Jacques Bainville, Céline, Valéry, Flaubert, Balzac, Stendhal și mai ales Baudelaire pe care îl deține în mai multe ediții, dintre care un volum din *Les Fleurs du mal* care conține prefața lui Théophile Gautier din 1868. Știa pe de rost câteva poezii precum *Bénédiction*, *Correspondances*, *Tristesse de la lune* și altele. Intuiția înțelepciunii lui Baudelaire deschide calea literaturii ca tehnică a cunoașterii, care este apoi confirmată de lecturile lui Gérard de Nerval și mai târziu Paul Valéry¹⁴.

¹⁰ Vintilă HORIA, *Memoriile unui fost săgetător*, București, Vremea, Colectia Fapte, Idei, Documente – FID, 2015, p. 181.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p.137.

¹³ Jules de GAULTIER, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Société du Mercure de France, 1902.

¹⁴ V. HORIA, *Jurnal de sfârșit de ciclu 1989-1992*, București, Vremea, 2018, p. 20-21.

Tânărul Horia cumpără majoritatea cărților de la un librar specializat unde găsește, de exemplu, *Préjugés* de Henri Mencken. Bibliotecile valoroase, cea a părinților săi, a unchilor Ionel și Petre, completează lipsurile.

Copilul Horia își alege singur, într-o istorie literară, capitolul despre Baudelaire și ajunge ca adult să scrie singura istorie literară total acceptată ca „metodă, alegere, analiză referiri la contemporaneitatea filosofică, artistică, științifică etc.”¹⁵. O doamnă îi perfecționează franceza între 16 și 22 de ani: Mademoiselle Clarisse Pradier, originară din La Rochelle, își găsește gloria postumă alături de scriitor, dovadă vie a universalității limbii franceze. Scrie primul său roman la 11 ani: *Aventurile căpitanului Rémy* (20 de pagini), citește Baudelaire, la 17 ani cumpără *Revue des Deux Mondes* și *Nouvelles littéraires*, obține la bacalaureat note foarte bune la română, franceză, filosofie. În vara anului 1933, după bac, adolescentul se instalează pe o bancă cu *Roman de la momie* de Théophile Gautier¹⁶. Îi citește pe Joyce și pe Rimbaud; în lecturile sale, în 1934, îl întâlnește pe Abellio care îi va deveni prieten și pe care îl va întâlni la Paris. Tot în 1934 îl cunoaște pe Nichifor Crainic, directorul revistei *Gîndirea*. Scriitorii străini citați de membrii revistei sunt Rilke și „Valéry, Papini, Maritain, Duhamel, Romain Rolland; de asemenea, Maurras, Léon Daudet, Jacques Bainville, Henri Massis și toată dreapta franceză”¹⁷.

După februarie 1945 citește *Jurnalul* lui Julian Green¹⁸. Tot în Italia, se înscrie la biblioteca Institutului Francez și citește *À la recherche du temps perdu*¹⁹, precum și călătoriile în Italia ale lui Montaigne și Goethe²⁰. Mai târziu, în Spania, în 1969, ca profesor de literatură universală contemporană, coordonează o colecție universitară de buzunar, numită „Punto Omega” în cinstea lui Teilhard de Chardin, în care, în calitate de editor, tipărește lucrări de „Jung, Eliade, Ionescu, Jacques Rueff, Pascual Jordan, Lupașcu, Jean Charron, Nathalie Sarraute, E. Mounier, Jacques Maritain, Lecomte du Noüy, Jules Monnerot, Henri Clouard, Pierre de Boisdeffre, Tocqueville, Pirandello, Jacques Soustelle etc”²¹.

¹⁵ V. HORIA, *Jurnal...*, op. cit., p. 22. Metoda în chestiune este *Introducción a la literatura del siglo XX*.

¹⁶ V. HORIA, *Memoriile...*, op. cit., p.37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸ *Ibid.*, p. 213.

¹⁹ *Ibid.*, p. 251.

²⁰ *Ibid.*, p. 255.

²¹ V. HORIA, *Jurnal ...*, op. cit., p. 97.

În *Jurnal de sfârșit de ciclu* (titlu cu rezonanță guénoniană), vorbește și despre *Călătorie la centrele pământului* (trimitere la Jules Verne²²), care avea deja șase ediții în 1988: în spaniolă (Spania și Chile), italiană și portugheză. *Călătoria*²³, concepută ca o colecție de interviuri cu personalități de renume mondial care sunt centrele spirituale din titlu, se articulează în jurul complementarității dintre cunoștințele științifice, filosofice, artistice și teologice, în concordanță cu descoperirile fizicii atomice, care (confirmând imposibilitatea oricărui determinism la nivelul celor mai mici particule și deci cu atât mai mult la omul înzestrat cu gândire și libertate) exclude astfel materialismul și confirmă imposibilitatea existenței unui univers fără Dumnezeu. Această teză va fi dezvoltată într-un roman foarte interesant cu ecouri bachelardiene, tradus în română cu titlul *Salvarea de ostrogoți. Prigoniți-l pe Boețiu*.

Aceste călătorii în întâmpinarea intervievaților – care au durat un an și jumătate din ianuarie 1969 până în mai 1970 – au fost finanțate de revista *Tribuna Médica* din Madrid. S-au desfășurat de la Paris la Roma, Zurich, Basel, München, Geneva, Madrid, Montreal, Washington, Boston, New York.

Având în vedere circulația cărții (Europa și America de Sud), prezentarea personalităților alese devine mondială, trecând dincolo de granițele naționale. Alături de Gonseth, Lupașcu, Heisenberg (Premiul Nobel pentru fizică cuantică, 1933), Sir Bernard Lovell, Federico Felini, George Palade (Premiul Nobel pentru medicină, 1974) și alții, găsim nume precum filosoful Gabriel Marcel, Raymond Abellio, Georges Mathieu, Olivier Messiaen, Jacques Soustelle.

Raymond Abellio, prieten cu Vintilă Horia, ocupă poate un loc privilegiat, întrucât este legat și de Goncourt (Abellio îi prevestise lui Horia – care îi dăduse data nașterii fără corecție, conform calendarului în vigoare până în 1924 – că nu va primi Premiul Goncourt). Această anecdotă, care l-a marcat pe Horia la fel de mult ca și scriitorul Abellio (pentru romanul său *Les yeux d'Ezéchiél sont ouverts*) îi acordă un loc romancierului și gânditorului Abellio în cele două jurnale²⁴ și deschide *Memoriile*.

²² V. HORIA, *Călătorie la centrele pământului : Anchetă asupra stării actuale a gândirii, ale artelor și științelor*. Traducere din limba spaniolă și cuvânt-înainte de Sanda Popescu Duma. București, Art, 2015. (V. HORIA, *Viaje a los centros de la tierra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971).

²³ V. HORIA, *Călătorie la centrele pământului : Anchetă asupra stării actuale a gândirii, ale artelor și științelor*. Traducere din limba spaniolă și cuvânt-înainte de Sanda Popescu Duma. București, Art, 2015. (V. HORIA, *Viaje a los centros de la tierra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971).

²⁴ Este vorba despre cele două volume publicate după moartea scriitorului de către editura bucureșteană Editura Vreamea: primul, *Jurnal de sfârșit de ciclu 1989–1992*, avea să fie publicat abia în 2018. Vintilă Horia intenționase să îl publice la editura L'Âge d'Homme în 1991, însă proiectul nu s-a mai concretizat. Al doilea volum reunește cele două jurnale ale sale într-o ediție specială: *Jurnal de sfârșit de ciclu 1989–1992; Jurnal torinez 1978*, (2017).

Teoretician care pune în circulație know-how-ul francez

Citindu-i jurnalele, memoriile și interviurile, un lucru este evident: ca *uomo universale*, Vintilă Horia are mai multe fațete. După propria observație, este o structură esențial poetică dublată de interesul pentru filosofia științelor, opera ce rămâne prin greu de definit, ieșind din rubricile obișnuite ale unei clasificări didactice.

Cu o pregătire enciclopedică și o deschidere pe măsură, motorul care îl însuflețește este cunoașterea în profunzime a tot ceea ce îl înconjoară; este mai degrabă o figură renescentistă ca elan de cunoaștere și, în domeniul literar, pasionat de fenomenul avangardelor. Ușurința sa de mișcare printre diferitele limbi, literaturi și culturi îl împinge de altfel să-și inventeze propriul domeniu de specializare: literatura universală contemporană și să-i ofere instrumentul. În felul acesta se naște eseu de epistemologie literară *Introducción a la literatura del siglo XX*²⁵.

Lucrarea începe cu o perspectivă asupra avangardelor europene în care examinează literatura ca tehnică de cunoaștere, de investigare a unei lumi, care, potrivit lui Guénon, a atins un final de ciclu și a cărei cheie ar fi un răspuns complet, prin urmare ezoteric; un răspuns în stare să corespundă pe de o parte unei *forma mentis* occidentale și, pe de altă parte, provocărilor a ceea ce Spengler numea „amurgul Occidentului” și unei concepții ciclice a istoriei (unul dintre partizanii acesteia a fost Nietzsche) care, la rândul său, corespunde vieții ciclice a țăranului în funcție de succesiunea anotimpurilor, adică vieții tradiționale la scară universală²⁶.

Așadar această abordare articulează viața interioară bazată pe libertate (contrar viziunii determinist-materialiste, care nu este susținută de ultimele descoperiri ale fizicii cuantice) și inovația inerentă condiției umane esențial creatoare. În acest sens, dacă romancierul Horia distruge timpul istoric în favoarea timpului ciclic tradițional, dacă scriitorul este un romancier al reconstrucției unei lumi în pragul unui cataclism, teoreticianul literar are nevoie de un instrument coerent care să reflecte complexitatea vieții, ca urmare a unei dezvoltări rapide și, din punct de vedere literar, caracterizate de o multitudine de avangarde care s-au succedat în secolul al XX-lea²⁷. În acest sens, romane precum *Voyage au bout de la nuit*, *À la recherche du*

²⁵ V. HORIA, *Introducción...*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1976.

²⁶ Voir aussi V. HORIA, *Eseu despre interpretarea ciclică a istoriei (Essai sur l'interprétation cyclique de l'histoire)*, Madrid, Colecția « Destin », 1953.

²⁷ V. HORIA, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 10-13.

temps perdu și altele coincid de fapt cu o viziune ezoterică asupra vieții și cu alte evenimente contemporane²⁸.

În 1976 în *Introducción a la literatura del siglo XX*, Horia folosește noțiunea de *spațiu-timp*. În 1979 vede lumina tiparului lucrarea lui Mihail Bakhtin, *Estetica și teoria romanului*, în franceză, în care acesta folosește termenul de *cronotop* (folosit în rusă din 1937) pentru a defini un timp și un spațiu care sunt strâns legate. Trebuie să remarcăm că la Horia procesul de spațializare contaminează totul, poate și pentru că a avea un „acasă” este esențial pentru exilat, în timp ce la Bakhtin ceea ce primează, cel puțin la nivelul compoziției cuvântului, este timpul. Sunt aproape același lucru, dar există o ușoară diferență de nuanță care le separă. În acest sens, nu trebuie să uităm nici principiul indeterminismului al fizicii atomice: este imposibil de determinat locul electronului pe orbită și, în consecință, cu atât mai mult locul unui individ inclusiv într-o societate totalitară, nici pregătirea bachelardiană a lui Horia, precum și lectura spațiului în concordanță cu concepțiile francezului. Literatura devine astfel conectată la manifestările științifice și artistice sub forma unui *continuum* de care romanul dă seamă. De aici și necesitatea unei teorii holistice ca în pictura cubistă a lui Braque, unde subiectul poate fi prins în mișcare și în simultaneitate. *Memoriile* se deschid cu Abellio și se termină cu Braque²⁹.

Cubiștii și Braque ca referenți în *Introducción* sunt esențiali: ei ilustrează conceptul de *spațiu-timp* introdus de Horia necesar pentru înțelegerea manifestărilor psihismului. acest concept este în final în acord *avant la lettre* cu funcționarea creierului studiat de neuro-lingvistică: creierul învață tratând elementele oricărui limbaj (verbal, artistic, tehnic, etc.) prin asocieri și nu prin izolarea acestor elemente. În definitiv, ruptura sau schizofrenia se traduc prin dificultăți cognitive. Prin urmare, în virtutea faptului că obiectul și subiectul sunt conectate, o radiografie exactă, pe cât posibil, ia în considerare contextul istorico-socio-cultural, sincronia manifestărilor spirituale, ale artei literare, picturale, muzicale fără a se limita la o abordare structuralistă, fără a izola domeniile de manifestare a spiritului.

Un exemplu în acest sens: pentru a descifra cel mai bun roman al lui Cocteau, *Les enfants terribles* (1929), unde Freud se învecinează cu Sofocle, e nevoie de un instrument care să depășească cu mult o abordare strict literară. De aici și nevoia de a stăpâni și alte arii de cunoaștere, care să țină cont de polifonia personajelor, de vocile care vorbesc prin ele sau de

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 63.

mișcărilor subiectului surprins pe pânză de cubiști. Pentru Horia limbajele verbal, pictural, muzical... sunt echivalente; și de fapt fiecare limbaj vorbește despre același referent cu gramatica și sintaxa lor specifică. De pildă pentru noi, cititorii secolului al XXI-lea, ar fi mai ușor să luăm un exemplu concret: există tragedia *Oedip* antic, de la care mai avem textul și opera *Oedip*; sunt legende populare, versiunile puse în circulație de romantici, deci varianta cultă, precum și operele și în secolul al XX-lea piesele de teatru moderne și filmele. Deci, trecerea de la un limbaj la altul este de fapt un proces de traducere, ca în *Corespondențele* lui Baudelaire sau audiția colorată a lui Messiaen; Messiaen (vezi *Călătorie...*) identificase și dialecte la păsări – cântecul unei mierle din Franța o diferențiază de o mierlă din Spania prin note muzicale distincte care pot fi înțelese de urechea mierlei și a muzicianului. Pe scurt, traducerea dintr-un limbaj în altul este inerent funcționării individului și a societății, de unde și concepția eseului său *Introducción* ca instrument care dă seama de totalitatea indivizibilă a unui curent literar, artistic sau de gândire, așadar a unei noi *epistemè* a lumii.

Într-un capitol ca „Europa cubista y cuántica” („Europa cubistă și cuantică”) se evidențiază nume precum Georges Braque, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Valéry Larbaud, Jean Cocteau, Paul Morand, Heisenberg. Marcel Proust este subiectul unui subcapitol separat dedicat spațiului Vienei.

Acești autori urmăresc la rândul lor elitele sau, cu un termen din zilele noastre, influențării de brand: artiști precum „Picasso, Juan Gris, Marcel Duchamp, Delaunay și Braque”. Un autor ca Apollinaire este perceput drept cubist, iar o analiză de acest tip presupune o bună cunoaștere a mediului intelectual al vremii, precum și ușurința trecerii de la limbajul poetic la limbajul pictural sau muzical și invers. Putem deci vedea că modul său de contextualizare inspirat din pictură și muzică (frecventează cu asiduitate sălile de concert și de operă) recurge la totalitatea *know-how*-ului său, îi evidențiază calitățile enciclopedice; îi hrănește realmente mintea cu toate realizările timpului său. Cunoștințele vaste provenind din domenii foarte distincte care depășesc cu mult teoria literară cu care suntem obișnuiți explică în sfârșit funcționarea creierului conform ultimelor descoperiri în neurolingvistică, precum și a individului (care este indivizibil) în cadrul societății.

Moștenire franceză și pretext literar

Fundamentele franceze ale gânditorului sunt prezente și în romanele sale unde totul devine literatură. Un exemplu ilustrativ: în romanul *Salvarea de ostrogoți. Prigoniți-l pe Boețiu*³⁰ ni se prezintă două povești cu eroi diferiți.

Prima poveste îl are ca protagonist pe Thomas Singuran, un fost prizonier politic, exilat dinăuntru”, relegat³¹ într-un bordei pierdut în mijlocul unei imense câmpii pustii care evocă închisoarea universului³²” unde descoperă manuscrisul unui fizician, Ștefan Diaconu, pe care încearcă să-l descifreze și să-l copieze, pentru a-l transmite mai departe.

În a doua poveste, filosoful Boețiu ne transmite lucrarea sa majoră, referitoare la întreaga umanitate. Fizicianul moare, poate asasinat, filosoful este asasinat în închisoare, dar operele lor le supraviețuiesc și se completează reciproc, oferind puncte de vedere complementare, convergente: cel al savantului se alătură celui al înțeleptului, la care se adaugă și cel al cărturarului în calitate de copist, puncte de vedere asupra condiției umane. Singuran descoperă cărțile formatoare ale tinereții cărturarului căruia îi aparținuse casa în care locuiește. Aceste cărți esențiale sunt „lucrări ale lui Niels Bohr, textul unei prelegeri susținute de Max Planck la Berlin în 1899, titluri de Louis de Broglie, Werner Heisenberg, Wolfgang Pauli, Jung, *Domnia cantității* a lui Guénon, o Biblie, numere ale revistei *Gîndirea* din anii 1930³³”.

Filiația lui Bachelard este revendicată în mod deschis de regretatul savant fizician Ștefan Diaconu, cu puțin timp înainte de sfârșitul primei părți, deci în poziție centrală a primei povestiri:

Citez două fragmente găsite pe vremuri la Bachelard, într-un text din 1934. [...] Titlul unui capitol la început m-a frapat, „Materia și radiația” [...]. „Materialismul pornește de la o abstracție inițială care pare menită să mutilizeze pentru totdeauna noțiunea de materie. [...]” Or, spunea Bachelard, nu putem separa problema structurii materiei, problemă de ordin spațială, de cea a comportamentului ei în timp. Iată a doua propoziție a lui Bachelard: „Se simte mai mult sau mai puțin clar că enigma metafizică cea mai obscură rezidă în intersecția proprietăților spațiale și proprietăților temporale.” [...] *Lucrul-mișcare* pe care Bachelard îl

³⁰ V. HORIA, *Persécutez Boèce !*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1987.

³¹ În realitate, deportat. Pentru diferențele între *relegatio* și *deportatio*, vezi Yann RIVIÈRE, « L'interdictio aqua et igni et la deportatio sous le Haut-Empire romain », in Philippe BLAUDEAU (dir.), *Exil, relegatio, deportatio, voies juridiques et pratiques politiques*, Colloque Scientifique d'Histoire Ancienne, *Exil et relégation, les tribulations du sage et du saint dans l'Antiquité romaine et chrétienne (I^{er} - VI^e s. ap. J.-C.)*, Centre Jean-Charles Picard. Groupe de recherches sur le christianisme et son environnement dans l'Antiquité et le Haut-Moyen Âge. Paris, Bocard, 2008, p. 47-111.

³² V. HORIA, *Persécutez Boèce !*, op. cit., coperta a 4-a.

³³ *Ibid.*, p. 37.

explicitază [...] cu atât mai semnificativ în numele complexului *spațiu-timp* cu cât obiectul este mic, ne transportă în chiar inima problemei cuantice³⁴.

Ștefan Diaconu, fizician propus pentru Premiul Nobel și aruncat în închisoare de regimul comunist, este omul de știință care realizează o teorie unificată a spațiului, prin articularea perspectivei literaților (Bachelard pentru fragmentul citat, dar și Guénon, Platon, filosofii greci) pe bazele oferite de noua fizică (reprezentată de Bohr, Planck și în special de Heisenberg, cu principiul său al incertitudinii) și psihologia profunzimii (Jung).

Or, notele manuscrise ale personajului literar care se referă la referenți reali (Bachelard, o mulțime de fizicieni, printre care și Ștefan Lupașcu) constituie un răspuns literar argumentat împotriva determinismelor de tot felul: dacă fizica cuantică este neputincioasă în fața izolării elementele atomice (*atomos*, în greacă: particula care nu mai poate fi tăiată) cele mai mici, dacă este imposibil să se determine locul unui electron pe orbita sa, atunci nu putem prezice comportamentul indivizilor (care nu mai pot fi divizați, care funcționează așadar într-o societate ca electronii în raport cu atomul) și, prin urmare, regimurile totalitare bazate pe determinism izvorât din nevoia de supraveghere și materialism sunt o utopie neputincioasă în fața libertății individuale. Desigur, România a cunoscut închisoarea politică, dar cei care au supraviețuit și-au păstrat intactă libertatea de gândire.

În chip de concluzii

Poezia, știința, critica de artă și atât de multe altele construiesc în cele din urmă o imagine diferită a Franței.

Lecturile tânărului și adultului Horia se încorporează în sine și îl definesc. Limbajul ca vehicul care îl transportă în lumea franceză a spiritului îi oferă posibilitatea de a citi, de a se exprima, de a universaliza aceste cunoștințe dobândite prin romanele sau eseul său.

Eseul său, de o concizie remarcabilă, deci foarte dens, (radiografia unui secol întreg într-un capitol de aproximativ douăzeci de pagini), este o radiografie pe cât de originală, pe atât de complexă. Presupune cunoștințe solide în amonte; este o reconstrucție, ca și romanele, iar nu o construcție de la zero. Construcție cubistă și polifonică, eseul său ca și romanele sale sunt de fapt un omagiu adus țării care a ajuns să fie parte din el însuși. Este opera sa la care și-a adus contribuția întreaga viață, de la copilăria sa, când citea în franceză, trecând poate prin

³⁴ *Ibid.*, p. 83. Traducerea mea.

momentele de vânzător ambulant până la coordonarea și publicarea autorilor francezi, a propriilor sale romane în franceză și până la generațiile de studenți care terminau în aplauze la sfârșit de curs.

Cariera **Manuela Alexe** se împarte între științe și filologie. Născută la București în 1965, a profesat mai întâi ca profesoară de biologie în învățământul secundar (1988-1996). Dar, pasionată de literatură, Manuela Alexe a întreprins în paralel studii la Facultatea de Litere a Universității din București, secția franceză-spaniolă (1991-1996). A predat franceza la prestigiosul liceu Gheorghe Șincai, apoi la Academia Militară și la Academia de Studii Economice din București (1997-2010). În 2010, s-a stabilit la Paris cu o bursă de cercetare, unde a profesat ca traducătoare independentă și a susținut o teză la Universitatea Sorbona-Paris IV despre opera lui Vintilă Horia, intitulată *Reprezentări ale spațiului în proza lui Vintilă Horia*. Manuela Alexe a publicat articole despre pedagogia limbilor străine, a contribuit la editarea de manuale de franceză și a explorat, în calitate de cercetătoare, literatura franceză contemporană, acordând o atenție deosebită tratării spațiului (în special de inspirație bachelardiană).x

VINTILĂ HORIA : UN PAYSAN DU DANUBE, FRANÇAIS DE CŒUR

MANUELA ALEXE

(1965-2025)

Enseignante de français et interprète

Histoire d'un prix Goncourt

En 1962 une société américaine propose à Vintilă Horia¹ le tournage d'un film à Hollywood avec une distribution prestigieuse : Laurence Olivier et Silvana Mangano. En question : la vie amoureuse d'Ovide et les scandales romains de l'époque.

Mais qui est ce Roumain qui a refusé la proposition d'un scénario de film avec des acteurs célèbres, qui aurait pu trouver sa place aux côtés d'autres films célèbres, comme *Autant en emporte le vent*, *Antoine et Cléopâtre* ou *Jules César* ? Qui est ce Roumain qui a eu la force de dire *non* à un film qui l'aurait rendu célèbre dans le monde entier à une échelle sans précédent et qui lui aurait valu des droits d'auteur impensables à l'époque, lui procurant une stabilité financière et sociale ?

L'histoire remonte à 1960 quand Horia publie un roman intitulé *Dieu est né en exil*. Il est le premier Roumain, le premier étranger et pour longtemps le seul étranger lauréat du prix Goncourt, le plus prestigieux prix littéraire européen. Entre novembre et décembre 1960, 50 000 exemplaires sont vendus en France, 75 000 une semaine plus tard et ainsi de suite jusqu'à atteindre le chiffre de 150 000 exemplaires. Le roman est également traduit en anglais, en allemand, en espagnol et a été tiré à 200 000 exemplaires à l'époque. Connu en Finlande et en Grèce, il a également été traduit en Roumanie après 1990 et on compte aussi quatre éditions en espagnol, car il est traduit en Amérique du Sud.

Parce qu'il refuse d'être pris en photo avec le représentant de l'ambassade de Roumanie en France, un scandale éclate afin d'empêcher la remise du prix. C'est alors que fait surface un

¹ Né le 18 décembre 1915 à Segarcea, Dolj (Roumanie) sous le nom de Vintilă Caftangioglu, il meurt le 4 avril 1992 à Villalba, Madrid (Espagne). Son activité littéraire s'est exercée dans plusieurs domaines : a. en littérature – poésie, journalisme (chroniques/critiques littéraires et artistiques), enseignement, essais, journaux, romans, nouvelles, une pièce de théâtre ; b. en philosophie. Quant à l'importance de ses divers écrits, s'il est connu notamment comme romancier, avec *Dieu est né en exil*, son livre d'interviews *Voyage aux centres de la terre* (*Viaje a los centros de la tierra*) a aussi son importance, surtout dans la perspective d'une étude sur les grandes personnalités du XX^e siècle et les idées ou courants de pensée véhiculés par leurs œuvres.

dossier monté de toutes pièces qui attendait dans les tiroirs depuis le mois d'août, pointant un passé de membre de la Garde de Fer – à laquelle il n'a jamais appartenu – et son passé de légionnaire.

La gauche française – Jean-Paul Sartre aux manettes et André Wurmser – lance une campagne de presse qui divise le public, mettant les lecteurs solidaires de l'auteur face à ses détracteurs. L'Académie Goncourt lui attribue le prix. Pour éviter de mettre le jury dans une position délicate, l'auteur transmet une lettre mais n'assiste pas à la cérémonie. Le prix reste donc attribué mais n'est pas décerné.

C'est pourquoi, tout au long de sa vie, il a été qualifié de nazi, de membre de la Garde de fer, de criminel de guerre, de responsable du désastre du pays et a été condamné par le Tribunal du peuple en 1946. C'est pour cette raison que les traductions en roumain de ses romans ne sont apparues qu'après 1990, après le changement de régime, au moment où il a été possible d'étudier les documents conservés au CNSAS (Consiliul National pentru Studierea Arhivelor Securității/ Conseil national pour l'étude des archives de la Securitate, nom du département communiste des renseignements).

Afin de rétablir la vérité historique, la réalisatrice de télévision Marilena Rotaru a mené une véritable enquête dans les archives du CNSAS. Elle a aussi eu la possibilité d'interviewer l'écrivain ainsi que ses amis. Elle rend compte de ses recherches dans un film, diffusé sur la chaîne nationale² et un livre³, dans lesquels elle met clairement en évidence l'existence d'une confusion de nom dans les archives. Par conséquent, il est innocenté. À l'époque, ses amis ont nié le fait qu'il ait appartenu à la Garde de Fer et, outre la droite spirituelle qu'il revendiquait, après avoir été désabusé par l'histoire et les scènes de violence atroces dont il avait été témoin, il s'est tenu à l'écart de tout engagement politique. Poursuivi par les instances étatiques, il est reconnu officiellement comme victime d'une confusion avec son père dont il portait le nom et son cousin Gheorghe qui avait été impliqué politiquement.

Plus tard, en 2015, une autre chercheuse Alice Popesco étudie à son tour les archives du CNSAS. Elle constate que, malheureusement, les dossiers de Bălănescu et Ralea ne contiennent rien sur l'année 1960 ou sur le cas Horia. Cependant, les archives suivantes ont permis de tirer

² Marilena ROTARU, *Întoarcerea lui Vintilă Horia / Le Retour de Vintilă Horia*, 1999, dans le cycle d'émissions « Memoria exilului românesc » / « La Mémoire de l'exil roumain », film ayant reçu le prix du meilleur documentaire par l'Association des professionnels de la télévision roumaine.

³ M. ROTARU, *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, Bucarest, Ideea, 2002.

quelques conclusions : deux dossiers individuels en papier, en 3 volumes (D 007346 - 1 vol. et I 0151079 - 2 vol.), sur Vintilă Horia (Caftangioglu Vintilă Horia), et un quatrième microfilmé (SIE 33 6090) ; un dossier individuel en papier, en 2 volumes (I 0235750), et 1 microfilmé (SIE 54528) sur Mircea Bălănescu, l'ambassadeur de Roumanie en France en 1960 ; et enfin, deux dossiers individuels contenant huit volumes en papier (I 0073547 - 5 vol. et I 0236438 - 3 vol.) sur Mihai Ralea, critique littéraire et politicien roumain qui a transmis le « dossier Horia » au Parti Communiste Français.

Dans son article⁴, Alice Popescu affirme que l'étude de ces archives lui a permis de constater que le dossier cité précédemment par le chercheur Mihai Pelin n'existe plus, bien que le CNSAS assure avoir transmis toutes les pièces reçues du SRI. Les deux fiches publiées par Pelin correspondent toutefois à des documents présents en plusieurs copies dans les archives consultées par Popescu, classés parmi des informations initialement « non vérifiées » et non rattachés à un quelconque dossier concernant Vintilă Horia. La chercheuse rappelle que les données mentionnant son appartenance à la Garde de Fer avaient déjà été réfutées en 1943 par le Corps des Détectives. Elles résultaient d'une confusion entre Horia et son cousin Gheorghe Caftangioglu, véritable membre de la Garde de Fer et emprisonné pour activité légionnaire. Donc, selon les recherches d'Alice Popescu, Horia – bien qu'il ait été condamné en 1946 pour antisémitisme et pro-hitlérisme – n'a jamais appartenu à la Garde de Fer. Les chefs d'accusation du procès de 1946 n'évoquent d'ailleurs aucune affiliation à ce mouvement. Probablement parce qu'aucune preuve n'existait. Il est en revanche certain que le 1^{er} novembre 1940 – précisément parce qu'il n'était pas membre de la Garde de Fer – Horia a été destitué de son poste d'attaché de presse à Rome.

Vers la fin de sa vie, Horia a précisé sa position dans plusieurs de ses écrits. Je citerai ici la déclaration qu'il a donnée dans un entretien accordé à Angela Martin en septembre 1991, où il clarifie ses rapports avec la Garde de Fer :

Étant donné que le directeur de *Gîndirea*, Nichifor Crainic, était très anti-légionnaire, la plupart d'entre nous n'avons jamais adhéré à ce mouvement [...]. Je n'ai pas été légionnaire parce qu'à cette époque de ma vie, je faisais partie des collaborateurs de *Gîndirea*. Sinon, j'aurais peut-être fait partie de la Garde de Fer [...]. La preuve ou les preuves les plus claires que cela était ainsi sont les suivantes : premièrement, parce que j'ai été nommé attaché de presse à Rome en juin 1940, quand le roi Carol II régnait encore et Crainic était ministre de l'Information et de la Propagande ; deuxièmement, parce que j'ai été démis de ce poste au

⁴ *Id.*

moment où la Garde de Fer a pris le pouvoir en septembre 1940 ; troisièmement, parce que j'ai été nommé à nouveau attaché de presse, cette fois à Vienne, au printemps 1942, lorsque Alexandru Marcu a remplacé Crainic au même ministère ; quatrièmement, parce que j'ai été interné en septembre 1944 dans le camp de Krummhubel, avec tous les autres diplomates en Allemagne ; si j'avais été légionnaire, non seulement je n'aurais pas pu occuper ce poste sous le gouvernement du maréchal Antonescu, mais je serais resté à Vienne pour collaborer avec le gouvernement constitué là-bas par Horia Sima⁵.

Après avoir consulté, en octobre 2015, les dossiers concernant Vintilă Horia dans les archives du CNSAS, Alice Popescu parvient à une conclusion. Les accusations portées en 1960, dans le cadre de la campagne de presse orchestrée par le DSS avec le soutien du Parti Communiste Français concernant la prétendue appartenance de Vintilă Horia à la Garde de Fer, se révèlent infondées : même si cela n'excuse pas ses remarques antisémites et profascistes publiées dans certains textes de jeunesse, reprises dans le réquisitoire de l'*Humanité*. Dans son article publié dans *La France Catholique* (9 décembre 1960), François Boutin soulignait avec ironie que personne n'a évoqué « les erreurs de jeunesse » d'André Wurmser, auteur d'articles pro-staliniens, écrits pourtant à un âge plus mûr. La différence essentielle réside dans le fait que, contrairement au dirigeant communiste, Vintilă Horia a su dépasser ses erreurs idéologiques en évoluant sur les plans intellectuel et moral.

Enfin, Alice Popescu tâche d'éclaircir les motivations qui se cachent derrière « l'affaire Horia » : s'agit-il d'un acte de justice ou plutôt de répression ? Pour y répondre, la chercheuse apporte une information trouvée dans les microfilms du dossier SIE :

[...] en 1988, l'État roumain a approché l'écrivain (toujours considéré comme un ancien fasciste et antisémite) afin d'acheter les droits d'auteur de son roman *Dieu est né en exil*⁶. Il voulait en effet publier le livre et réaliser un film sur la vie et l'œuvre d'Ovide. Dans un document daté du 22 août 1988, un certain colonel (du DSS) Rațiu Gheorghe constate que « Selon l'étude et l'analyse effectuées par les facteurs culturels spécialisés, il en résulte que l'œuvre la plus adéquate du point de vue littéraire et artistique pour réaliser un scénario sur ce

⁵ A. POPESCO, *op. cit.* ; Angela MARTIN, « Vintilă Horia “Gîndesc în limba română, azi, ca și întotdeauna” », *Cultura*, n° 40, 21 septembre 2006, [<http://revistacultura.ro/nou/2013/04/vintila-horia-gandesc-in-limba-romana-azi-ca-si-intotdeauna>]. Traduction d'Irina Enache Vic. L'article a été retiré depuis de ce site. Il est actuellement consultable ici : [<https://www.marturisorii.ro/2015/12/18/vintila-horia-mai-presus-de-orice-sunt-roman-crestin-fiind-nu-dusmanesc-pe-nimeni-nici-pe-cei-care-sustin-ca-am-fost-legionar-centenar-vintila-horia/>].

⁶ Dossier SIE 6090, adresse n° 0066075, le 22 août 1988, Ministère de l'Intérieur (Département de la Sécurité d'État) à l'Unité Militaire 0544/225, p. 219 : « À la suite de l'étude et de l'analyse réalisées par des experts culturels, il est apparu que l'œuvre la plus appropriée, du point de vue littéraire et artistique, pour l'écriture d'un scénario sur cette thématique, était le roman *Dieu est né en exil*. », traduction libre (note A. POPESCO, *idem*).

thème est le roman *Dieu est né en exil* ». D'après « les facteurs spécialisés »⁷, le livre du prix Goncourt 1960 avait, 28 ans plus tard, toutes les qualités nécessaires pour présenter « des aspects d'intérêt historique concernant l'origine et la continuité du peuple roumain sur le territoire actuel ». Une drôle de justice⁸...

Paysan européen du Danube et univers français

Vintilă Horia est issu d'une famille francophile, et a été éduqué « dans une atmosphère de sympathie culturelle »⁹. Tous les membres de sa famille connaissent le français ou au moins lisent le français¹⁰.

Il se définit comme un Européen né en Roumanie de la même manière qu'un Espagnol né en Castille¹¹. Ou comme un Anglais à New York.

Plus tard, en Espagne, en tant que professeur, il coordonne les thèses des étudiants sur les auteurs français. Le moment où un étudiant lui propose comme sujet de thèse le *Thème de l'infidélité dans Madame Bovary et Anna Karénine* devient prétexte à l'évocation de ses souvenirs : il se rappelle le livre de Jules de Gaultier sur le bovarysme et le pouvoir de l'imagination, paru au début du XX^e siècle, qu'il avait dans sa bibliothèque d'étudiant à Bucarest¹². Prétexte à faire défiler les livres d'antan dans son esprit et à les partager avec le lecteur : des titres et des auteurs tels que Rimbaud ou Verlaine, Albert Samain, Rémy de Gourmont, *Le Grand Meaulnes*, Léon Daudet, Charles Maurras, Jacques Bainville, Céline, Valéry, Flaubert, Balzac, Stendhal, et surtout *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, qu'il possède dans plusieurs éditions, dont un volume de 1868 avec une préface de Théophile Gautier. Il connaissait par cœur certains poèmes comme *Bénédiction*, *Correspondances*, *Tristesse de la lune* et d'autres. La perspicacité de Baudelaire lui a ouvert la voie à la littérature en tant que technique de connaissance, ce qui a été confirmé ensuite par les lectures de Gérard de Nerval et plus tard de Paul Valéry¹³.

⁷ « Factor » : terme typique du jargon administratif et politique utilisé pendant la période communiste (tombé en désuétude de nos jours) désignant des experts ou des institutions exerçant dans un domaine précis.

⁸ *Idem*, p. 219 : « aspecte de interes istoric privind originea și continuitatea poporului nostru pe actualul teritoriu », (traduction libre et note d'Alice POPESCO dans l'*op. cit.*).

⁹ V. HORIA, *Memoriile unui fost săgetător*, Bucarest, Vremea, « Colectia Fapte, Idei, Documente » – FID, 2015, p. 181.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹² Jules DE GAULTIER, *Le Bovarysme : essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris, Société du Mercure de France, 1902.

¹³ V. HORIA, *Jurnal de sfârșit de ciclu 1989-1992 (Journal de fin de cycle 1989-1992)*, Bucarest, Vremea, 2018, p. 20-21.

Le jeune Horia achète la plupart de ses livres chez un libraire spécialisé où il trouve par exemple *Préjugés* de Henri Mencken. Les précieuses bibliothèques de ses parents, de ses oncles Ionel et Petre, comblent les lacunes. Enfant, Horia choisit lui-même, dans une histoire littéraire, le chapitre sur Baudelaire et, adulte, il finit par écrire la seule histoire littéraire totalement acceptée comme « méthode, choix, analyse, références aux contemporains philosophiques, artistiques, scientifiques, etc.¹⁴ ». Une femme, mademoiselle Clarisse Pradier, lui permet de perfectionner son français entre seize et vingt-deux ans. Originaire de La Rochelle, elle trouve une gloire posthume aux côtés de l'écrivain, preuve vivante de l'universalité de la langue française. Horia écrit son premier roman à onze ans : *Aventurile căpitanului Rémy* (*Les Aventures du capitaine Rémy*) (vingt pages), il lit Baudelaire, achète la *Revue Des Deux Mondes* et les *Nouvelles littéraires* à dix-sept ans et, au baccalauréat, obtient de très bonnes notes en roumain, français et philosophie. Après cela, au cours de l'été 1933, l'adolescent s'adonne à la lecture, installé sur un banc. Il lit le *Roman de la momie* de Théophile Gautier¹⁵, ainsi que Joyce et Rimbaud. En 1934, au cours de ses lectures, il découvre Abellio qu'il rencontrera à Paris et qui deviendra son ami. Toujours en 1934, il rencontre Nichifor Crainic, directeur de la revue *Gîndirea* (*La Pensée*). Les écrivains étrangers lus par les membres de la revue sont Rilke et « Valéry, Papini, Maritain, Duhamel, Romain Rolland, mais aussi Maurras, Léon Daudet, Jacques Bainville, Henri Massis et toute la droite française »¹⁶.

Après février 1945, il lit le *Journal* de Julien Green¹⁷. En Italie, il s'inscrit à la bibliothèque de l'Institut français et lit *À la recherche du temps perdu*¹⁸, ainsi que les journaux de voyage en Italie de Montaigne et de Goethe¹⁹. Plus tard, en Espagne, en 1969, en tant que professeur de littérature universelle contemporaine, il coordonne une collection universitaire de livres de poche, appelée « Punto Omega » en l'honneur de Teilhard de Chardin, dans laquelle, en tant qu'éditeur, il publie des ouvrages de « Jung, Eliade, Ionesco, Jacques Rueff, Pascual Jordan, Lupasco, Jean Charron, Nathalie Sarraute, E. Mounier, Jacques Maritain, Lecomte du Noüy,

¹⁴ *Ibid.*, p. 22. Ma traduction. La méthode en question, c'est son *Introducción a la literatura del siglo XX*,

¹⁵ V. HORIA, *Memoriile...*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 115. Ma traduction.

¹⁷ *Ibid.*, p. 213.

¹⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹⁹ *Ibid.*, p. 255.

Jules Monnerot, Henri Clouard, Pierre de Boisdeffre, Tocqueville, Pirandello, Jacques Soustelle etc. »²⁰.

Dans son *Journal de fin de cycle* (titre à résonance guénonienne), il parle aussi de son *Voyage aux centres de la Terre*²¹ (référence à Jules Verne) qui avait déjà connu six éditions en 1988 : en espagnol (Espagne et Chili), en italien et en portugais. Le *Voyage*, conçu comme un recueil d'entretiens avec des personnalités de renommée mondiale qui sont les centres spirituels du titre, s'articule autour de la complémentarité des connaissances scientifiques, philosophiques, artistiques et théologiques, dans le droit fil des découvertes de la physique de l'atome, qui (en confirmant l'impossibilité de tout déterminisme au niveau des plus petites particules et donc *a fortiori* chez l'homme doué de pensée et de liberté) exclut donc de ce fait le matérialisme et confirme l'impossibilité de l'existence d'un univers sans Dieu. (Cette thèse sera développée dans un roman très intéressant aux échos bachelardiens, sous le titre *Persécutez Boèce !*)

Ces voyages à la rencontre des interviewés – qui ont duré un an et demi de janvier 1969 à mai 1970 – ont été financés par la revue *Tribuna Médica* de Madrid. Ils se sont étendus de Paris à Rome, Zurich, Basel, Munich, Genève, Madrid, Montréal, Washington, Boston, New York.

Compte tenu de la diffusion du livre (Europe et Amérique du Sud), la présentation des personnalités choisies devient mondiale, dépassant les frontières nationales. Aux côtés de Gonseth, Lupasco, Heisenberg (Prix Nobel de physique quantique, 1933), Sir Bernard Lovell, Federico Felini, George Palade (Prix Nobel de médecine, 1974) et d'autres, on trouve des noms tels que le philosophe Gabriel Marcel, Raymond Abellio, Georges Mathieu, Olivier Messiaen, Jacques Soustelle.

Raymond Abellio, ami de Vintilă Horia, y occupe peut-être une place privilégiée, puisqu'une anecdote le lie également au Goncourt : Abellio avait prédit à Horia – qui lui avait donné sa date de naissance sans correction, selon le calendrier en vigueur jusqu'en 1924 – qu'il ne recevrait pas le Goncourt. Cette anecdote, qui a marqué Horia autant qu'Abellio lui-même (*cf.* son roman *Les yeux d'Ezéchiel sont ouverts*), donne au romancier et penseur une place particulière dans ses deux journaux²² et ouvre ses *Mémoires*.

²⁰ V. HORIA, *Journal de fin de cycle*, *op. cit.*, p. 97.

²¹ V. HORIA, *Viaje a los centros de la tierra*, Barcelone, Plaza y Janés, 1971. V. HORIA, *Viaggio ai centri della terra. Inchiesta sullo stato attuale de pensiero, delle arti e delle scienze*, Rome, Edizioni Mediterranee, 1975.

²² Il s'agit des deux ouvrages publiés après la mort de l'écrivain par la maison d'édition bucarestoise Vremea : le premier, *Jurnal de sfârșit de ciclu 1989-1992* (*Journal de fin de cycle 1989-1992*) ne sera publié qu'en 2018. Vintilă Horia avait prévu de le publier chez L'Âge de l'homme en Suisse en 1991, mais le projet n'avait finalement pas

Théoricien diffusant un savoir-faire français

En lisant ses journaux, mémoires et entretiens, une évidence s'impose : comme *uomo universale*, Vintilă Horia a plusieurs facettes. Selon ses propres observations, ses textes ont une structure essentiellement poétique à laquelle s'ajoute un intérêt pour la philosophie des sciences. Il reste cependant difficile à définir, échappant aux catégories habituelles d'une classification didactique.

Ayant bénéficié d'une formation encyclopédique et doté d'une ouverture d'esprit sur mesure, le moteur qui l'anime est la connaissance approfondie de tout ce qui l'entoure. Il est plutôt une figure de la Renaissance par son enthousiasme pour la connaissance et, dans le domaine littéraire, il est passionné par le phénomène des avant-gardes. Sa maîtrise des différentes langues, littératures et cultures le pousse d'ailleurs à inventer son propre domaine de spécialisation – la littérature universelle contemporaine – et à le doter de l'instrument dont il avait besoin, l'essai d'épistémologie littéraire *Introducción a la literatura del siglo XX (Introduction à la littérature du XX^e siècle)*²³.

L'ouvrage commence par une mise en perspective des avant-gardes européennes dans laquelle il examine la littérature en tant que technique de connaissance, d'investigation d'un monde, qui, selon Guénon, a atteint la fin d'un cycle et dont la clé serait une réponse complète, donc ésotérique, une réponse à même de correspondre d'une part à la *forma mentis* occidentale et d'autre part aux défis de ce que Spengler appelait « le crépuscule de l'Occident » et à une conception cyclique de l'histoire (dont Nietzsche fut l'un des partisans) qui, à son tour, correspond en fait à la vie cyclique du paysan selon la succession des saisons, c'est-à-dire à la vie traditionnelle à l'échelle universelle²⁴.

Cette démarche articule donc la vie intérieure basée sur la liberté (contrairement à la vision déterministe-matérialiste, que contredisent les dernières découvertes de la physique quantique) et l'innovation inhérente à la condition humaine essentiellement créatrice. En ce sens, si le romancier Horia détruit le temps historique au profit du temps cyclique traditionnel, si l'écrivain est un romancier de la reconstruction d'un monde au bord d'un cataclysme, le théoricien de la

vu le jour. Le second ouvrage réunit ses deux journaux dans une édition spéciale : *Jurnal de sfârșit de ciclu 1989-1992 ; Jurnal torinez 1978* (Journal de fin de cycle 1989-1992 et Journal torinois (2017).

²³ V. HORIA, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1976.

²⁴ Voir aussi V. HORIA, *Eseu despre interpretarea ciclică a istoriei (Essai sur l'interprétation cyclique de l'histoire)*, Madrid, Colectia « Destin », 1953.

littérature a besoin d'un outil cohérent pour refléter la complexité de la vie, fruit d'une évolution rapide et, d'un point de vue littéraire, caractérisée par une multitude de mouvements d'avant-garde qui se sont succédés au XX^e siècle²⁵. Dans cette perspective, des romans comme *Voyage au bout de la nuit*, *À la recherche du temps perdu* et d'autres coïncident en fait avec une vision ésotérique de la vie et d'autres événements contemporains²⁶.

En 1976, dans *Introducción a la literatura del siglo XX*, Horia emploie la notion d'*espace-temps*. En 1979, paraît en français *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine, qui utilise le terme de *chronotope* (utilisé en russe dès 1937) pour définir un temps et un espace intimement liés. Il faut remarquer que, chez Horia, le processus de spatialisation contamine tout, peut-être aussi parce qu'avoir un « chez soi » est essentiel pour l'exilé, tandis que chez Bakhtine ce qui prime, du moins dans la composition du mot, c'est le temps. C'est presque la même chose, mais une nuance les sépare. En ce sens, il ne faut oublier ni le principe de l'indéterminisme de la physique atomique, ni la formation bachelardienne d'Horia et sa lecture de l'espace, conforme aux conceptions du Français. Aussi, il est tout autant impossible de déterminer la place d'un électron sur une orbite que la place d'un individu dans une société totalitaire. La littérature se rattache ainsi aux manifestations scientifiques et artistiques sous la forme d'un *continuum* dont le roman se fait l'écho. D'où la nécessité d'une théorie holistique comme dans la peinture cubiste de Braque, où le sujet peut être saisi simultanément dans son mouvement et son immobilité. Les *Mémoires* s'ouvrent sur Abellio et terminent sur Braque²⁷.

Les cubistes et Braque sont essentiels en tant que référents dans l'*Introducción*. Ils illustrent le concept d'*espace-temps* introduit par Horia, nécessaire à la compréhension des manifestations du psychisme. Ce concept est, enfin, en accord *avant la lettre* avec le fonctionnement du cerveau mis en évidence par la neurolinguistique ; le cerveau apprend en traitant les éléments de n'importe quel langage (verbal, artistique, technique...) par le biais des associations et non en les isolant. En définitive, la rupture ou la schizophrénie se traduisent par des difficultés cognitives. C'est donc en vertu du fait que l'objet et le sujet sont liés, qu'une radiographie autant que possible exacte prend en compte le contexte historico-socio-culturel, la synchronie des manifestations spirituelles, de l'art littéraire, pictural, musical sans se limiter à une approche structuraliste, sans isoler les domaines de manifestation de l'esprit.

²⁵ V. HORIA, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 10-13.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

En guise d'illustration : afin de décrypter le meilleur roman de Cocteau, *Les enfants terribles* (1929) où Freud et Sophocle se côtoient, il faut avoir un outil qui dépasse largement une approche strictement littéraire. D'où la nécessité de maîtriser d'autres domaines de connaissance, qui rendent compte de la polyphonie des personnages, des voix qui parlent à travers eux ou des mouvements du sujet saisis sur les toiles des cubistes. Pour Horia, le langage verbal, pictural, musical... sont équivalents, et chaque langage parle du même référent avec sa grammaire et sa syntaxe spécifiques. Plus concrètement, pour nous, lecteurs du XXI^e siècle, il y a, d'un côté, la tragédie antique *Œdipe*, dont il nous reste le texte ainsi que l'opéra du même nom, et de l'autre, il y a les légendes populaires, les versions diffusées par les romantiques, donc leur variante culturelle, ainsi que les opéras, et au XX^e siècle, les pièces modernes de théâtre et les films ; par conséquent, passer d'un langage à un autre est en fait un processus de traduction, comme dans les *Correspondances* de Baudelaire ou l'audition colorée de Messiaen. Ce dernier avait aussi identifié des dialectes chez les oiseaux – le chant d'un merle en France la différencie d'un merle en Espagne par des notes musicales distinctes et saisissables par l'oreille du merle et celle du musicien. Bref, la traduction d'un langage à un autre est inhérente au fonctionnement de l'individu et de la société, d'où la conception de son *Introducción* comme un instrument qui rend compte de la totalité indivisible d'un courant littéraire, artistique ou de pensée, c'est-à-dire d'une nouvelle *épistémè* du monde.

Dans un chapitre comme « Europa cubista y cuántica » (« Europe cubiste et quantique »), des noms tels que Georges Braque, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Valéry Larbaud, Jean Cocteau, Paul Morand, Heisenberg sont mis en avant. Marcel Proust, quant à lui, fait l'objet d'un sous-chapitre à part dédié à l'espace de Vienne. Ces auteurs suivent, à leur tour, les élites ou, pour utiliser un terme actuel, les influenceurs marquants : des artistes comme « Picasso, Juan Gris, Marcel Duchamp, Delaunay et Braque²⁸ ». Un auteur comme Apollinaire est perçu comme cubiste et une analyse de ce type implique une bonne connaissance du milieu intellectuel de l'époque, ainsi qu'une aisance particulière à passer du langage poétique au langage pictural ou musical et *vice-versa*. On constate donc que sa façon de contextualiser, inspirée par la peinture et la musique (il fréquente assidûment les salles de concert et d'opéra) et basée sur la physique fait appel à la totalité de son savoir, et met en valeur ses qualités encyclopédiques. Il nourrit réellement son esprit de toutes les réalisations de son temps. Ses

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

vastes connaissances dans des domaines très distincts qui vont bien au-delà de la théorie littéraire à laquelle nous sommes habitués expliquer enfin le fonctionnement du cerveau selon les dernières découvertes en neurolinguistique, ainsi que de l'individu (qui est indivisible) au sein de la société.

Héritage français et prétexte littéraire

Les fondements français du penseur sont également présents dans ses romans où tout devient littérature.

Un exemple illustratif : le roman *Persécutez Boèce !*²⁹ nous présente deux histoires avec des héros différents. La première histoire est centrée sur Thomas Singuran, un ancien détenu politique, « “exilé de l'intérieur”, relégué³⁰ dans une mesure perdue au milieu d'une immense plaine désolée qui évoque la prison de l'univers »³¹ dans laquelle il découvre le manuscrit d'un physicien, Stéphane Diaconu, qu'il essaye de déchiffrer et de copier, afin de le transmettre à l'ensemble de l'humanité.

Dans la deuxième histoire, le philosophe Boèce nous fait parvenir son œuvre majeure, concernant l'humanité entière. Le physicien meurt, peut-être assassiné, le philosophe aussi, assassiné en prison, mais leurs œuvres leur survivent et se complètent, offrant des points de vue sur la condition humaine complémentaires et convergents : celui du scientifique rejoint celui du sage, auxquels s'ajoute celui du lettré, en tant que copiste. Singuran découvre les livres formateurs de la jeunesse du savant à qui avait appartenu la maison où il habite. Ces livres essentiels sont « des ouvrages de Niels Bohr, le texte d'une conférence donnée par Max Planck à Berlin en 1899, des titres de Louis de Broglie, Werner Heisenberg, Wolfgang Pauli, Jung, *Le règne de la quantité* de Guénon, une Bible, des numéros de la revue *Gîndirea* des années 30 »³².

La filiation avec Bachelard est ouvertement revendiquée par le savant physicien Stéphane Diaconu, peu avant la fin de la première partie et en position centrale du premier récit :

²⁹ V. HORIA, *Persécutez Boèce !*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1987.

³⁰ En réalité, déporté. Pour les différences entre *relegatio* et *deportatio*, voir Yann RIVIÈRE, « L'*interdictio aqua et igni* et la *deportatio* sous le Haut-Empire romain », in Philippe BLAUDEAU (dir.), *Exil, relegatio, deportatio, voies juridiques et pratiques politiques*, Colloque Scientifique d'Histoire Ancienne, *Exil et relégation, les tribulations du sage et du saint dans l'Antiquité romaine et chrétienne (I^{er} - VI^e s. ap. J.-C.)*, Centre Jean-Charles Picard. Groupe de recherches sur le christianisme et son environnement dans l'Antiquité et le Haut-Moyen Âge. Paris, Bocard, 2008, p. 47-111.

³¹ V. HORIA, *Persécutez Boèce !*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

³² *Ibid.*, p. 37.

Je cite deux fragments trouvés autrefois chez Bachelard, dans un texte de 1934. [...] Le titre d'un chapitre au début m'avait frappé, « Matière et rayonnement » [...]. « Le matérialisme procède d'une abstraction initiale qui semble destinée à mutiler à jamais la notion de matière. [...] » Or, Bachelard disait qu'on ne peut pas séparer le problème de la structure de la matière, problème d'ordre spatial, de celui de son comportement dans le temps. Voici la seconde phrase de Bachelard : « On sent plus ou moins clairement que l'énigme métaphysique la plus obscure réside dans l'intersection des propriétés spatiales et des propriétés temporelles. » [...] La *chose-mouvement* que Bachelard explicite [...] d'autant plus significative au nom du complexe *espace-temps* que l'objet est petit, nous transporte au cœur même de la problématique quantique³³.

Stéphane Diaconu, physicien nommé pour le prix Nobel et jeté en prison par le régime communiste, est le scientifique qui réalise une théorie unifiée de l'espace, en articulant la perspective des lettrés (Bachelard pour le fragment cité, mais aussi Guénon, Platon, les philosophes grecs) sur les fondements offerts par la nouvelle physique (représentée par Bohr, Planck et en particulier Heisenberg, avec son principe de l'incertitude) et la psychologie des profondeurs (Jung).

Or, les notes manuscrites du personnage littéraire qui renvoient à des référents réels (Bachelard, une pléiade de physiciens, y compris Stéphane Lupasco) constituent une réponse littéraire argumentée contre les déterminismes de toutes sortes : si la physique quantique est impuissante face à l'isolement des éléments atomiques les plus petits (*atomos*, en grec : la particule qui ne peut plus être coupée), s'il est impossible de déterminer la place d'un électron sur son orbite, alors on ne peut pas prédire le comportement des individus (qui ne peuvent plus être divisés, qui fonctionnent donc dans une société comme les électrons par rapport à l'atome), ainsi les régimes totalitaires fondés sur le déterminisme issu du besoin de surveillance et le matérialisme sont une utopie impuissante face à la liberté individuelle. Certes, la Roumanie a connu l'emprisonnement politique, mais ceux qui ont survécu ont gardé leur liberté de pensée intacte.

En guise de conclusion

La poésie, la science, la critique d'art et bien d'autres choses encore construisent finalement une autre image de la France. Les lectures d'Horia, le jeune et l'adulte, l'incarnent et le définissent. La langue comme véhicule qui le transporte dans le monde français de l'esprit lui

³³ V. HORIA, *Persécutez Boèce !*, op. cit., p. 83.

donne la possibilité de lire, de s'exprimer, d'universaliser ce savoir acquis à travers ses romans ou ses essais. C'est aussi la langue qui lui a valu le plus prestigieux prix littéraire européen et qui a rendu possible l'appropriation d'un esprit et d'une culture. Il a écrit en français tout en résidant en Espagne, jusqu'à la fin de sa vie. Si ses mémoires sont écrites en roumain, ses trois journaux, autre forme de l'espace intime, sont écrits en français.

Son essai le plus ample, *Introducción...* d'une concision remarquable, donc très dense (la radiographie de tout un siècle en un chapitre d'une vingtaine de pages), est aussi originale que complexe. Il présuppose de solides connaissances. C'est une reconstruction, comme le sont les romans, et non une construction à partir de rien. Construction cubiste et polyphonique, son essai, comme ses romans, est en fait son hommage au pays qui a fini par faire partie de lui-même. C'est l'œuvre à laquelle il a contribué toute sa vie, depuis son enfance, quand il lisait en français, en passant peut-être par les moments où il faisait du porte-à-porte, jusqu'à la coordination et la publication d'auteurs français, de ses propres romans en français et les générations d'étudiants espagnols ou sud-américains qui s'imprégnaient de la culture française et terminaient en l'applaudissant à la fin du cours.

La carrière de **Manuela Alexe** se partage entre les sciences et la philologie. Née à Bucarest en 1965, elle a tout d'abord exercé en tant que professeure de biologie dans l'enseignement secondaire (1988-1996). Mais, passionnée par la littérature, Manuela Alexe entreprend parallèlement des études à la Faculté de Lettres de l'Université de Bucarest, section français-espagnol (1991-1996). Elle enseigne le français au prestigieux lycée Gheorghe Șincai, puis à l'Académie militaire et à l'Académie d'Études Économiques de Bucarest (1997-2010). En 2010, elle obtient une bourse de recherche à Paris. Elle s'y installe, y exerce en tant que traductrice indépendante et soutient une thèse à l'Université Sorbonne-Paris IV sur l'œuvre de Vintilă Horia, intitulée *Représentations de l'espace dans la prose de Vintilă Horia*. Elle a publié des articles sur la pédagogie des langues étrangères, contribué à l'édition de manuels de français et exploré, en tant que chercheuse, la littérature française contemporaine, en accordant une attention particulière au traitement de l'espace (notamment d'inspiration bachelardienne).



Marin Preda¹

¹ Musée national d'histoire de Roumanie (MNIR).

DELIRUL¹ DE MARIN PEDA ESEU DE PUNERE ÎN PERSPECTIVĂ

JEAN-LOUIS COURRIOL

Traducător

Sub regimul țarist, Gogol putea scrie *Suflete moarte* sau *Revizorul*, cărți de o extremă violență satirică. În epoca napoleoniană și a Imperiului German, oricât de dur a fost acesta din urmă, se putea încă scrie. Literatura își păstra autonomia. Azi, domnii Hitler, Stalin, Mussolini o asupresc, o supun planurilor cincinale, o lipsesc de rațiunea ei de a fi.

Liviu Rebreanu (*Rampa*, 1935)

Sinopsis al romanului românesc cel mai important ai anilor 70 cu fragmente elocvente de traducere

Literatura are câteodată, sau își impune câteodată, fiind constrânsă sau forțată, misiunea de a păstra memoria. Inclusiv memoria istorică factuală, și nu doar pe cea a culturii și a civilizației în general. Așa se întâmplă îndeosebi când regimuri de ideologie totalitară (fie că este vorba de una teologică, mistică sau politică prozaică) pun stăpânire, pentru mai mult sau mai puțin timp, pe această memorie, deformând-o, caricaturizând-o sau ștergând-o – străduindu-se să o șteargă pur și simplu. Scriitorii devin atunci, asemenea scribilor îndepărtați și răbdători din Antichitate, singurii notari ai evenimentelor, aceia care consemnează ce se întâmplă în lumea lor și în lumea cea mare, însă având numai conștiința lor drept unic garant, numai curajul sau temeritatea lor drept unică armă, numai talentul lor ca dovadă a adevărului subiectiv și parțial al operei lor. Dacă opera este pătrunsă, pentru și în contra tuturor de un suflu estetic care o plasează „au-dessus de la mêlée²” – cum spune Ștefan, protagonistul-pivot al acestui roman „al delirului” universal –, autenticitatea îi este asigurată împotriva tuturor prejudecăților înguste pe care le

¹ Marin PEDA, *Delirul*, București, Editura Cartea Românească, 1975.

² Nota de traducere: în franceză în versiunea originală.

denunță și le stigmatizează, cu calm și cu constanță, într-un proces viu: cel al totalitarismului sub toate formele inevitabil odioase pe care le-a îmbrăcat, le îmbracă sau le va îmbrăca.

Ceea ce spunea Liviu Rebreanu în 1935, citat mai sus în motto, Marin Preda nu o putea scrie în 1975, abia dacă o putea rosti. Din această idee a creat însă un text românesc tulburător al cărui nucleu al intrigii are loc exact în aceeași perioadă.

Delirul de Marin Preda este foarte probabil unul dintre cele mai mari romane românești ale perioadei „postbelice” și autorul său, scriitorul care a marcat, din acel moment și într-un mod durabil, ficțiunea românească contemporană. Apărut în anii '70-'80, acest text a suscitat un entuziasm fără egal în rândul cititorilor români, în acel moment foarte scurt de relativă destalinizare a culturii, ca urmare a venirii la putere a lui Ceaușescu în 1965, perceput în mod greșit – cum s-a înțeles rapid, cu mult înainte de sfârșitul primelor sale două decenii de guvernare, drept un personaj deschis și diferit.

Romanul va fi publicat, interzis și apoi cenzurat și expurgat încă de la primul tiraj din 1975, la editura Cartea Românească, prima ediție fiind retrasă de la vânzare și devenind astfel obiect de speculație bibliofilă. Această primă ediție este cea pe care am reținut-o pentru traducerea noastră. Romanul a fost reeditat în 1991, după Revoluția din 1989, în forma sa „necenzurată, cu note și prefață de Ion Cristoiu”, la editura Expres, al cărei exemplu va fi urmat de numeroase alte edituri românești, cu tot atâta succes – după știința noastră.

Trebuie spus că în 1975 subiectul era deja exploziv, și rămâne din păcate astfel și astăzi, într-o asemenea măsură încât face indispensabilă o „punere la punct”, pentru care îi rugăm pe cititori să îl scuze pe cel ce semnează aceste rânduri.

Marin Preda încearcă (și reușește) o reabilitare dreaptă și necesară pentru cititorii perioadei premergătoare celui de-al Doilea Război Mondial, care erau lipsiți atunci de informații liber accesibile din cauza ideologiei comuniste instalate, sau erau alimentați cu descrieri voit caricaturale ale perioadei în cauză. Pune în scenă, printre alții, un personaj-cheie al aceluși moment decisiv și, în cele din urmă, tragic pentru România: generalul Antonescu, care va deveni mareșal după ce a fost un erou în Primul Război Mondial și apoi președinte al Consiliului de Miniștri sub regii Carol al II-lea și apoi Mihai. Supranumit „Conducătorul” – termen ce poate fi apropiat de „Il Duce” italian, de „El Caudillo” spaniol, de Marele Conducător chinez, „Marele Cărmaci” chinez, de micul „cărmaci” român deja menționat sau de „tătucul popoarelor” sovietic stalinist – Antonescu este, merită amintit, absolvent al școlii

de militari și șef de promoție. În funcția sa de ministru, apoi de „prim-ministru” al lui Carol al II-lea în perioada cunoscută sub numele de „dictatură carlistă sau regală” în prima decadă a anilor '30, Antonescu își consolidează puterea strivindu-i pe cei care îl susținuseră și pe care îi încurajase: legionarii lui Horia Sima, el însuși moștenitor al lui Corneliu Zelea Codreanu, fondatorul Legiunii Arhanghelului Mihail, grup de inspirație fascistă și mai ales mistică, care a luat numele de Garda de Fier după interzicerea sa de către Carol al II-lea...

Acest personaj carismatic, „puternic” – cum se spune astăzi, folosind un *understatement* pur britanic –, va fi cel care, în fața capitulării diplomatice a democrațiilor la München și a abandonării ulterioare a promisiunilor de protecție a micilor lor aliați (Polonia, Cehoslovacia și alții), va negocia atât de abil pe cât „se putea atunci” alianța României cu Germania hitleristă, cu scopul de a evita astfel invazia brutală a țării sale. Ion Antonescu va recupera ulterior Basarabia, cedată oficial lui Stalin de către Führer în urma sinistrului pact germano-sovietic, cerând ca armata română să însoțească trupele germane plecate – în 1941 – la asaltul Rusiei staliniste în cadrul operațiunii numite Barbarossa, alături de divizii italiene în sânul cărora se număra un anume Malaparte. Victimă a ceea ce el consideră (și ca el mulți alții) a fi trădarea tânărului rege Mihai care, la 23 august 1944, răstoarnă alianțele – fiind, pe de altă parte, constrâns și forțat – îl arestează în mod insidios, predându-l ulterior sovieticilor care îl vor executa după un simulacru de proces, Antonescu va rămâne în istoria română modernă ca cel care a încercat să își salveze, în felul său (evident mereu contestabil și continuu contestat), țara într-o perioadă extrem de tulbure pentru întreaga planetă.

A reabilita în dimensiunea sa națională un dictator – catalogat de dreapta și care a ajuns la vârful aparatului de stat strivind extrema dreaptă (exemplele vor fi numeroase în Europa așazis occidentală în anii '50 și '60) – sub un regim comunist totalitar era o provocare pe care Marin Preda o reușește atât de bine încât romanul său va fi cenzurat, iar viața sa personală ulterior bulversată. El îl prezintă pe acest dictator, numit legal de un rege deusolat – care va ajunge să abdice a doua oară în favoarea unui fiu fără experiență –, într-un *tête-à-tête* dramatic cu mama sa în vârstă, de la care ar dori să obțină sfaturi de înțelepciune:

Mamă, zise el după ce formă un număr și un glas de femeie în vârstă îi răspunse de la celălalt capăt al firului. Ești singură acasă?

– Nu sunt, dar de ce?

– Vreau să iau masa cu tine, numai noi doi. Știi, femeilor, adică nevestelor, le place, când un bărbat trăiește un moment greu, să-i dea sfaturi, povețe... Nevastă-mea m-ar stingheri și

m-ar irita... Maria a și intrat în rolul de soție a conducătorului statului, știi, are idei...N-am nevoie de ideile nimănui, ale mele mi-ajung...

– Bine, te-aștept zise bătrâna³.

O tentativă ultimă, de o îndrăzneală retrospectiv nemaîntâlnită dacă ne gândim la realitatea – adevărată sau fantasmată, dar oricum periculoasă pentru cel care o amintea în scris – a raporturilor cuplului dictatorial comunist din anii '70 în România; de asemenea, o tentativă de o modernitate nedemodabilă, ce poate fi observată zi de zi din prisma spectacolului de tip „Grand-guignol” al tuturor scenelor politice, pentru a ieși dintr-o dilemă demonică:

Generalul măncă mult timp fără să spună nimic. Avea capul plin de nume și de crime comise de unii când erau la putere și, în chip de răspuns de alții când se urcaseră în locul lor. Ce să-i spună bătrânei sale mame? Să-i proiecteze filmul diabolic al patimilor umane⁴?

Acest dictator se opune fără să clipească celui care l-a numit, regele Carol al II-lea, și refuză ca numele său să fie legat oficial de consecințele propriei dictaturi carliste instaurate de acest rege:

„Toți șefii de stat-major de la război și până astăzi, toți fără nici o excepție, în cap cu mine, trebuie dați în judecată.” „La ce ar folosi, Antonescu?” Strigă regele văzând că generalul se opri. Patima din glasul acestuia îl răscolise și pe el, avea o voce parcă sălbatică, simțindu-se pesemne amenințat și hăituit de violența gândirii generalului, zadarnic acoperită sub formele protocolare. Îl ținuse și stătuse și el tot timpul în picioare, în sala tronului. „E prea târziu acum, reluă Carol II. Important în ceasul de față e să întărim « Partidul Națiunii » pe care abia l-am înființat. Partidul meu! După cum bine știi, am băgat pe domnul Horia Sima în guvern ca ministru al educației naționale, șeful de acum al *Gărzii* și prietenul dumatile. În loc să ne ținem de procese și răzbunări mai bine strângem rândurile.” „Sire, zise generalul fără șovăire, refuz să colaborez cu cei vinovați de situația dezastruoasă a armatei, situație care ne pune în pericol ființa neamului.” „Aș putea să-ți ordon, dar n-o fac”, strigă regele⁵.

Discuția dorită cu mama sa îl lasă deci pe generalul Antonescu liber – constrâns, de fapt – să decidă singur; este ceea ce el constată cu o luciditate dezarmantă:

Dar cum să-i explice asta mamei lui? L-ar întrebat : crimele legionarilor vor fi judecate și ele? Să-i spună că nu? - De ce? - Fiindcă erau la putere! N-ar fi înțeles ca așa era regula jocului

³ M. PREDA, *op. cit.*, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 170.

și că nimeni în istorie, ajuns la putere, nu-și judecă propriii partizani. Nu, bătrâna doamnă n-ar fi înțeleș⁶.

Romanul nu poate fi rezumat și nu se poate, cu atât mai puțin, rezuma la schema de bază schițată aici ca o primă etapă de explorare istorică și literară; el este, totodată, fresca socială, culturală și, implicit, istorică a unei țări aflate la răscruce de drumuri, un *bildungsroman* – dacă e să folosim limba ocupanților acelei epoci, în Franța și pretutindeni, evocată literar cu atâta forță de autor. Este, așadar, romanul formării unui tânăr, Ștefan, poreclit „al lu’ Parizianu”, viitor jurnalist venit de la țară și care trăiește, în mod paralel și nemijlocit, *in medias res*, ca ucenic reporter, întreaga perioadă dramatică și tragică sortită să se încheie prin intrarea forțată a României în sistemul totalitar comunist sovietic după 1945. Mai exact în 1948, odată cu abdicarea forțată a ultimului reprezentant al dinastiei Hohenzollern, importată în Țările Române cu mai puțin de un secol în urmă, regele Mihai. Tragedia sa personală de tânăr țăran, pe care aparenta neglijență a tatălui său și propria dorință aprigă de a se afirma îl împing să plece la oraș, să „urce” în Capitală, se leagă și se dezleagă chiar în planul răsturnărilor anarhice ale lumii, pe care el le analizează inițial cu naivitate, apoi cu o luciditate care, și în cazul său, este semnul unei maturizări progresive și amare, dovedindu-se, în cele din urmă, neputincioasă. Îi spune vărului său, Nicolae, care rămâne la sat:

– [...] suntem părăsiți de părinții noștri și de aia noi trebuie să tragem o punte secretă pe care să n-o știm decât noi fiindcă nimeni n-o să ne ajute și nimeni n-o să ne înțeleagă... Acceptăm să fim astfel aruncați în lume, continuă al lu’ Parizianu din ce în ce mai îmbătat de propria sa gândire și glasul lui vibra adânc în liniștea miriștilor pustii în care nu se auzea decât sforăitul și măcinatul fălcilor cailor, dar n-o să acceptăm fatalitățile mizerabile impuse de oameni...

– La ce te referi? zise Nicolae surprins și atent. Ai spus ceva adevărat despre tata... Ce-o fi în capul tău... Sunt curios să știu...

– Nimeni n-o să ne ajute, zise Ștefan, din contră, o să fim curând trimiși în războiul care se apropie de noi...

– Ei și? Dacă ai să mori tu, crezi că o să se facă gaură în cer? zise Nicolae parcă într-adevăr cu un zâmbet ironic din umbră... Crezi că cei mai bătrâni, dacă sunt bătrâni, merită să moară⁷?

⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

Este, de asemenea, în mod indisolubil și simetric – s-ar putea spune –, un tulburător și frumos roman de dragoste pe fondul unei nebunii colective și universale, în linia directă a celui al lui Liviu Rebreanu, *Gorila* (1938, editura Universală, Alcalay), tradus în franceză sub titlul *La bête immonde* (Canevas–Fundăția Culturală Română, coediție, 1995, traducere J-L.C.), care tratează aceeași perioadă, sub o formă încă și mai ficționalizată, dacă este posibil, și, evident, din perspectiva perioadei de „dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial”.

Citim acolo, prin prisma celor două experiențe amoroase ale lui Ștefan, una înainte de plecarea sa la oraș – în plin flux de deșertificare incipientă a satelor – cu o fată care se dovedește surprinzător de liberă în trup și spirit – apoi în Capitală, cu o orășeancă de o complexitate aparentă și reală teribil de seducătoare, dar în realitate supusă unor prejudecăți infinit mai inhibante – un tablou de o originalitate deliberată a diferențelor profunde și greșit înțelese între lumea rurală și universul urban. Tradiția țărănească, privită în general prin prisma înapoierii culturale și a moravurilor, este opusă aici în mod strălucit, fără cea mai mică rigiditate a unei teze impuse greoi, incertitudinii endemice a universului citadin, unde totul se decide la nivel înalt prin decrete sau dictate, urmate de conflictele sângeroase ce decurg din acestea, în ignoranța totală față de realitatea „țării profunde” sau, cum s-a mai spus folosind un adjectiv încărcat cu o conotație sociologică peiorativă, a țării „reale”.

Preludiile amoroase sunt surprinzător de publice și libere, secrete și împărtășite, discrete și fără fard. După un fel de sfat feminin amprentat de o sinceritate care ar putea șoca și care se vrea șocantă:

Și într-o zi surata asta a lui Bircă îi spuse: „Fă, tu te-ai uitat la ăsta al lu’ Parizianu, alde Ștefan? La toate horele vine aproape de noi și face ce face și zgâiește ochii la tine!!!” „De ce nu la tine? se mirase Ioana. De unde știi că la mine?” „Păi am vorbit cu el, l-am întrebat într-o zi: «Bine, Ștefane, asta înveți tu la școală, să te uiți la fete? Ce crezi tu că e o fată? Să-ți râzi tu de ea?» «N-are importanță!» îl aud că zice. «Cum, mă, n-are importanță? N-are pentru tine, dar pe ea ai întrebat-o dacă îi place să te chiorăști tu la ea?» «Dar tu ai întrebat-o, zice, dacă are nevoie de avocat?» Auzi al naibii!” „Lasă-l în pace, răspunse Ioana, se uită și el, e flăcău...”⁸

urmează convocarea complice și derutantă pentru băiat:

⁸ *Ibid.*, p. 146.

Și iată că deodată, la un an după aceste cuvinte, Ioana îi șopti acestei prietene a ei necruțătoare: „Surată, am să te rog ceva, dar să nu spui la nimeni”. „Bine, n-am să spun.” „Treci diseară pe la Ștefan al lu’ Parizianu și spune-i că îl aștept la poartă.” „Bine, dar dacă află Vasile, ce te faci? Nu-ți mai place Vasile?” (Ăsta era băiatul răbdător care aștepta să-și facă armata și apoi să se însoare cu ea.) „Ba îmi place, îi răspunse Ioana, dar dacă tu n-o să spui nimic nimănui, n-are cum să afle...” „Eu n-o să spun, dar... treaba ta!”

Chemat la poartă de către această fată a lui Birică, al lu’ Parizianu nu era mai puțin uimit decât ea⁹...

Apoi, vivacitatea ironic-angajantă, întretăiată de tăceri, a primirii:

Ioana nu era la poartă, dar apăru îndată ce el se opri pe podișcă.

– Bună seara, Ștefane sau n-ai gură, zise ea de lângă stâlp văzând că el tace.

Al lu’ Parizianu nu răspunse, dar se apropie de ea până nu se mai văzu că erau doi. Urma o tăcere pe care tot ea o rupse:

– Am auzit că pleci! Și se miră cu o voce șoptită și batjocoritoare: Ei, cum, pleci și nu-mi spui și mie?! Aștepți să trimit eu pe cineva să te cheme?

– Cum să nu aștept? Îi șopti Ștefan. Să spună pe urmă prietena ta că... De mai mult de un an de zile vin la horă să vorbesc cu tine și tu te faci că nu mă vezi... De când te-ai făcut mare ai uitat... Te faci c-ai uitat¹⁰...

Începe atunci inițierea în călătorie:

Unde îl ducea? După un timp ea coti pe cealaltă parte a drumului și se opri în dreptul unei porți. Dar nu era o poartă de casă ci de loc fără nimic pe el, lat de vreo zece pași și lung de se pierdea undeva în vâlceaua satului. Fata desfăcu un lanț din spate, ridică poarta și trecu dincolo. Ștefan o urmă. Locul era plin de trifoi și pe margini avea salcâmi înalți¹¹.

și, în sfârșit, fericirea mută și presimțită a îmbrățișării:

Ioana se opri, ezitând. Unde să stea? Se așeză odată jos și își trase fusta. Ștefan se lasă și el în genunchi și din aceeași mișcare se întinse cu fața în iarbă cu capul aproape de ea. Își rezemă fața de brațe și rămase astfel clipe nesfârșite. Tăcerea se așternu. Fata își ținea genunchii cu mâinile. Minutele care urmară nu fură stingherite de nici unul. Tăcerea curgea liniștită peste capetele lor în noaptea mereu neagră ca și când s-ar fi întâlnit acolo anume ca să nu-și spună nimic prin cuvinte. În înaltul salcâmlor băteau țanțarii și încă ceva nedefinit, ființe misterioase

⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 149.

care trăgeau de liniștea nopții ca de o pradă care în zori avea să piară și trebuia devorată înainte ca răsăritul să le-o smulgă din stăpânirea lor¹².

apoi actul savuros împărtășit al posesiei:

Fata nu-și schimbă cu un deget locul și stătea atât de firesc și de îndelung nemișcată încât ai fi zis că e o statuie care prin miracol era vie, dar nu putea să arate asta decât prin voce. Ori voce nu mai avea. Începuse să se audă însă cât era de vie: respira ușor, rar și regulat și această respirație începu să crească pe nesimțite. Dar nu se mai știa, era a lui sau a ei? Flăcăul făcu deodată o mișcare nu atât bruscă, cât imperioasă, îi ridică fusta, i-o trase peste genunchi. Liniștită, cu o mișcare la fel de hotărâtă ca și a lui, fata și-o întinse la loc fără să-și fi modificat șederea ei ciudată. El însă o apucă de umeri. I se supuse, încetinind ușor doar brutalitatea gestului lui printr-o împotrivire: nu ceda total impulsului care îl împingea pe el s-o culce pe spate. Se lăsă, și atunci el îi ridică iar fusta și ea nu se mai împotrivi. În întunericul grădinii trupul ei, cu fața în sus, avea lucirea pânzei de prin poieni, pe care el îl acoperi cu o mișcare violentă, ai fi zis că vrea s-o omoare. Pieriră parcă împreună în somnul ierburilor și al salcâmlor neclintiți... Nu se auzi nicio șoaptă, niciun murmur; tăcerea dintre ei doi începu să se consume într-o încordare știută numai de pământul pe care spinarea fetei îl făcea să ardă și de ierburile strivite, care se încălziseră și ele și îi învăluiau cu mirosul lor puternic, de sevă bogată, țâșnită din tijele fragede¹³...

Act întretăiat de dialoguri în care se conturează, pașnic și ironic, două destine, într-o răsturnare netă și nuanțată a convențiilor obligatorii și a prejudecăților:

Mult timp ținu îmbroboditul și dezbroboditul fetei. Al lu' Parizianu părea să-și fi pierdut graiul, își pusese capul în poala ei și nu zicea nici el nimic, ca și când mișcărilor ei liniștite și parcă rituale nu trebuiau tulburate. Deodată ea chicoti:

– ... Și pe-acolo, pe la școală tu n-ai învățat să săruți, Ștefane?

Nu era un reproș, ci o curiozitate în vocea ei. Sau poate își dădea și ea seama că de atât de mult se doriseră din clipa când el sosise la poarta ei că uitaseră amândoi de asta?

– Cum să nu, zise Ștefan.

Ea aștepta cu un surâs în colțul gurii care însă pieri sub sărutul lui ca și luminile ironice din ochi peste care se lăsară pleoapele.

– Și ce-o să faci tu acuma, Ștefane, că nu te mai dă tac-tău la școală? Zise ea făcându-se că parcă n-a băgat de seamă că s-ar fi putut ca lui să nu-i ardă în clipa aceea de altceva.

– Mă duc la București! răspunse el.

– Asta știu. Nu eram noi doi acuma aici dacă n-aș fi știut că pleci la București¹⁴.

¹² *Ibid.*, p. 151.

¹³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴ *Ibid.*, p. 191.

Niciun machism sau antifeminism, pentru a folosi termeni anacronici aici, în aceste schimburi spontane unde prietenia copilărească se dublează de o atracție reciprocă, fără echivoc sau falsă pudoare între adolescenți care nu sunt atinși de niciun complex străin. Tonalitatea, vie și malițioasă, este cea a unor camarazi care se tachineză și se întrec într-o ironie blândă și francă:

– Păi da, murmură el. Si eu care țin la tine de când erai mică.

– Nu mai spune! Cât de mare ești acum? Chicoti ea din nou. Mai bine zi că eu am ținut la tine... De câte ori treceam pe drum spre biserică, te vedeam... într-o zi ai ieșit pe prispă cu pâinea în mână.

El începu să râdă:

– Ah, ah, ah! Cu pâinea în mână! Mare brânză!

– Mare, exclamă ea cu un glas scurt acoperind un gând.

Ce anume? Poate vrusese să spună că ea *il văzuse* în timp ce el nu știa, *n-o văzuse* pe ea?

– Aveai o carte în mână și te-ai dus sub salcâmi și te-ai întins cu spatele în sus. Într-o mână țineai cartea și în alta pâinea.

– Ha, și tu unde te duceai? Zise al lu' Parizianu cu un glas intrigat de această amintire a ei care părea într-adevăr îndepărtată. Câți ani aveai?

– Câți aveai și tu, răspunse fata ferindu-se ca și când n-ar fi vrut să dezvăluie un secret atât de nepătruns al vieții ei.

– Și dacă eu aș fi plecat la București fără să afli tu niciodată nu mi-ai fi spus că țineai la mine? Zise al lu' Parizianu.

– De ce? se miră ea. Crezi că lumea e așa mare? Ai fi aflat tu!

Îi dăduse capul la o parte și își reluase felul ei de a sta, schimbând însă poziția: ținea picioarele retrase într-o parte în timp ce corpul i se sprijinea într-o mână aplecat în cealaltă parte dar la fel de nestingherit, fără alte mișcări; cuvintele îi ieșeau din gură la fel de firesc, ai fi zis pe nesimțit, cum îi era trupul îndoit spre flăcău.

– Așa este, zise al lu' Parizianu, dar dacă eu te-aș fi uitat?

– Cu atât mai bine, zise ea. Adică nu că ar fi fost bine, dar aș fi aflat și eu că m-ai uitat și te-aș fi uitat și eu: Adică de uitat nu te-aș fi uitat de ce să mint, dar mi-aș fi luat gândul de la tine... Și așa o să mi-l iau că tot pleci, adăugă ea deodată cu resemnare parcă veselă¹⁵.

Evocarea unor scene deopotrivă foarte apropiate și îndepărtate îi unește pe Ștefan și Ioana într-o dublă și tulbure mișcare de intimitate reînviată al cărei deznodământ rămâne incert:

– Eram în grădina lui Mărin al lui Matei și alergam după voi printre glugile de coceni, să vă găsec să vă ating cu coceanul de floritică... Nu știu de ce, te căutam pe tine și tu parcă ai fi știut, ai ieșit de unde te pitiseși, te-ai uitat la mine și ai luat-o la fugă spre fânarul lui nea Matei. M-am luat după tine și am intrat amândoi în fânar. Am aruncat bățul, am început să vin

¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

spre tine și tu te-ai dat îndărăt dinaintea mea până ai ajuns cu spinarea de perete... M-am apropiat de tine... Ți-am ridicat fusta... Să fi avut nouă sau zece ani...

– Ce mai îmi bătea inima, mărturisi ea deodată. Ai zice că ce știam noi atunci!... Uite că știam...

– Știam, zise el, dar nu puteam... N-ai să mă crezi... Acum parcă visez că se poate face pe lumea asta ceea ce îți luaseși gândul pentru totdeauna că se poate... ceva... care nu trăiește decât în visurile noastre. Până mai acum un an tot mai credeam că într-o zi o să ne întâlnim noi iar ca în fânarul lui nea Matei... Și pe urmă când am văzut că parcă nici nu mă cunoști, la horă când mă uitam la tine, îmi spuneam: ea nu mai știe, e fată mare, a uitat un lucru petrecut într-o joacă de copii...

– Cum să uit, Ștefane? zise ea. Ai dreptate, uitasem, dar când ai început tu să te uiți la mine, așa ca flăcău, nu ca un copil, mi-am adus aminte de tot... Dacă te-ai fi grăbit așa fi vrut să... n-aș fi vrut să...

Ea tăcu, bălbâindu-se, dar el înțelese: ar fi vrut să se întâmple prima oară cu el, și n-ar fi vrut să se fi petrecut cu altul. Nu-și mai spuseră nimic multă vreme¹⁶ ...

Preludiu la o nouă îmbrățișare, mai violentă sub efectul amintirii și al unui mut presimțământ al viitorului, o îmbrățișare instinctiv reciprocă așa cum textul o subliniază cu linii vivace, cu o notă ușoară de pictor, aluzivă și definitivă:

În acea clipă satul sări parcă în sus de țipete de cocoși... Unele erau treze și rele, prevestitoare de cine știe ce întâmplări care pândeau casele oamenilor, altele adormite, prelungiri ale somnului tuturor a căror răgușeală ai fi zis că venea astfel din adâncurile viselor...

– Ștefane, șopti ea speriată, agățându-se de umărul lui, uite unul care se uită la noi.

– Unde îl vezi tu?

– Uite-l colo!

– Nu e nimeni, o liniști el, e un brusture.

– Du-te și te uită.

Când el se întoarse ea nu mai era acolo, coborâse spre râu. Al lu'Parizianu se așeză jos și se întinse cu ochii spre cer. Era în puterea nopții. Carul mare se mișcase, dar Cloșca cu pui nu se vedea. Fata se întoarse și de astă dată se întinse alături de el. Se îmbrățișară amândoi în aceeași clipă cu violență și începură să se sărute. El scoase într-o vreme un soi de muget, parcă de părăsire o scapă din mâini și începu s-o muște de soldurile ei încă nedeplin arcuite. Ea râdea, chicotea cu un glas inocent, dar puțin tremurător și îl împingea să se dea la o parte, s-o lase dar fără convingere¹⁷...

Apel la noi declarații de o solemnitate concretă, parafate de trup și de gând, pentru un contract verbal ce mizează pe o eternitate jucată, teribil de serioasă și de veselă:

¹⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹⁷ *Id.*

Peste ei cântară a doua oară cocoșii, în timp ce pe cerul înalt străluceau și mai tare stelele, gonind cu lumina lor de pietre vinete lumina albicioasă care acoperea, asemenea unei cețe misterioase, satul prăbușit în somn. Deodată, amândoi, întâi el, apoi după el și ea, scoaseră strigăte de uluire. Se agățară unul de altul. Ea se arcui de la pământ de câteva ori tremurând și murmură cu un glas care îi cerea lui parcă s-o apere de ceea ce simțea pentru întâia oară:

– Ștefane, Ștefane!...

Și fețele lor se striviră una de alta, ca într-un chin îndelung, care cerea unul de la celălalt eliberarea... Închiseră ochii și rămaseră îmbrățișați, cu obrazurile lipite și parcă uitate, în timp ce Găina, de care se temea ea, apăruse ca o spuză de lumini la marginea cerului... într-un târziu el ridică fruntea, apoi se ridică în capul oaselor.

– Mai e nițel și se face ziuă, îi șopti cu un glas de țaran care își trezește cu grijă tânăra lui muiere, la care ține atât încât ar dori din tot sufletul s-o cruțe de treburi, dar n-are încotro și trebuie s-o ia la deal, fiindcă îi așteaptă porumbul și îi așteaptă grâul...

– Ei și? zise ea deodată nepăsătoare. Sunt pe locul meu și stau pe el cât vreau. Ștefane, continuă ea cu un glas care parcă ar fi glumit... Să nu mă uiți! Știu că te duci de tot și că n-o să te mai întorci în sat, și când ți-o fi bine n-o să te mai gândești la mine... Da' măcar gândește-te și tu când ți-o fi rău și adu-ți aminte că...

Se opri și chicoti. Nu mai voia să-i spună gândul ei?

– Asta înseamnă că îmi dorești răul, zise el.

– Aha!

– Te lauzi! Ești o fricoasă! Dacă nu plecam, în viața ta n-ai fi ieșit noaptea cu mine în grădina asta.

– Și tu ești un fricos. De ce nu-mi spui că te duci la București și când ți-o fi bine o să mă chemi?

Îți spun, zise el. Când mi-o fi bine, te chem. Da' mă aștepți?

– Te aștept doi ani, zise ea gânditoare. Se vedea că mai dinainte îi dăduse ea acest termen. Pe urmă, zise, nu te mai aștept. Mă mărit, mă!

Și avu în clipa aceea, în glas, o bucurie care era parcă o promisiune pentru el.

– Așa ar trebui să facem, zise și el pe gânduri. Tu să mă aștepți, eu să te chem... Dar cine poate ști ce-o să i se întâmple? Mă duc la București și îți spun că atunci când o să-mi fie bine o să te chem. Și dacă n-o să-mi fie bine? Înseamnă că nici pe tine n-o să pot să te chem...¹⁸

Unde femeia decide fără ezitare ce va fi mai bine pentru amândoi, fără a se sacrifica sau sacrificându-se fără regrete:

– Ce rost are o muiere dacă nu poate să facă nimic pentru un bărbat? Mai bine să stea nemăritată.

– Și dacă eu aș rămâne în sat, ce-ai face, Ioana?!

– Aș munci, mă!

¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

– Bine, ai munci, dar ce ți-ar plăcea ție să fii eu în sat?

– Să fii și tu învățător! Ce, n-ar fi frumos? Ți-aș face copii, pe care i-am da pe toți la liceu, până ar ajunge oameni mari...

Avea o nostalgie în glas ca și când și-ar fi dat seama chiar în clipa aceea că chiar și așa, chiar cu un astfel de vis împlinit ei doi ar fi rămas oameni mici...El nu-i răspunse. Și ar fi putut, măcar prin cuvinte dacă nu prin tot gândul să-i spună că ar fi fost într-adevăr frumos să se întâmple așa și să-i explice că totuși nu se putea, fiindcă el n-avea studiile terminate și nici nu le putea termina fiindcă nu avea cu ce. Dar el tăcea. În ce punct se oprise gândirea lui și se despărțise de a ei?

– Să ajungă oameni mari? Parcă mârâii el.

– Da, Ștefane!

– Oameni mari, repetă el și deodată rosti parcă absent: Pe ce te bazezi?

– Cum pe ce mă bazez? Se miră ea. Ileana Raiu, învățătoarea din Surdulești care a stat pe aici vreo doi ani, are un frate care tot așa nu și-a terminat liceul și n-a mai putut nici ea să-l mai susțină, dar a fost numit învățător și așa... Și nici nu e ca tine, e un zăpăcit¹⁹...

Correspondentul acestor regăsiri de dinaintea separării este, la oraș, în București, descoperirea unui alt univers feminin, simetric și nu paralel, analog dar derutant, al cărui cod va fi, printre altele, cel al telefonului, sursă paradoxală dar nu chiar atât de mult, de neînțelegeri... sau de obstacole vestimentare necunoscute până atunci:

Și în clipa aceea înțelese că i se întâmplă în viață ceva decisiv și la fel de buimăcitor ca și minutele care îi hotărâseră destinul în biroul marelui ziarist. De ce se întâmplă așa? Nici nu voia să afle, era un fapt, mersul ei liniștit, neșovăielnic, dar fără grabă arăta intenția ei de a fi cu el fericită ca și Ioana, acum în aceste clipe, înainte de a se trezi mâine ca dintr-un vis cu regretul acela adânc că n-a putut trăi până la capăt cum se întâmplă întotdeauna în vis, ceea ce ar fi fost un miracol dacă s-ar fi putut împlini... Se va împlini... Se luă după ea fără să se grăbească s-o ajungă și aștepta să vadă dacă va deschide și va închide ușa în urma ei. Bineînțeles că n-o închise decât după ce el intră. Nu era ușa care dă în hol, ci direct, printr-o scară laterală, în camera ei.

Ștefan n-o lăsă să-și vină în fire, ca și când ar fi știut mai dinainte, ghidat de instinct, că totul s-ar spulbera dacă ea ar fi lăsată să reia cunoștința cu viața ei anterioară, patul în care dormise până atunci singură și se simțise, cine știe, bine, și s-ar putea, la apropierea unui intrus, să-l alunge pe el afară, cărțile ei din bibliotecă și raftul mic al studioului, dulapul ei unde își ținea rochiile, lampa ei de pat pe care o stingea cu un gând plăcut înainte de a închide ochii furată de somn... O îmbrățișă și îi șopti cu respirația fierbinte că trebuiau să se iubească fără să mai scoată niciun cuvânt și fără să mai piardă nicio clipă... Ea își dădu capul înapoi și îl privi de departe, uluită dar și fascinată, în timp ce în priviri îi licărea o curiozitate intensă... Nu protestă nici măcar de formă, când el, uitând că nu e Ioana în grădină, îi ridică, după ce o culcă

¹⁹ *Ibid.*, p. 231.

pe pat, rochia care îi dezveli picioarele și dădu de obstacole pe care Ioana nu le avea, și în fața căroră el rămase câteva clipe dezarmat: îmbrăcămintea intimă, în care Luchi semăna iar cu fetița inocentă de paisprezece sau șaisprezece ani. Se ridicară în capul oaselor și ea chicoti înveselită și îi șopti la ureche că trebuie să se dezbrace amândoi. Ceea ce și făcură, sub lumina galbenă, potolită, a veiozei. Ea se uită apoi la el gol și curiozitatea din privirea ei crescui; îi șopti iarăși, dar nu la ureche:

– Arăți bestial²⁰!

Bestialitate urbană, interpretată urban, mai ales, care nu schimbă nimic și totuși schimbă totul. Spontaneității fără fard a primei relații de la țară, care nu fusese astfel decât pentru el, îi succede sofisticarea abordărilor sau a preludiilor pentru ea, cea care este atrasă, pe bună dreptate și în mod aparent, dar conform unor etape subtile, de acest necunoscut:

– Foarte ciudat, Ștefane, de când te cunosc faci numai lucruri care mie îmi plac foarte tare, deși nu mă cunoști ca să am bănuială că ești un cuceritor care lucrează abil... deși cuceritor ești... destul de șmecher, dar îți spun, cu efect numai asupra mea...

– Ce lucruri care îți plac am făcut eu? zise Ștefan liniștit.

– Tot ce-ai făcut! răspunse ea.

– De unde știi? mai zise el în timp ce își dădea seama de unde și în timp ce ea răspundea:

– E atât de ușor să afli ce face un om...

Ieșiseră la Șosea și Ștefan văzu troienele albe de zăpadă și arborii negri despuiți de frunze. Toată ființa lui o pândea pe a ei, totul în jur era inexistent...

Se opri și îi luă capul în mâini și își lipi obrazul de el... Clipe nesfârșite rămaseră astfel și el o luă apoi în brațe și începu s-o sărute cu patimă pe ochi și pe gură...

– Te iubesc, Luchi, îi șopti el prins de o beție care îi trecu și prin fața ochilor ca o fantasmă²¹.

Iubire împărtășită? Iubire fără speranță? Iubire reciprocă? Iubire pentru totdeauna? Este alegerea simplă? Nimic nu o poate garanta, iar avertismentul cade fără întârziere:

– Și eu te iubesc, Ștefane, îi răspunse ea îndată însă cu un glas mai liniștit. Mi-a plăcut cât de frumos ai vorbit de fetele de la țară! Am ascultat toată povestirea ta în seara aceea când Niki te-a invitat la noi cu toate că tu nu m-ai băgat în seamă deloc. M-am retras în camera mea și am lăsat ușa deschisă. Am auzit totul...

Și spunând aceste cuvinte ea făcu un pas ferm înapoi, îl apucă de braț, se lipi de el și făcură cale întoarsă.

– Dar nu cred, Ștefane, că tot ceea ce am auzit și tot ce-ți spun că mi-a plăcut ar fi fost de ajuns ca să-ți deschid ușa cum ți-am deschis-o...

Și din nou glasul ei sună ca un avertisment: dacă el crede acest lucru nu va fi bine.

²⁰ *Ibid.*, p. 234.

²¹ *Ibid.*, p. 236.

– Totul se va sfârși înainte de a începe dacă te iei după cuvintele mele, rosti ea cu patimă.
– Da, conveni el înfiorat ca de-o taină. Și parcă îi făcu un jurământ: n-o să mă iau după mărturisirile tale, Luchi, pe care s-ar putea și le regreti sau poate chiar le regreti în clipa de față. Numai ceea ce simt eu e ceva adevărat și numai după asta o să mă iau.

– N-o să te mai gândești la mine? exclamă ea.

– Nu, zise el parcă cu o decizie dureroasă.

Și se uita drept, de astă dată sigur pe el, copleșit, dar liniștit... Nu era asta singurul lucru care îl putea ghida, simțirea și cutremurarea inimii lui când îi vedea chipul? Ea putea să spună orice, el va rămâne statornic și o va păstra în inimă nu cu secretele sfâșiate ci întregi. Se opriră, dar numai o secundă. Luchi deschise poarta și o luă înainte, fără să-l invite dar fără să-și ia la revedere. Silueta ei care se îndepărta astfel prin curtea lungă fără să se uite înapoi îi aminti lui Ștefan de Ioana care tot așa îl dusese undeva luând-o singură și tăcută înainte²²...

Paralela este amorsată, mai mult decât amorsată, clar anunțată, denunțată, fără ură și fără trudă, inițiere reîncepută, dureros asumată, etapă amețitoare, probă, tortură adorată, îndoieli și certitudini ce se alternează, succedându-se, anihilându-se, consolidându-se, construind prin prăbușire o ființă informă care prinde formă, Adam creat de Eva, răsturnare, revoluție intimă ducând la o bulversare a lumii, complicitate trăită, ratată:

Corpul ei avea linii armonioase, dar abia uitându-se la ea, Ștefan avu vag sentimentul că gândul lui la Ioana trebuia să înceteze: fetei ăsteia îi era frică. Ce era cu ea? Tremura, deși chipul ei rămânea mereu parcă în extaz. O luă în brațe și începu s-o mângâie, cu toate că el însuși simțea în adâncul ființei sale un tremur adânc...

– Nu mă lua în seamă, îi șopti fata fără ca surâsul ei minunat s-o părăsească. Tremur ca o proastă, mi-e frică...

Și tremurul ei spori și mai tare, când văzu pe chipul lui ceva străin și imperios. Ca să se apere parcă, îl luă în brațe, îl luă de gât și în clipa următoare dinții i se înfipseră în umărul lui înăbușindu-și un țipăt ascuțit. Nedumerit, Ștefan rămase o clipă nemișcat în ființa ei care nu voise să-l primească de bunăvoie, apoi înțelese: Luchi nu semăna cu Ioana pentru simplul motiv că pe la Ioana înaintea lui trecuse un altul, în timp ce el era pentru Luchi primul ei bărbat²³...

Dezbaterea este patetică și sumară, zbaterile trupești sunt, în mod straniu, mai crude, mai intim detaliate, despărțirea este inversată, Ioana rămâne în mod bizar neschimbată în amintire așa cum era și în realitate:

²² *Ibid.*, p. 177.

²³ *Ibid.*, p. 180.

„[...] Într-adevăr, ce i s-o fi întâmplat încât s-a hotărât, în prima seară când ne-am declarat că ne iubim, să nu mai fie fecioară? Cum se poate? Nimeni nu i-a declarat iubire până acum, ei, care e atât de frumoasă și sufletul ei e atât de curat...?”

Luchi îl strângea mereu în brațe în timp ce el se uita în ochii ei divini în care curiozitatea licărea mereu, mai potolită, dar nu stinsă: Da, înțelegea cum e, parcă spunea privirea ei, își dădea seama că încă nu putea fi pentru ea mai mult din pricina durerii... Dar printre durere, da, iată, corpul i se răsucea cutremurat și nu mai prejos de bestialitatea lui... O știință rapidă îi cutreiera mintea și parcă îmbătrânea subit... Așa i se părea, nu știa că ea rămânea pentru el tot ca înainte. O tristețe grea o împiedica să vadă pe chipul lui transformarea care prevestea sfârșitul! Aproape strigând, el se ridică jumătate peste corpul ei și îi îmbrățișă șoldurile, nemaștiind ce să facă. Își trăi complicitatea cu corpul ei într-o singurătate care nu-l părăsi nici după ce, mai târziu, îi regăsi privirea și surâsul și îi văzu iarăși lumina apărând pe frumoasele ei trăsături. Da, dar lacrimi fierbinți îi spălau ei chipul și surâsul ei era parcă înstrăinat. Tăceau. Cuvintele nu mai aveau valoare, misterul pe care ele îl acoperiseră mai înainte nu mai exista, zburase parcă din preajma lor asemeni unei păsări al cărei ascunziș ar fi fost brusc descoperit.

– Acuma trebuie să pleci, zise ea stăpânindu-se deodată și ștergându-și lacrimile. Se luminează de ziuă și n-ar fi bine să fii văzut străbătând curtea la o oră așa de târzie.

Revenise cu picioarele pe pământ. Ștefan încercă timid câteva mângâieri zadarnice. Pământul parcă îi fugea de sub picioare. Ea știa cine e el, arăta neschimbată, dar lumina chipului ei era acum glacială. „Nu trebuie să insist”, gândi Ștefan și se îmbrăcă și plecă. În ușă ea avu un gest de tandrețe, îl apucă de gât, îl sărută și îi spuse:

– Inscripția de pe poarta Infernului lui Dante, cu care te-am întâmpinat, a fost scrisă special pentru tine.

El dădu din umeri, nu înțelese, dar nu mai spuse nimic²⁴.

Neînțelegerea se dublează cu neînțelegerea, cu ignoranța asumată sau suferită, provocând îndoiala, teama în inima unei fericiri autentice, presimțite, bănuite, posibil alterate, concertante; dialogul cedează locul monologului interior al băiatului care trăiește a doua „noapte” de dragoste într-o comparație refuzată, dar irezistibilă, cu „întâlnirea de la porți”. Este un fatalism optimist care trimite neîndoielnic, prin însăși utilizarea cuvântului *oră* – cu mult excesiv din punct de vedere temporal, având în vedere cvasi-fiascoul celui de-al doilea eveniment – la accentele deznădăjduite și dulci ale unui poem viu în toate inimile și memoriile:

Sara pe deal de Eminescu²⁵:

Ne-om răzima capetele-unul de altul
Și surâzând vom adormi sub înaltul,

²⁴ *Ibid.*, p. 181.

²⁵ Mihai EMINESCU, *Poesies/Poezii, anthologie bilingue*, éditions Non Lieu, Paris, 2015, p. 111.

Vechiul salcâm. - Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?

În timp ce versurile precedente sunt o aluzie clară la prima scenă de dragoste:

Sara pe deal buciiumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfântă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.

(...) toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi umple cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curând satul în vale-amuțește;
Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbește:
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cât îmi ești dragă.

Diferența fiind, în mod clar, că aici și în ambele cazuri de altfel, inițiativa este feminină; întâlnirea este nu doar sugerată, ci condusă de Ioana și Luchi, în timp ce Ștefan este pus în fața faptului împlinit. Ele nu așteaptă sub salcâm sau sub arborii de pe Șosea, ci îl conduc departe pe poteci sau scurtează plimbarea urbană romantică. Dacă în mediul rural conversația ritmează armonios și fără ocolișuri schimburile amoroase, la Capitală refuzul acesteia le fragmentează.

Marin Preda se definește prin opoziție; el își înscrie romanul în tradiția țărănească și rurală a lui Liviu Rebreanu și Mihai Eminescu, reinventând temele urbane ale celor două modele într-o referință culturală elocventă pentru cititorii avizați. Tranziția este firească spre evoluțiile sociale și politice din Partea a treia:

Câteva amănunte bizare dădeau parcă târcoale bucuriei care îi făcea inima să bată mereu cu pulsații înalte care nu coborau. Dar nu reuși să descifreze aceste amănunte: de ce se plimbaseră atât de puțin? Parcă se plimbaseră prea puțin, ea întrerupsese plimbarea. Și de ce vocea ei fusese prea liniștită când îi răspunsese că și ea îl iubește? Și ce era cu inscripția aceea din *Infernul* lui Dante? Valul fericirii, însă, îl urcă iarăși la crestele lui și uită de aceste semne.

Nu trebuia oare să se întâmple chiar așa? Cui să i se întâmple și cine să trăiască un astfel de ceas dacă nu un băiat și o fată? Îl trăiești acest ceas chiar dacă nu te-aștepți și tocmai de aceea e cu atât mai minunat²⁶...

Două lumi se înfruntă, se atrag, se abandonează sau se resping, iar deznodământul acestor conflicte între persoane, între ființe feminine și masculine, este la fel de incert ca lupta de influență între forțele politice, militare și ideologice prezente pe întreaga planetă. Forțe abstracte? „Mai puțin decât crede un popor deșert”... Cei care decid, cei care decid că vor decide, cei care și-au convins popoarele să îi lase să decidă, mari sau mici dictatori, democrați inveterați sau momentan absoluți, pseudo-demenți, neputincioși sau chibzuiți, „investiți” legal, regal sau parlamentar, înțelepți sau megalomani în funcție de suprafața spațiului lor național, toți, pentru totdeauna, semnează sau consemnează, trasează sau retrasează pe hărți amovibile destinul oamenilor:

În anul următor 1941, pe ziua de 18 ianuarie, generalul Antonescu se urcă pe neașteptate în avion și plecă, după o scurtă preparativă diplomatică de urgență, la Berlin, să-l vadă pe Hitler. Îndată după plecarea și apoi după întoarcerea sa începu în țară o activitate legionară foarte febrilă și spectaculoasă. În universități, în marile centre din provincie, capii legionari se deplasau peste tot și țineau discursuri bombastice și incoerente, din care nu lipsea însă o idee foarte clară, subliniată de mai multe ori: credința și atașamentul legiunii față de marele Reich, de Führer-ul Adolf Hitler, de care legiunea își lega soarta.

Ce-i spusese generalul lui Hitler și cum îi primise acesta spusele? Mulți ani mai târziu, cei care îl însoțiseră pe Antonescu în această călătorie și când nimic nu-i mai lega de secretul ei, povestiseră, fie că luaseră parte la eveniment, fie că generalul însuși îl relatase, că dictatorul german îl primise pe Antonescu răcnind, cum făcea aproape totdeauna cu aliații pe care nu-i iubea și pe care voia în felul acesta să-i intimideze și să-i domine înainte ca ei să deschidă gura. Căci el știa că nimeni nu venea la el să ofere, ci să ceară ceva, fie o slăbire a puterii sale asupra lor, fie alungarea unui dușman care câștigase mai mult teren pe lângă el, Führer-ul atotputernic²⁷.

Sinistra comedie care va servi drept contrapunct întâlnirii dintre Antonescu și Hitler, bazată pe raporturi reale, dar romanțate, pe care Marin Preda le fructifică literar, aduce în scenă într-o primă fază un personaj fad, doctorul Hacha, președintele cehoslovac intermitent pe care o stranie sete de putere îl conduce spre un comportament lamentabil, precursor al unei atitudini demne dar periculoase a lui Ion Antonescu:

²⁶ *Ibid.*, p. 177.

²⁷ *Ibid.*, p. 229.

Istoricul povestește că ceruse să-l vadă pe Hitler ca să discute cu el chestiunea represiunii trădătorului cu rang de monsenior, Tiso. Bătrânul Hacha voia să aibă din partea Führer-ului acordul generos să ducă această represiune până la capăt. În loc de acesta, dictatorul îi vorbi aspru, copleșindu-l cu reproșuri și amenințări că armata sa era pregătită să se arunce asupra micii sale țări și Luftwaffe gata să facă din Praga un rug de flăcări... Hacha, care era un om în amurgul vieții și nu mai avea mult de sperat de la ea, sau ar fi trebuit să nu mai aibă, fiindcă fusese până atunci, în țara lui, înainte de a ajunge președinte, membru respectat al Curții Supreme, părăsi orice atitudine demnă și se umili atât de tare încât tuturor celor de față nu le venea să-și creadă urechilor: fondatorii republicii Cehoslovace, Beneș și Masaryk, spuse el, împreună cu guvernarea lor i-au inspirat întotdeauna o astfel de aversiune, că îndată după schimbarea de regim (adică după München!), el s-a întrebat dacă folosește la ceva ca Cehoslovacia să fie un stat independent... Ce sperase înjosindu-se astfel? Guvernul lui, continuase el coborând ultimele trepte ale nemerniciei, încearcă, prin toate mijloacele, să-i reducă la tăcere pe partizanii lui Beneș și Masaryk... Perfect! exclamase Hitler întrerupându-l brutal și îl dăduse pe mâna lui Goering și Ribbentrop, care îl închiseseră într-o odaie și acolo îl somaseră să semneze o declarație care fusese pregătită dinainte și în care se spunea în esență și în mod cinic chiar ceea ce tocmai declarase el însuși, Hacha, mai înainte, că adică nu folosea la nimic ca țara sa să mai existe. Tot ce mai rămânea din ea era „o autonomie etnică conform caracterului ei propriu”, adică doar faptul că mai erau numiți cehi și nu țigani, sau altă denumire²⁸.

Urmărit în jurul mesei de negocieri de către Göring și Ribbentrop, acești „piraiți de frontieră”, într-o cursă grotescă și degradantă pentru toți, bietul Hacha sfârșește prin a semna:

După spusele uneia dintre secretarele sale, povestește istoricul, Führer-ul, după ce semnă și el documentul, se precipită în biroul său, luă în brațe toate femeile care erau de față și strigă: „Copii, e cea mai frumoasă zi din viața mea! Numele meu va rămâne în istorie, voi fi considerat drept cel mai mare german care a trăit vreodată”.

A doua zi trupele Reichului, fără să tragă un glonț, ștergeau țara doctorului Hacha de pe hartă²⁹.

Concluzia lapidară care precedă primirea lui Antonescu de către *Führer* este nimicitoare:

Opinia internațională nu s-ar fi alarmat prin urmare dacă ar fi auzit a doua zi că președintele Hacha a suferit un atac de cord și a murit. Hacha chiar avu acest atac, dar doctorul fusese și el prevăzut, îl reanimă cu o puternică injecție³⁰.

²⁸ *Ibid.*, p. 230.

²⁹ *Ibid.*, p. 231.

³⁰ *Ibid.*, p. 234.

Ea subliniază fragilitatea teribilă a destinului popoarelor supuse arbitrariului reacțiilor personale:

Cei de față se uitau cu înfățișări scofâlcite de atâta scepticism la acest general roșcat, care, se vedea după înfățișarea lui, nu era mai puțin smintit decât celălalt, cu deosebirea că cel din urmă ar fi putut da imediat un ordin și i-ar fi putut rezerva aceeași soartă ca nefericitului Hacha. Așa și credeau că o să se întâmple. Era însă acest militar care își lua chip de efigie un ins după care să fi fugit în jurul mesei, și care, în cele din urmă, el și țara lui să sucombe dispărând de pe suprafața Europei?

Deodată Hitler încetă să mai strige și se opri.

Se opri în secunda următoare și Antonescu.

– Ce este, domnule general, zise Hitler, cu o voce joasă și spartă, amenințătoare dar liniștită. Ce se întâmplă în România?

Toată furia sa, adevărată dar și simulată, se stinsese ca și când n-ar fi fost, și acum generalul avea în fața sa un om căzut într-o tăcere bănuitoare și încărcată de primejdii, mult mai greu de înfruntat decât răcnetele dinainte.

– Domnule Hitler, începu generalul cu vocea sa sigură, plină de încredere în sine, persoana mea nu contează, ci numai destinul națiunilor noastre, care cere ca legionarii să părăsească, treptat, în România, puterea pe care nu sunt pregătiți s-o exercite și această putere să rămână, în aceste vremuri în care pacea nu e încă încheiată și armele n-au tăcut, armatei române, care se bucură de încrederea națiunii, indiferent dacă eu sunt sau nu în fruntea ei... Avem nevoie de liniște și securitate în această parte a Europei, și România, ca și Marele Reich, reluă generalul, după ce interpretul se opri, terminând de tradus, și nu e nevoie decât să ne uităm pe hartă ca să înțelegem de ce. Vrea domnul Hitler să ignore pericolele care ar surveni în urma unor grave tulburări pe care guvernarea legionară n-ar întârzia să le provoace neconținut în țară? Crimele lor sunt o dovadă, și aceste crime³¹...

Un pariu riscant care, în mod straniu – sau cum sugerează malițios textul, în mod natural – duce la o fascinație între două voințe ostile, dar egal de inflexibile, până acolo încât dictatorul german, fără a se supune, preia în avantajul său și sub formă de amenințare inversată, boomerang brutal sau eșec și mat insidios, însuși discursul lui Antonescu. Un omagiu adus de viciu virtuții de către un Talleyrand teuton?

Da, nu se putea înșela, gândea Hitler, acest general îi era sincer credincios, nu juca nicio comedie și se bucura de încrederea poporului său. Își aminti că rapoartele agenților săi secreți din România vorbeau bine despre el. Nici acei mistici naționaliști români, numiți legionari (care lui Hitler nu-i plăceau deloc, erau prea mistici și prea naționaliști), nu se plâneau de

³¹ *Ibid.*, p. 236.

șeful statului care îi adusese la putere. El îi adusese! Dacă acum dorea îndepărtarea lor, înseamnă că avea de ce. Făcu un gest și, intimidat, interpretul opri relatarea pătimașă și rece a crimelor legionarilor, în care generalul se angajase și care pe Hitler nu-l interesau...

– Nu pot accepta, domnule general, zise el cu aceeași voce coborâtă și parcă spartă, decât în caz extrem, ca legionarii să fie goniți de la putere... Încercați, dacă e posibil, să colaborați. Ei aduc în conștiința românească încrederea și credința fără rezerve în mișcarea național-socialistă, pe care nici armata dumneavoastră și nici poporul care o urmează nu le pot aduce în măsură suficientă, ca să cimenteze prietenia și alianța dintre popoarele noastre. Evitați turburările. Sunteți conștient de pericolele care ar surveni³²!

Ion Antonescu se întoarce deci la București a doua zi pentru a încerca să reia controlul în limitele înguste de acțiune dictate – în sensul *Diktat*-ului german sau de *Diktat*-ului din Viena – de temutul și atotputernicul *Führer*.

Le Conducător luă imediat cunoștință de activitatea febrilă a legionarilor, de întrunirile lor al căror sens nu-i scăpa, de descinderile lor în lojile masonice de unde pretindeau că vor da la iveală lucruri senzaționale: erau un avertisment pentru el, pentru general, care, se sugera, era sfătuit și influențat de miniștri membri ai masoneriei... S-a dus la Hitler, ei și? Ce-a putut obține? Dacă ei vor divulga ceea ce știu, nimeni nu-l va mai putea salva... Cu vârfurile germane aveau și ei legături...

Dar chiar în noaptea care urmă se petrecu pe străzile capitalei unul din acele fapte care sunt parcă un semnal bizar, dat din adâncurile secrete ale întâmplării, protagoniștilor aflați în conflict: un grec ucise cu un foc de revolver un maior german care se plimba liniștit crezându-se în această țară în deplină siguranță. Ce era cu acest grec? Parcă se poate ști ce e cu un grec? Acești urmași ai lui Ahile și Agamemnon țin mereu să ne arate că nu sunt niște simpli urmași a căror gândire îndrăzneată a slăbit, prin secole, cu ceva. Sunt aceiași! Când i se aduse la cunoștință actul acestui grec ciudat, generalul scoase un adânc suspin: Iată mâna soartei! Cine era vinovat de acest asasinat, de faptul că el putuse fi săvârșit în plină stradă? Ministrul de interne, generalul Petrovicescu, bineînțeles. Și mai cine? Șeful Siguranței, Ghika, directorul general al polițiilor, Maimuca, prefectul poliției capitalei, Mironovici. Și îi destitui imediat, pe toți, și astfel toată agitația legionarilor, în fața acestui act grav, păli: lovitura fusese bine dată³³.

El temporizează, spre stupoarea colaboratorilor săi – al doilea pariu în două zile, acesta fiind poate și mai riscant căci confruntarea va fi, dacă va avea loc, inevitabil violentă, dacă nu sângeroasă:

A doua zi, 21 ianuarie, generalul Mitrea porni într-o mașină militară spre prefectura poliției, să-și ia postul în primire. Prefectul însă, Radu Mironovici, refuză să-l predea. Din biroul său,

³² *Ibid.*, p. 240.

³³ *Ibid.*, p. 244.

generalul Mitrea raportă lui Antonescu că prefectul se împotrivește și nu vrea să părăsească prefectura. *Le Conducător* îl chemă pe prefect la aparat și îl somă să se supună ordinului său, acesta promise că spre prânz va preda postul... Simultan însă centre vitale ale capitalei erau ocupate, clădirea Radioului, depozitele de benzină, comisariatele de poliție, sediile obișnuite și sediul central din strada Romei, cu tot cartierul, care cuprindea străzile Londra, Washington, Argentina, până la Calea Dorobanți; din comunele suburbane veneau de asemeni știri proaste. Generalul Antonescu însă nu reacționează, deși de la o oră la alta i se raportă că din capitală mai rămăneau sub controlul guvernului doar acele clădiri și instituții unde existau gărzii militare bine înarmate cum erau ministerele, poșta, gările, telefoanele și, firește, cazarmile... Dimpotrivă, generalul continua să ducă tratative cu prefectul poliției, care promitea mereu că va preda prefectura, însă fără să se grăbească să pună în practică această promisiune... Încercă să ducă tratative și cu ceilalți șefi legionari, la urma urmei cu vicepreședintele Consiliului de Miniștri, Horia Sima. Ce însemna asta? Se ridicau împotriva lui?!

Ce se întâmplă? Astfel vorbea el în marea sală de recepție de la Președinție înconjurat de militari și civili, pașnic, demonstrativ, liniștit, deși pe chipurile celorlalți nu întâlnea, răsfântă, această liniște a sa al cărei substrat nu-l înțelegea nimeni. Militarii îl priveau preocupați, cu întrebarea în priviri: De ce nu le dădea ordin să scoată armata? Nu, nu, trebuia vorbit cu ei, să părăsească clădirile ocupate, să se retragă, să intre în ordine. Dar toți șefii lor, în frunte cu Horia Sima, își părăsiseră posturile pe care le ocupaseră până atunci prin instituții și ministere și dispăruseră fără urmă... Nu erau de găsit... Nu mai era nicio îndoială, rebeliunea era totală și n-avea de gând să dea, în mod pașnic, înapoi prin discuții și tratative³⁴...

Urmează o reuniune patetică a jurnaliștilor printre care și Ștefan, „al lui Parizianu”, în biroul lui Grigore Patriciu, figură puternică și caricaturală de patron de presă autoritar, brutal și flamboaiant. Într-un București surprins de un război intestine, o gherilă civilă oarbă care pare o repetiție profetică de science-fiction „improbabil”, a scenelor care, mai puțin de cincizeci de ani mai târziu, în decembrie 1989, vor face ocolul ecranelor planetei, se joacă soarta politică a țării:

În dimineața aceleiași zile, când bucureștenii, fără să știe ce se întâmplă, începuseră să audă de peste tot pârâituri de arme automate și focuri de puști sau de pistoale, fără să vadă pe străzi clar cine erau cei care trăgeau și în cine, Grigore Patriciu convocase pe toți redactorii în biroul său și, informat fiind, îi informă la rândul său că în țară și în special în capitală, legiunea trecuse la luptă pe față împotriva generalului Antonescu.

– Domnilor, le spuse el, cine a fost până acum în secret legionar trebuie să se decidă și să iasă la lumină. A sosit momentul critic pentru toți: ori murim noi, ori mor legionarii. În orice caz, un lucru e clar, dacă ei înving, nu ne vor cruța. Încât armele pe care le-am găsit în pod și prin W.C.-uri, pitite și bine împachetate, cu muniția aferentă, vă stau la dispoziție, înarmați-vă și trageți ori în mine, ori în legionar³⁵.

³⁴ *Id.*

³⁵ *Ibid.*, p. 250.

Destinul lui Ștefan se intersectează atunci direct cu cel al țării sale, formarea sa dureroasă de adolescent care descoperind prin două experiențe viața intimă, dacă nu chiar Dragostea, se completează și se complică cu cea a cetățeanului confruntat cu dezlănțuirea pasiunilor ideologice delectare, vestitoare de catastrofe planetare.

Această viziune asupra societății și asupra vieții, pur și simplu, la Marin Preda este cu siguranță fundamentul unei reflecții care, prin destinele paralele sau simetrice ale personajelor centrale cărora mulțimea – derutantă la prima vedere prin numărul ei pestriț – tuturor celorlalți îi servește drept fundal – evidențiază, pentru cine știe să citească, denunțarea românească a tuturor ideologiilor „aplicate pe viu”, dacă e să-l parafrazăm pe Bergson și definiția sa despre răs; acel răs care în *Delirul* este, pe rând, zâmbetul deziluzionat al lui Ștefan, fiul de țăran, rânjetul bestial al dictatorilor, mai ales al lui Hitler în scena cu Ion Antonescu, ironia rafinată a unor „mari” jurnaliști, umorul devastator sau asasin, în funcție de locuri și medii.

Faptul că acest roman este o repunere în discuție fundamentală a oricărui sistem totalitar, că ia drept oglindă o perioadă tulbure din istoria românilor într-o lume în derivă pentru a denunța mai bine fără niciun echivoc sistemul în care trăia țara la momentul scrierii romanului, nu lasă nicio îndoială pentru cine știe să citească. Iar cei care citeau atunci, ca și cei care o fac sau o vor face poate astăzi, nu greșeau ținta descoperind frazele care urmează:

În acest timp, în ajunul sărbătorilor, generalul Antonescu, „câinele roșu” cum era numit înainte, și despre care puțină lume se întreba dacă știa ceea ce făceau legionarii pe care îi adusesese la putere (populația, cu instinctul ei care o face să ghicească mereu adevărul după cum știe să se nască și să moară fără să-și pună prea multe întrebări) era convinsă că dictatorul știa exact ce se întâmpla) se pregătea ca de obicei la ora prânzului, în această zi de 24 decembrie 1940, să părăsească președinția și să se întoarcă acasă³⁶.

Succesul de librărie uluitor – cu exact 15 ani înainte de Revoluția din 1989 – al *Delirului* atât de bine numit, talentul lui Marin Preda, scriitor major care nu a fost niciodată tradus cu adevărat în franceză și în Franța (cu excepția unui text scurt, *Marele singuratic*, probabil una dintre operele sale mai puțin reușite), este incontestabil. Pentru a-i da măsura și a-i prelungi

³⁶ *Ibid.*, p. 254.

ecoul, trebuie oferit astăzi spre lectură acest text urât de o cenzură comunistă, la rândul ei deja delirantă (în sensul precis al titlului romanului), și care nu a obținut, în definitiv, decât o biată victorie a la Pirus, căci cenzura l-a pus la index în propria țară, dar și în locurile unde lumea se mândrește – nu fără motiv, uneori – că nu cenzurează nimic... Ar fi timpul ca aceste locuri să devină spații ale unei descoperiri fără prejudecăți inutile și nefaste, inclusiv față de „datoria de memorie” invocată atât de frecvent, după o frumoasă expresie ce merită meditată, „la marea întâmplare”.

Ca orice scriitor care marchează o epocă, Marin Preda inventează, la rândul său, o limbă nouă, o limbă în realitate revelată, îngropată cum era sub straturile succesive de sedimente culturale și ideologice acumulate, asemenea unui arheolog care nu se mulțumește doar să găsească, ci o face să existe... Maestru fără școală declarată, izolat, contestat, suspectat sau inculpat de unii și de alții – uniți fără să știe în aceeași ură sau gelozie literară deghezată în zdrențe politicianiste uzate – el își vede atelierul postum populat de cei care, într-o zi sau deja, reinventează aceeași limbă, mereu diferită, mereu înnoită. Fie că se revendică de la el fără să o strige, fie că îl ignoră superb cu gesturi de manșetă speriate, el semnează, fără a le parafa și în ciuda lor, pânzele lor reîncepute pe urzeala celor pe care el a trebuit să le lase neterminate, din multiple motive mereu nedefinit explorate sau insuficient analizate. *Delirul* nu a avut șansa celui de-al doilea volum anunțat: e drept că schița, ca o Casandră sortită să nu fie ascultată, un delir încă dinainte decalcat pe un București deabusolat, ilustrând o deviză atunci nicidecum figurată: *divide et impera*. A reciti paginile despre represiunea fără cruțare a insurecției legionarilor de altădată ar putea, poate, să evite lecturile savant precipitate ale unei Revoluții din ce în ce mai puțin contestate, dar mereu suspectate: de la „evenimentele din decembrie”, astfel pudic desemnate, la revoluția din 1989 – care este mai ales cea din 1990 – drumul este scurt, memoria și mai scurtă.

Literatura servește istoria atunci când istoria este prost servită. La masa ei sunt invitați, fără protocol demodat, fără întâietăți depășite, toți cei care citesc fără lupa deformatoare sau deformată.

Și dacă putem considera că un scriitor este cel care rezistă limbii – limbii care poartă, în vrac, diamante subtile de înțelepciune populară, umană, și zguri sedimentate de inevitabile prejudecăți sau pre-gândiri – și căruia limba, la rândul ei, nu îi poate rezista – el o maltratează pentru a o pedepsi că l-a sedus și o înfrumusețează, o gătește, o sculptează pentru a o cultiva

mai bine și a o onora cu ofrandele sale mereu noi, Marin Preda este o ilustrare a acestei posibile definiții: el rezistă prin scris tentației de a scrie pentru a nu spune nimic, iluziei de a scrie pentru a nu spune, sirenelor imediatului, opusul exact al artei de a comunica, comentariilor care refuză să comenteze, adică să pună în comun gândirea, sectarismelor care se mândresc cu o universalitate visată, utopismelor-tropisme scilicet și artificiale. El rezistă timpului pentru că nu scrie – doar – pentru timpul său.

Nu se mai scrie – sau o facem deliberat – după *Delirul* lui Marin Preda așa cum se putea face înainte: formulă banală, dar greu de contestat, căci pista pe care a trasat-o poate duce indiferent spre o înfundătură sau spre o cale regală, însă ea rămâne trasată. El își ocupă astfel locul alături de cei pe care i-a citit, i-a iubit sau i-a detestat, scriitori români și francezi asupra cărora a meditat; cartea sa cu titlu fără milă, ca orice operă de autenticitate, le conține pe toate celelalte care se oglindesc în ea fără a o orbi.

A-l traduce înseamnă a-l redescoperi după ce l-ai citit fără a-i sesiza de la bun început toată amploarea, a-i da, cine știe, șansa de a fi exportat, de a se purta în întâmpinarea altor lecturi pe care le va întâlni poate, senine și împăcate, deschise doar dorinței sale de perenitate: să-și scrie adevărul fără a-l impune niciodată. A-l traduce înseamnă a-i acorda – poate, și în altă parte – acel surplus de perenitate atunci când te-ai convins că nu este vorba despre un text-pretext, că ne aflăm în prezența unui text care a fost precedat de texte scrise sau visate, redactate sau gândite, menite să-l stabilească – în mod provizoriu definitiv – pe cel care a fost livrat publicării; că, în consecință, traducerea nu va fi ea însăși, așa cum se întâmplă atât de des, un simplu pretext pentru a scrie – cu mai mult sau mai puțin noroc inutil proiectului său prim, în ignoranța forțată a inaccesibilului adevăr dorit al operei originale – un alt text inconsistent, ci un autentic *după-text*.

Marin Preda împărtășește și reprezintă cu brio, mai ales, opinia înaintașului său Liviu Rebreanu, care răspundea într-o zi la întrebarea insistentă și stereotipă a unui jurnalist despre „specificul” romanului românesc – în ce constă acesta, ce face dintr-un roman un roman românesc: „Cred că un roman, pentru a fi «românesc», trebuie mai întâi să fie un roman”.

Mod de a afirma fără înconjur că o operă literară, înainte de a fi atribuită sau redusă la o limbă, la un popor, la o istorie, trebuie să fie estetic viabilă. Este cazul *Delirului*. Mod hotărât,

senin, de asemenea, de a tăia net eternele elucubrații despre redundantele priorități de publicare, dilatări cu viziune scurtă care privează de repere nu doar literaturile care încă duc lipsă de un nume – litotă pudică pentru renume – ci pe cele care se cred sau pe care ne-am obișnuit să le considerăm a fi „cu sânge albastru”: discriminare care este cu siguranță străină oricărei literaturi care se respectă și care nu poate decât să determine, în schimb, revoluții violente sau josnice.

Iată de ce merită, în ochii noștri, să fie cunoscut de publicul francez și „francofon”, după nefericita formulă consacrată – *francolect* ar fi un barbarism de mult mai bun gust –ca reprezentant al valorilor fundamentale ale unei mari literaturi europene mereu parțial – cu alte cuvinte, pe nedrept – necunoscută.

Și, ceea ce este și mai important, acest public de cititori ni se pare că îl merită.

(26/04/2019)

Tradus din franceză de Irina Enache Vic (2026)

Jean-Louis Courriol, Profesor „agrégé” de franceză, latină și greacă, Profesor universitar doctor de Limba și Literatura Română la Universitatea Jean Moulin Lyon III din Lyon, traducător literar al clasicilor literaturii române de la Eminescu la Mircea Dinescu, Liviu Rebreanu, Camil și Cezar Petrescu, Lucian Blaga, Marin Preda, Marin Sorescu, Ion Vianu.

Irina Enache Vic, Profesoară „agrégée” de spaniolă, a predat în învățământul secundar și superior (Université Paris Sorbonne-Paris IV, Université de Lille 3, INHA) și pregătește o teză de doctorat între Sorbonne Université și Universitat de València. A publicat articole și cărți colective și a organizat colocvii pe teme legate de identitate, intersubiectivitate și postmodernitate. A co-tradus, cu Claude Le Bigot, din română în franceză volumul lui Albert Denn *J'aimerais regarder au-delà de l'échiquier*, publicat în versiune trilingvă (română, spaniolă, franceză) la Editura Eliott (2026).

***LE DÉLIRE*³⁷ DE MARIN PREDA**
ESSAI DE MISE EN PERSPECTIVE

JEAN-LOUIS COURRIOL
Traducteur

Gogol, sous le régime tsariste, pouvait écrire Les Âmes mortes, Le Revizor, livres d'une extrême violence satirique. À l'époque napoléonienne, et celle de l'Empire allemand, quelque dur qu'ait été ce dernier, on pouvait encore écrire. La littérature gardait son autonomie. Aujourd'hui, messieurs Hitler, Staline, Mussolini l'asservissent, la soumettent à divers plans quinquennaux, la privent de sa raison même d'exister.

Liviu Rebreanu (*Rampa*, 1935)

Synopsis du roman roumain le plus important des années 1970 avec extraits parlants de traduction

La littérature a parfois, se donne parfois, contrainte et forcée, la mission de préserver la mémoire. Y compris la mémoire historique factuelle, pas seulement celle de la culture ou de la civilisation en général. C'est notamment le cas lorsque des régimes à l'idéologie totalitaire, (que cette idéologie soit théologique, mystique ou prosaïquement politique), prennent possession de cette mémoire, pour longtemps ou pour peu, en la déformant, en la caricaturant ou en l'effaçant – en s'efforçant de l'effacer – tout simplement. Les écrivains deviennent alors, comme les lointains et patients scribes de l'Antiquité, les seuls notaires des événements, ceux qui notent ce qui se passe dans *leur* monde et dans *le* monde, mais avec leur seule conscience pour garant, leur seul courage ou témérité pour arme, leur seul talent pour gage de la vérité forcément partielle et partielle, de leur œuvre. Si cette dernière est animée, envers et contre *tous*, d'un souffle esthétique qui la place « au-dessus de la mêlée » – comme le dit Stéfane, le protagoniste-pivot de ce roman du « délire » universel –, l'authenticité en est assurée contre tous les préjugés à courte vue qu'elle dénonce et stigmatise paisiblement, sans faiblir, en un

³⁷ Marin PREDA, *Delirul*, Bucarest, Editura Cartea Românească, 1975.

procès vivant : celui du totalitarisme sous toutes les formes inévitablement odieuses qu'il a revêtues, revêt ou revêtira.

Ce que disait Liviu Rebreanu en 1935, en exergue ici, Marin Preda ne pouvait pas l'écrire en 1975, à peine le dire. Il en a fait un texte romanesque poignant dont le cœur de l'intrigue prend place dans l'exacte période en question.

Le Délire de Marin Preda est très vraisemblablement l'un des plus grands romans roumains de l'après seconde guerre mondiale et son auteur, le romancier qui a marqué, dès lors et durablement, la fiction romanesque roumaine contemporaine. Paru dans les années 70-80, ce texte a suscité un engouement sans égal chez les lecteurs roumains dans ce moment très bref de relative déstalinisation de la culture, consécutive à l'arrivée au pouvoir de Ceausescu, en 1965, perçu à tort – on s'en rendra vite compte, bien avant la fin de ses deux premières décennies de règne –, comme un personnage ouvert et différent.

Le roman sera publié, interdit, puis censuré et expurgé dès son premier tirage en 1975, aux éditions *Cartea Românească*, la première édition ayant été retirée de la vente et devenant objet de spéculation bibliophile. C'est cette première édition que nous avons retenue pour notre traduction. Il a été réédité en 1991, après la Révolution de 1989, sous sa forme « non-censurée, avec notes et préface de Ion Cristoiu », aux éditions Editura Expres, dont l'exemple sera suivi par de multiples maisons d'édition roumaines, avec non moins de succès – pour autant qu'on puisse le savoir – sous sa forme intégrale.

Il faut dire qu'en 1975, le sujet était déjà explosif, il le reste hélas aujourd'hui, à telle enseigne qu'il rend indispensable une « mise au point » dont nous souhaitons que les lecteurs veuillent bien excuser celui qui soussigne ces lignes.

Marin Preda tente (et réussit) une réhabilitation juste et nécessaire pour des lecteurs de la période précédant la Seconde Guerre mondiale, qui étaient alors privés d'informations librement accessibles par l'idéologie communiste installée, ou étaient abreuvés de descriptions délibérément caricaturales. Il met en scène, parmi d'autres, un des personnages-clés de ce moment décisif et finalement tragique pour la Roumanie : le général Antonescou, lequel deviendra maréchal après avoir été un héros de la Première Guerre mondiale, et ensuite président du Conseil des rois Carol II puis Mihaï. Surnommé *Le Conducator*, – terme à rapprocher du *Il Duce* italien, du *Caudillo* espagnol, du *Grand Timonier* chinois, du *petit*

« *cârmaci* » (petit *timonier* roumain³⁸), ou du *petit père des peuples* soviétique stalinien, il est – la chose mérite d’être rappelée – « sorti de Saint-Cyr » et chef de promotion. À son poste de ministre puis de « premier ministre » de Carol II, dans la période connue sous le nom de « dictature carliste ou royale » au cours de la toute première décennie des années 30, il assied son pouvoir en écrasant ceux qui l’avaient soutenu et qu’il avait encouragés : les légionnaires de Horia Sima, lui-même héritier de Cornéliu Zélea Codréanu, fondateur de la *Légion de l’Archange Michel*, groupuscule d’inspiration fasciste et surtout mystique prenant le nom de *Garde de Fer* après son interdiction par Carol II...

Ce personnage charismatique, *fort*, – comme on dit aujourd’hui en usant d’un *understatement* tout britannique –, sera celui qui, devant la capitulation diplomatique des démocraties à Munich et l’abandon consécutif de leurs promesses de protection de leurs petits alliés, Pologne, Tchécoslovaquie et autres, négociera aussi habilement que « faire se pouvait alors » l’alliance de la Roumanie avec l’Allemagne hitlérienne, dans le but d’éviter ainsi l’invasion brutale de son pays. Ion Antonescou récupérera plus tard la Bessarabie, cédée officiellement à Staline par le *Führer* au terme du sinistre pacte germano-soviétique, en faisant accompagner par l’armée roumaine les troupes allemandes parties – en 1941 – à l’assaut de la Russie stalinienne dans le cadre de l’opération dite *Barbarossa*, aux côtés de divisions italiennes comptant parmi elles un certain Malaparte. Victime de ce qu’il considère (et bien d’autres avec lui) comme la traîtrise du jeune roi Mihaï qui, le 23 août 1944, renverse les alliances – par ailleurs, contraint et forcé – et le fait insidieusement arrêter puis livrer aux Soviétiques qui l’exécuteront après un simulacre de procès, Antonescou restera dans l’histoire roumaine moderne comme celui qui a tenté de sauver *à sa manière*, évidemment toujours contestable et continûment contestée, son pays dans une période extrêmement trouble pour l’ensemble de la planète.

Réhabiliter dans sa dimension nationale un dictateur – catalogué *à droite* et qui est parvenu au faite de l’appareil d’état en écrasant *l’extrême-droite* (les exemples seront légion en Europe dite occidentale dans les années 50 et 60) – sous un régime communiste totalitaire était une gageure que Marin Preda réussit tellement bien que son roman sera censuré et sa vie personnelle ultérieurement bouleversée. Il présente ce dictateur, légalement nommé par un roi déboussolé,

³⁸ Il s’agit ici de Ceausescu.

– qui finira par abdiquer une deuxième fois en faveur d’un fils inexpérimenté – en tête-à-tête dramatique avec sa vieille mère de laquelle il voudrait obtenir des conseils de sagesse :

– Maman, dit-il après avoir formé un numéro et qu’une voix de femme âgée lui eut répondu à l’autre bout du fil. Tu es seule à la maison ?

– Non, pourquoi ?

– J’ai envie de déjeuner avec toi, tous les deux, seuls. Tu sais, les femmes, les épouses, je veux dire, quand leur mari vit un moment difficile, elles aiment lui donner des conseils... Ma femme m’agacerait et me dérangerait en ce moment... Maria a pris au sérieux son rôle de femme de chef de l’État, tu sais, elle a des idées... Mais je n’ai besoin des idées de personne, les miennes me suffisent amplement...

– Bon, je t’attends, dit la vieille dame³⁹.

Tentative ultime, d’une audace rétrospectivement inouïe quand on sait la réalité, vraie ou fantasmée, de toute façon périlleuse pour qui y faisait allusion par écrit, des rapports du couple dictatorial communiste des années 70 roumaines, d’une modernité indémodable aussi, dont on peut juger tous les jours, au spectacle grand-guignolesque de toutes les scènes politiques, pour sortir d’un dilemme démoniaque :

Le général mangea longtemps sans rien dire. Il avait la tête pleine de noms et de crimes commis par certains lorsqu’ils étaient au pouvoir, puis, en réponse, par d’autres lorsqu’ils étaient parvenus au pouvoir à leur place. Que dire à sa vieille mère ? Lui projeter le film diabolique des passions humaines⁴⁰ ?

Ce dictateur s’oppose sans ciller à celui qui l’a nommé, le roi Carol II, et refuse de voir son nom officiellement lié aux conséquences de la propre dictature carliste mise en place par ce même roi :

– Tous les chefs d’état-major depuis la guerre jusqu’à aujourd’hui, doivent être jugés.

– À quoi cela servirait-il, Antonescu ?, s’écria le roi en voyant que le général s’était arrêté. La passion qu’il sentait dans sa voix l’avait bouleversé lui-même, la sienne était comme sauvage, il se sentait menacé et acculé par la violence de la pensée du général, vainement dissimulée sous des formules protocolaires. Il était resté debout et ne l’avait pas invité à s’asseoir dans la salle du trône.

– Il est trop tard maintenant, reprit Carol II. L’important à l’heure actuelle est de renforcer le « Parti de la Nation » que je viens de fonder. Mon Parti ! Comme vous le savez fort bien, j’ai fait entrer au gouvernement monsieur Horia Sima en qualité de ministre de l’Éducation Nationale, le chef de la Garde et votre ami. Au lieu de faire des procès et de commettre des actes de vengeance, nous ferions mieux de serrer les rangs.

³⁹ M. PREDA, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 145.

- Sire, dit le général sans hésiter, je refuse de collaborer avec ceux qui sont coupables de la situation désastreuse de l’armée, situation qui met en cause l’être même de notre peuple.
- Je pourrais t’en donner l’ordre, mais je ne le ferai pas, s’écria le roi⁴¹...

L’entretien souhaité avec sa mère laisse donc le général Antonescou libre – contraint, en fait – de décider seul, c’est ce qu’il constate avec une lucidité désarmante :

Mais comment expliquer tout cela à sa mère ? Elle lui aurait demandé : les crimes des légionnaires seraient-ils jugés eux aussi ? Lui dire qu’ils ne pourraient être jugés ? – Pourquoi ? – Parce qu’ils étaient au pouvoir ! Elle n’aurait pas compris que c’était la règle du jeu et que personne dans l’histoire, en arrivant au pouvoir, ne jugeait ses propres partisans. Non, la vieille dame n’aurait pas compris⁴².

Le roman ne peut se résumer ni, *a fortiori*, se résumer au schéma de base esquissé ici pour servir à un premier défrichage historique et littéraire ; il est aussi la fresque sociale, culturelle et, conséquemment, historique d’un pays à la croisée des chemins, un *bildungsroman*, – s’il faut le dire dans la langue des occupants, en France et ailleurs, de l’époque littérairement et puissamment esquissée par lui. C’est donc le roman d’apprentissage d’un jeune homme, Stéfane, surnommé « l’fils au Parisien », futur journaliste, venu de la campagne et qui vit, parallèlement et directement, *in medias res*, en apprenti reporter, toute cette période dramatique et tragique vouée à se terminer par l’entrée contre son gré de la Roumanie dans le système totalitaire communiste soviétique après 1945. Plus exactement en 1948, c’est à dire à l’abdication forcée du roi Mihaï, dernier représentant de la dynastie des Hohenzollern importée en Pays Roumains depuis moins d’un siècle. Sa tragédie personnelle de jeune paysan, que l’apparente incurie de son père et son propre désir farouche de faire ses preuves poussent à partir à la ville, à « monter » à la Capitale, se noue et se dénoue dans le plan même des bouleversements anarchiques du monde qu’il analyse naïvement d’abord puis avec une lucidité qui, chez lui aussi, est le signe d’une maturité progressive et amère pour s’avérer, finalement, impuissante. À son cousin Nicolaé qui reste à la campagne :

- Ce qui est sûr c’est que nous sommes abandonnés par nos parents, dit l’fils au Parisien d’une voix forte et de nouveau pathétique et c’est pour ça qu’il nous faut établir entre nous une passerelle secrète parce que personne ne nous viendra en aide, personne ne nous

⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴² *Ibid.*, p. 172.

comprendra jamais... Nous voulons bien qu'on nous jette comme ça dans le vaste monde, poursuit-il, grisé par sa propre pensée, d'une voix qui vibrait puissamment dans le silence des champs désertés où l'on n'entendait guère que le souffle des chevaux qui brouaient mais nous n'accepterons jamais les misérables fatalités imposées par les hommes...

– Qu'est-ce que tu veux dire ? dit Nicolaé, brusquement attentif et surpris. Ce que tu as dit de mon père n'est pas faux... J'aimerais bien savoir ce que tu as derrière la tête...

– Personne ne nous aidera, dit Stéfane, au contraire, on nous enverra bientôt à la guerre. Elle se rapproche...

– Et alors, tu crois peut-être que si tu meurs le monde s'écroulera ? ajouta Nicolaé avec ce qui ressemblait bien à quelque chose comme un sourire ironique et secret... Et tu crois que nos parents doivent mourir tout simplement parce qu'ils sont plus vieux que nous⁴³ ?

C'est aussi, indissolublement et *symétriquement* – faudrait-il dire – un poignant et beau roman d'amour sur fond de folie collective et universelle, dans la droite ligne de celui de Liviu Rebreanu, *Gorila*⁴⁴ (1938) traduit en français sous le titre *La bête immonde*⁴⁵ (1995) qui traite de la même période, sous une forme plus fictionnelle encore, si cela est possible, et dans la perspective de l'avant-seconde-guerre mondiale évidemment.

On y lit, à travers deux expériences amoureuses de Stéfane, l'une avant son départ pour la ville – dans un flux de désertification commençante des campagnes – avec une fille qui se montre étonnamment libre de corps et d'esprit – puis dans la Capitale avec une citadine à la complexité apparente et réelle, terriblement séduisante mais en réalité soumise à des préjugés infiniment plus inhibants – un tableau d'une originalité délibérée des différences profondes et mal comprises entre monde rural et univers urbain. La tradition paysanne généralement envisagée sous l'angle de l'arriération culturelle et des mœurs y est brillamment opposée, sans la moindre rigidité de thèse lourdement infligée, à l'incertitude endémique de l'univers des villes où tout se décide, dans les hautes sphères, par décrets ou diktats puis à travers les conflits sanglants qui en découlent, dans l'ignorance de la réalité du pays profond ou, comme on a pu le dire, d'un adjectif chargé d'une connotation sociologiquement péjorative, « réel ».

Les préliminaires à l'amour sont étonnamment publics et libres, secrets et partagés, discrets et sans fard. Après une sorte de conseil féminin empreint d'une sincérité qui pourrait choquer et qui se veut choquante :

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴ Liviu REBREANU, *Gorila*, Bucarest, éditions Universala, Alcalay, 1938.

⁴⁵ L. REBREANU, *La bête immonde*, Jean-Louis Courriol (trad.), Bucarest, coédition Canevas – Fondation Culturelle Roumaine, 1995.

Et un jour cette fameuse bonne amie à elle, la fille au Birica, dit à Ioana : « Dis-moi, ma cocotte, t'as jamais zieuté l'autre, là, l'fils au Parisien, le Stéfane, quoi ! À chaque ronde qu'on danse il se colle vers nous et il arrête pas de te reluquer !!! » « Et pourquoi pas toi ? lui avait répliqué Ioana, surprise. Qu'est-ce qui te fait dire qu'y regarde que moi ? » « Ben, je lui ai demandé, un de ces jours : « Alors comme ça, Stéfane, c'est ça qu'on vous apprend à l'école, de reluquer les filles ? Tu crois qu'une fille c'est fait pour ça ? Pour que tu la zieutes, hein ? » « C'est pas grave » qu'y m'a fait. « Quoi ? que je lui dis, c'est pas grave, ben mon vieux, peut-être pour toi mais tu lui as demandé si ça lui plaît, elle, que tu la bouffes des yeux ? » « Et toi, tu lui as demandé si elle a besoin d'un avocat ? qu'y m'a fait... Tu parles d'un saligaud ! » « Laisse-le tranquille, lui avait répondu Ioana, et alors, s'il regarde, ça fait pas rien, c'est un garçon... »⁴⁶.

Vient ensuite la convocation complice et déroutante pour le garçon :

Et voilà pas qu'un an après cette histoire, Ioana avait dit tout bas à cette copine intransigente : « Ma petite, je peux te demander quelque chose mais tu le diras à personne, d'accord ? » « Dis toujours, je dirai rien. » « Passe voir vers chez Stéfane l'fils au Parisien ce soir lui dire que je l'attends au portail. » « Moi j'veux bien mais si Vasilé apprend, tu feras quoi ? Y te plaît plus ? » (C'était le garçon patient qui attendait de partir au service pour la marier quand il rentrerait.) « Si, si, avait répondu Ioana, mais si tu dis rien à personne, il risque pas d'apprendre... » « Moi je dirai rien... après ça te regarde ! ».

Appelé au portail de Ioana par cette fille au Birica, l'fils au Parisien n'avait pas été moins surpris qu'elle⁴⁷...

Puis la vivacité ironiquement engageante, syncopée de silences, de l'accueil :

Ioana n'était pas au portail mais elle se montra dès qu'il s'arrêta sur le petit pont devant.

– Bonsoir, Stéfane, t'as perdu ta langue ou quoi ? dit-elle, appuyée au pilier du portail, voyant qu'il ne disait rien.

L'fils au Parisien ne répondit pas mais il s'approcha jusqu'à ne plus faire qu'un avec elle. Le silence se prolongea qu'elle finit par briser :

– J'ai entendu dire que tu pars ! Et sa voix se fit murmure railleur : alors comme ça, tu pars et moi tu me dis rien ? Tu attends que j'envoie quelqu'un t'appeler ?

– Ben quoi, si j'attends pas, qu'est-ce qu'elle dira après ta copine, hein ?... Y a plus d'un an que je viens quand on danse la ronde pour te parler et tu fais semblant de pas me voir... Depuis que t'as grandi t'as oublié... Tu fais semblant d'avoir oublié⁴⁸...

Commence alors l'initiation au voyage :

⁴⁶ *Delirul, op. cit.*, p. 146.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

Où l'emmenait-elle ? Elle finit par traverser d'un coup le chemin pour s'arrêter en face d'un portail. Pas un portail de ferme, un portail de terrain où il n'y avait rien, large d'une dizaine de pas et qui se perdait quelque part dans le creux de la vallée vers le bas du village. La fille défit une chaîne passée par-derrière, souleva un peu le portail et se glissa de l'autre côté. Stéphane la suivit. Il y avait du trèfle partout et de grands acacias autour⁴⁹.

Et enfin le bonheur muet et pressenti de l'étreinte :

Ioana s'arrêta, hésita. Où s'installer ? Elle s'accroupit soudain en remontant sa jupe. Stéphane se mit à genoux lui aussi et dans le même mouvement s'étendit à plat ventre dans l'herbe, la tête tout près d'elle. Le menton posé sur les avant-bras, il resta immobile un long, très long moment. Le silence se fit. La fille tenait ses genoux étroitement embrassés. Les minutes qui suivirent ne furent troublées ni par l'un ni par l'autre. Le silence glissait au-dessus de leurs têtes dans cette nuit toujours noire, comme s'ils ne s'étaient retrouvés là que pour ne rien se dire avec des mots. Dans les hauteurs des acacias s'agitaient les moustiques et quelque chose d'autre, des êtres indéfinissables qui semblaient se disputer le silence de la nuit comme une proie risquant de disparaître et qu'il fallait dévorer avant que l'aurore ne les prive de sa possession⁵⁰.

Puis l'acte savoureusement partagé de la possession :

La fille ne bougeait pas d'un cil, elle restait si totalement et naturellement immobile qu'on aurait dit une statue miraculeusement vivante mais qui ne pouvait le prouver que par la voix. Et elle n'en avait plus. Vivante, pourtant, elle l'était, cela s'entendait : elle respirait doucement, sans hâte, régulièrement, puis peu à peu plus vite à chaque instant qui passait ; était-ce elle, était-ce lui qui respirait, on ne savait plus. Le garçon fit soudain un geste moins brutal qu'impérieux, lui retroussa sa jupe jusqu'au-dessus des genoux. Calmement, d'un geste aussi décidé que le sien, la fille la remit en place sans modifier en rien son étrange position. Il la prit alors par les épaules. Elle se soumit tout en ralentissant la brutalité de son mouvement par une légère opposition à l'impulsion qui le poussait à la coucher sur le dos. Elle cédait ; il lui retroussa de nouveau sa jupe, elle ne résista plus. Dans l'obscurité du jardin, visage vers le ciel, son corps avait la brillance d'une toile étendue sur un pré qu'il recouvrit du geste brusque de qui veut tuer. Ils s'engloutirent presque, ensemble, dans le sommeil des herbes et des acacias imperturbables... On n'entendit plus aucun murmure, aucun chuchotement ; leur silence redoublé se fit tension vive éprouvée par le sol seul que le dos de la fille brûlait et les herbes écrasées qui les enveloppaient de leur arôme puissant de sève riche, échauffée, jaillissant de leurs tiges fragiles⁵¹...

Acte entrecoupé de dialogues où se dessinent, paisiblement, ironiquement deux destinées dans un renversement net et nuancé des conventions obligées, des préjugés :

⁴⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁵¹ *Ibid.*, p. 153.

Le fichu fut long à nouer, à dénouer, à renouer. L'fils au Parisien semblait avoir perdu la voix, il avait posé sa tête sur la jupe tendue entre les genoux de Ioana et ne disait mot, comme si ses gestes calmes et comme rituels ne devaient en rien être troublés. Elle s'écria brusquement, dans un rire qui fusa :

...

– Alors vrai, Stéphane, on t'a jamais appris à embrasser dans ton école, dis-moi ?

Il n'y avait nul reproche dans sa voix, de la curiosité, tout simplement. Ou peut-être s'était-elle dit, encore plus simplement, qu'ils s'étaient tellement désirés, dès le moment où il s'était pointé à son portail, qu'ils en avaient oublié d'y penser.

– Qu'est-ce que tu crois ? dit Stéphane.

Elle attendait, un sourire au coin des lèvres qui se perdit sous la pression des siennes aussi vite que les lueurs d'ironie de ses yeux sous leurs paupières.

– Et tu vas faire quoi, Stéphane, maintenant que ton père te met plus à l'école ? fit-elle comme si elle n'avait pas remarqué qu'il venait de l'embrasser ou comme s'il pouvait ne rien désirer de plus après.

– Je pars à Bucarest ! répondit-il.

– Je sais bien. On ne serait pas tous les deux ici sans ça, si je ne savais pas déjà que tu pars à Bucarest⁵²...

Nul machisme ou antiféminisme, pour le dire en des termes anachroniques ici, dans ces échanges spontanés où l'amitié enfantine se double d'une attirance mutuelle sans équivoque ni fausse pudeur entre adolescents qui ne sont effleurés d'aucun complexe importé. La tonalité, vive et malicieuse, est celle de camarades qui se taquinent et font assaut de gentille et franche ironie :

– Ben oui, murmura-t-il. Et dire que je t'aimais depuis que t'étais toute petite...

– Ben bien sûr ! T'es si grand que ça, dis ? Et son rire fusa une nouvelle fois. Dis plutôt que c'est moi qui t'aimais comme ça... Chaque fois que je passais devant chez toi pour aller à l'église, je te voyais... Un jour t'es même sorti sur ta terrasse avec un pain à la main.

Il se mit à rire :

– Ha, ha, ha ! Un pain à la main ! La belle affaire !

– Pas si moche que ça ! s'écria-t-elle dans un bref souffle de voix qui voilait une pensée.

Quelle pensée ? Peut-être qu'elle l'avait bien vu, lui et qu'il ne le savait pas, alors que lui ne l'avait pas vue, elle ?

– T'avais un livre à la main, t'es allé sous les acacias t'étendre sur le ventre, un pain dans une main, un livre dans l'autre.

– Et t'allais où toi, comme ça ? dit l'fils au Parisien intrigué par ce souvenir qui semblait plutôt dater. T'avais quel âge ?

– Le même que toi répondit-elle sans répondre, comme si elle esquivait un secret trop bien caché de son passé.

– Et si j'étais parti à Bucarest sans que tu l'aies appris, tu m'aurais jamais dit que tu m'aimais, alors ? reprit l'fils au Parisien.

– Et pourquoi ? étonnée... Tu crois que le monde est si grand que ça ? T'aurais bien fini par savoir, va !

⁵² *Ibid.*, p. 191

Elle lui avait repoussé la tête et s'était rassise de côté, pas tout à fait dans la même position cette fois : jambes sous elle, le corps penché prenant appui sur l'autre bras mais tout aussi détendu, sans plus bouger ; et les mots sortaient de sa bouche également spontanés, comme sans y penser, naturellement déliés comme l'était son corps tendu vers le garçon.

– Bien vrai, dit l'fils au Parisien mais si moi je t'avais oubliée ?

– Tant pis ! dit-elle. Ou plutôt non, ça aurait pas été bien mais j'aurais vite su que tu m'avais oublié moi aussi et je t'aurais oublié. Enfin je t'aurais pas oublié, pourquoi je mentirais, mais j'y aurais plus pensé... De toute façon faudra bien y passer puisque tu t'en vas, ajouta-t-elle aussitôt avec une résignation comme enjouée⁵³.

L'évocation de scènes à la fois très proches et lointaines unit Stéfane et Ioana dans un double et trouble mouvement d'intimité ressuscitée dont l'issue reste incertaine :

– On était dans le jardin du Marine au Matéï et je vous courais après entre les tas de fanes de maïs séchées pour vous toucher dans le creux entre les cuisses, une grande tige à la main... Je sais pas pourquoi c'est toi que je cherchais et toi, comme si tu savais, t'es sortie de là où tu t'étais tapie, tu m'as regardé et tu as déguerpi vers la fenièrre au père Matéï. Je t'ai couru derrière et on est entrés ensemble dedans. J'ai lâché la tige, je me suis rapproché, t'as reculé, reculé et t'as fini par te retrouver dos au mur. Et moi sur toi... je t'ai troussé ta jupe... Qu'est-ce qu'on pouvait avoir, dans les neuf dix ans, quoi...?

– Si t'avais vu comme j'avais le cœur qui battait ! avoua-t-elle soudain. Mais qu'est-ce qu'on savait alors, hein ? On pouvait pas dire qu'on savait ! Ben si, tiens, la preuve, on savait bien !

– On savait, oui mais on pouvait pas... dit-il. Crois-moi si tu veux... Maintenant je rêve qu'on peut faire dans ce monde ce qu'on avait même pas idée qu'on pourrait faire un jour... des choses... qui existent que dans nos rêves. Y a pas un an je croyais encore qu'un beau jour on se retrouverait comme cette fois-là dans la fenièrre du père Matéï... Mais après, quand j'ai vu que tu me connaissais même plus à la ronde quand je te regardais, je me disais : elle me sait plus, elle est grande, elle a oublié ces choses qu'on faisait quand on était gamins...

– Moi, oublier ça, Stéfane, tu le crois ? dit-elle. Oui, c'est vrai j'avais oublié mais quand tu t'es mis à me regarder comme font les garçons, pas comme un gamin, je me suis tout rappelé... Si tu t'étais un peu pressé... j'aurais bien voulu que... j'aurais pas voulu que... Elle s'était tue, elle avait balbutié... il avait compris : elle aurait bien voulu, si ça avait pu se passer ainsi, qu'il soit le premier, elle n'aurait pas voulu qu'un autre l'ait devancé. Ils ne dirent plus rien d'un long moment⁵⁴...

Prélude à une nouvelle étreinte plus violente sous l'effet du souvenir et d'un sourd pressentiment de l'avenir, étreinte instinctivement mutuelle comme le texte le souligne d'un trait vif, d'une touche légère de peintre, allusive et définitive :

C'est là que le village bondit comme lancé très haut par les cris des coqs... Certains vifs et méchants, prédisant on ne savait quels événements planant sur les maisons des hommes,

⁵³ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 229.

d'autres indolents, pur prolongement du sommeil des gens, enrôlés comme s'ils montaient du plus profond des songes...

– Stéphane, murmura-t-elle effrayée, en lui saisissant l'épaule, y a quelqu'un qui nous regarde là-bas.

– Où tu vois ça ?

– Là, regarde, là !

– Y a personne, la rassura-t-il, c'est qu'une bardane.

– Vas-y voir.

Lorsqu'il revint, elle n'était plus là, elle était descendue au ruisseau. L'fils au Parisien s'assit puis s'étendit, les yeux vers le ciel. On était au plus fort de la nuit. Le Grand Char n'avait pas bougé mais la Poule ne se voyait pas. La fille revint et se coucha à ses côtés cette fois. Ils s'étreignirent violemment, d'un seul et même mouvement, et s'embrassèrent. Lui poussa bientôt une sorte de mugissement d'adieu, lâcha prise et se mit à lui mordre les hanches, encore insuffisamment arquées. Elle riait, avec de petits gloussements innocents mais légèrement apeurés, le repoussant comme pour l'écarter, pour lui dire de la laisser mais sans insister⁵⁵...

Appel à de nouvelles déclarations d'une solennité concrète, paraphées du corps et de la pensée, pour un contrat verbal misant sur une éternité jouée, terriblement sérieuse et enjouée :

Les coqs chantèrent pour la deuxième fois au-dessus d'eux tandis que dans le haut du ciel les étoiles s'avivaient un peu plus, chassant de leurs lueurs aux reflets bleutés de bouillie bordelaise la lumière blanchâtre qui flottait comme une brume mystérieuse sur le village assoupi. Soudain, tous les deux lancèrent, lui le premier puis elle après, des cris de surprise effarée. Ils s'agrippèrent l'un à l'autre. Elle s'arqua au-dessus du sol plusieurs fois, le corps vibrant, et murmura d'une voix qui semblait lui demander de la défendre de ce qu'elle éprouvait pour la première fois :

– Stéphane, Stéphane !...

Leurs visages s'écrasèrent l'un contre l'autre comme dans un tourment qui les faisait se prier l'un l'autre de l'abréger... Ils fermèrent leurs paupières et restèrent enlacés, joue contre joue, sans y penser tandis que la Poule qu'elle redoutait pointait, poussière de lumières aux confins du ciel... Il leva enfin la tête puis se redressa.

– Y en a plus pour longtemps qu'il fasse jour, lui murmura-t-il de la voix du paysan qui réveille sa jeune femme à laquelle il tient tant qu'il voudrait lui épargner tous travaux mais rien n'y fait, il lui faut l'emmener avec lui sur les coteaux où les appellent les champs de maïs et de blé...

– Ah bon ? répondit-elle, indifférente soudain. Tant pis, je suis chez moi ici, j'y reste si je veux. Stéphane, poursuivit-elle d'une voix qui semblait plaisanter... Ne m'oublie pas ! Je sais que tu pars pour toujours, que tu ne reviendras jamais au village et que tu ne penserai plus à moi quand tout ira bien pour toi... Mais au moins rappelle-toi quand cela n'ira pas...

Elle se tut et son rire fusa. Voulait-elle ne pas lui dire toute sa pensée ?

Alors c'est que tu me veux du mal, dit-il.

⁵⁵ *Id.*

- Ha, ha !
- Tu te crois ! Trouillard ! Si je ne parlais pas tu serais jamais sortie la nuit dans ce jardin avec moi !
- Le trouillard c’est toi. Pourquoi tu me dis pas que tu pars à Bucarest et que tu m’y feras venir quand ça ira bien pour toi ?
- Je te le dis, si. Quand ça ira bien pour moi je te ferai venir. Mais toi, tu m’attendras ?
- Deux ans, dit-elle l’air pénétré. Il était clair qu’elle lui avait déjà donné ce délai. Après ça, ajouta-t-elle, je t’attends plus. Je me marie, mon vieux !
- Et elle eut alors dans la voix une joie qui était comme une promesse faite.
- On devrait faire comme ça, dit-il tout aussi sérieusement. Toi tu m’attends, moi je te fais venir... Mais qui peut bien savoir ce qui va nous arriver ? Je pars à Bucarest et je te dis que je te ferai venir quand ça ira bien pour moi. Et si ça ne va pas ? Alors ça veut dire que je pourrai pas te faire venir...
- C’est vrai, ça servirait à quoi⁵⁶ ?

où la femme décide sans hésiter de ce qui sera le mieux pour tous les deux sans se sacrifier ou en se sacrifiant sans regret :

- À quoi sert une femme si elle ne peut rien faire pour son homme ? Vaut mieux qu’elle se marie pas.
- Et si je restais au village, tu ferais quoi, Ioana ?
- Je travaillerais, mon vieux !
- D’accord mais moi qu’est-ce que tu aimerais que je fasse au village, moi ?
- L’instituteur ! Tu crois que ça serait pas bien ? Je te ferais des enfants qu’on mettrait tous au lycée après, en attendant qu’ils se fassent grands...
- Et il y avait de la nostalgie dans sa voix comme si elle venait de comprendre en le disant que même si ce rêve s’accomplissait jamais, eux resteraient tout petits... Il ne lui répondit pas. Et pourtant il aurait pu lui dire, sinon avec des mots, du moins de toute la force de la pensée, que ça aurait été bien qu’il en soit ainsi et lui expliquer que de toute façon ce n’était pas possible puisqu’il n’avait pas pu finir d’étudier et qu’il ne pourrait jamais puisqu’il n’avait pas de quoi payer. Mais il se taisait. En quel point sa pensée s’était-elle arrêtée et avait dévié loin de la sienne ?
- Qu’ils se fassent grands ? dit-il en aboyant presque.
- Oui, Stéphane !
- Grands, répéta-t-il et il finit pas dire, brusquement absent :
Tu te fondes sur quoi ?
- Comment ça, sur quoi je me fonde ? fit-elle, étonnée. Iléana Raïou, l’institutrice de Sourdoulécthi qui a été ici un ou deux ans, elle a un frère, pareil, qui a pas fini ses classes de lycée, qu’elle a pu les lui payer, ça l’a pas empêché d’être nommé instituteur... Et il te vaut pas, c’est un ravagé⁵⁷...

⁵⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 231.

Le pendant de ces *retrovailles d'avant la séparation* est, en ville, à Bucarest, la découverte d'un autre univers féminin, symétrique et non parallèle, analogue mais déroutant, dont l'un des codes sera, entre autres, celui du téléphone, source paradoxale mais pas tant que ça, de malentendus... ou des obstacles vestimentaires inconnus jusque-là...

Et il comprit qu'en cet instant il se passait dans sa vie une chose tout aussi décisive, tout aussi bouleversante que les deux ou trois minutes qui avaient changé sa destinée dans le bureau du grand journaliste. Pourquoi ? Il ne voulait pas le savoir, c'était un fait, sa démarche apaisée, ses pas assurés, sans hâte, tout lui démontrait sa volonté d'être heureuse avec lui comme l'avait voulu Ioana autrefois, et là, à cet instant, avant de se réveiller le lendemain comme d'un rêve avec ce profond regret de ne pas pouvoir vivre jusqu'au bout, qui est celui de tous les rêves, ce qu'il serait un miracle de voir s'accomplir... Qui s'accomplirait... Il la suivit sans se presser de la rattraper, pour voir si elle ouvrirait et refermerait la porte sur elle. Et elle la referma dès qu'elle l'eut laissé entrer. Ce n'était pas celle qui donnait sur le hall mais directement dans sa chambre par un escalier, sur le côté.

Stéfane ne lui laissa pas le temps de se ressaisir, comme si son instinct le lui dictait, comme s'il savait que tout s'effondrerait s'il lui accordait de reprendre le contact avec sa vie passée, de se retrouver devant le lit où elle dormait seule jusque-là et, qui sait ?, si agréablement, – ne le sentirait-elle pas intrus qui s'en approchait, qu'elle chasserait ? -, devant les livres de sa bibliothèque et ceux de la petite étagère de son studio, l'armoire où elle rangeait ses robes, la lampe de chevet qu'elle éteignait avec une douce pensée avant de fermer ses paupières et de s'abandonner au sommeil... Il l'étreignit et lui murmura d'une haleine brûlante qu'ils devaient s'aimer sans dire un mot et sans perdre un instant... Elle pencha la tête en arrière pour le regarder, effarée mais fascinée, avec dans les yeux une lueur intense de curiosité... Elle ne protesta même pas pour la forme lorsqu'oubliant que ce n'était pas Ioana dans le jardin, il lui remonta, après l'avoir couchée sur le lit, sa robe qui découvrit ses jambes et après avoir buté sur des obstacles dont Ioana n'était pas dotée qui le laissèrent quelque peu désarmé : ces sous-vêtements intimes qui rendaient à Luchi un air innocent de fillette de quatorze ou seize ans. Ils se redressèrent, elle eut un rire de joie en lui disant à l'oreille qu'il leur fallait se déshabiller tous les deux. Ce qu'ils firent à la lumière jaune, paisible de la lampe de chevet. Puis elle le regarda tout nu et la curiosité s'aviva dans ses yeux ; elle lui murmura de nouveau mais pas à l'oreille cette fois :

– Tu es bestial, tu sais⁵⁸ !

Bestialité urbaine, urbainement interprétée, surtout, qui ne change rien et change tout. À la spontanéité sans fard du premier rapport à la campagne, qui ne l'était que pour lui, succède la sophistication des approches ou des préliminaires pour elle qui est attirée, justement, apparemment, mais selon de subtiles étapes, par cet inconnu :

– Étrange, oui très... Stéfane, depuis que je te connais tu ne fais que des choses qui me plaisent terriblement alors que tu ne me connais pas, que je ne peux pas te suspecter d'être un

⁵⁸ *Ibid.*, p. 234.

séducteur jouant habilement... même si tu l'es un peu... et même assez mais, je t'assure, l'effet s'arrête là, juste à moi...

– Qu'est-ce j'ai pu faire qui t'a tant plu ? demanda calmement Stéfane.

– Tout ! répondit-elle.

– Comment tu sais ça ? ajouta-t-il et il comprit aussitôt, pendant qu'elle disait :

– C'est si simple de savoir tout ce que fait quelqu'un...

Ils arrivaient à la Chaussée, Stéfane vit les congères de neige, toutes blanches et les arbres noirs, sans une feuille. Il la guettait de tout son être, dans tout son être, autour plus rien n'existait...

Elle s'arrêta, lui prit le visage à deux mains et colla sa joue contre la sienne. Ils restèrent ainsi de longues secondes interminables sans bouger puis il l'attira dans ses bras et se mit à écraser ses lèvres passionnément sur ses lèvres, sur ses yeux...

– Je t'aime, Luchi, murmura-t-il, saisi d'une ivresse qui passa devant ses yeux, les voilant comme une vision⁵⁹.

Amour partagé ? Amour sans retour ? Amour réciproque ? Amour pour toujours ? Le choix est-il simple ? Rien ne peut l'assurer, la mise en garde tombe sans tarder :

– Moi aussi, Stéfane, répondit-elle aussitôt d'une voix plus calme. J'ai tellement aimé toutes les belles choses que tu as dites sur les filles de la campagne ! J'ai écouté toute ton histoire, le soir où Niki t'a invité chez nous, même si tu n'as rien vu. Je me suis retirée dans ma chambre, j'ai laissé la porte ouverte et j'ai tout entendu...

Là-dessus, elle avait résolument reculé d'un pas, l'avait pris par le bras, s'était collée à lui, ils avaient fait demi-tour.

– Mais je ne crois pas vraiment que tout ce que j'ai entendu ni tout ce que j'ai dit que j'ai aimé dans ce que tu fais, aurait suffi pour que je t'ouvre ma porte comme c'est arrivé...

Et sa voix avait de nouveau le son d'un avertissement ; s'il le croyait, il pourrait bien le regretter.

- Tout finira avant de commencer si tu te fies à tout ce que j'ai raconté, dit-elle d'une voix enflammée.

- Oui, approuva-t-il, comme si un secret venait de l'effleurer. Et il lui fit un serment : je ne prendrai aucun de tes aveux au sérieux, Luchi, tu pourrais les regretter un jour, tu les regrettes peut-être déjà. Il n'y a qu'une chose de vraie, pour moi, et à quoi je me fierai jamais, c'est ce que je ressens.

- Tu ne penseras plus à moi ? s'exclama-t-elle.

- Non, dit-il d'une voix douloureusement résolue.

Et il regardait droit devant lui, sûr de lui cette fois, accablé mais apaisé. N'était-ce pas en vérité tout ce qui pouvait le guider, ce qu'il éprouvait et ce battement accéléré de son cœur lorsqu'il voyait son visage ? Elle pouvait dire tout ce qu'elle voudrait, lui resterait ferme et inchangé, il la garderait au cœur de son cœur, sans secrets brisés, avec tous ses secrets. Ils s'arrêtèrent une seconde de marcher. Luchi ouvrit le portail et entra sans l'inviter mais sans prendre congé. Sa silhouette qui s'éloignait, traversant la longue cour sans se retourner lui rappela Ioana qui l'avait emmené quelque part comme ça, en le précédant, sans prononcer un mot⁶⁰.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 177.

Le parallèle est amorcé, plus qu'amorcé, clairement annoncé, dénoncé, sans haine et sans peine, initiation recommencée, douloureusement assumée, étape étourdissante, épreuve, torture adorée, doutes et certitudes alternés, se succédant, s'annihilant, se renforçant, construisant en l'écroulant un être informe qui se forme, Adam créé par Eve, renversement, révolution intime débouchant sur un bouleversement du monde, complicité vécue, ratée :

Son corps avait des courbes harmonieuses mais dès qu'il le vit mieux Stéphane eut le vague sentiment qu'il ne devait plus penser à Ioana : cette fille avait peur. Qu'est-ce qu'elle avait ? Elle tremblait alors que son regard semblait toujours extasié. Il la prit dans ses bras et se mit à la caresser malgré le profond tremblement qu'il ressentait lui-même dans le tréfonds de son être...

– Ne fais pas attention, lui chuchota la fille et son merveilleux sourire ne l'avait pas quittée. Je tremble comme une idiote, j'ai peur...

Et son tremblement s'amplifia en découvrant sur son visage quelque chose d'étrangement impérieux. Elle le prit dans ses bras comme pour se défendre, le saisit par le cou et l'instant d'après ses dents se plantaient dans son épaule en étouffant un cri perçant. Désarmé, Stéphane resta un instant figé dans son être qui ne voulait pas l'accueillir de son plein gré puis il comprit : Luchi ne ressemblait en rien à Ioana ; la raison n'était pas compliquée : chez Ioana un autre était déjà passé, pour Luchi il était le premier⁶¹...

Le débat est pathétique et sommaire, les ébats étrangement plus crus, plus intimement détaillés, la séparation inversée, Ioana bizarrement reste inchangée dans le souvenir comme elle l'était dans la réalité :

Qu'est-ce qui a bien pu se passer pour que le premier soir où nous nous sommes déclaré qu'on s'aimait, elle ait pu se décider à perdre sa virginité ? Comment croire ça ? Personne ne lui a encore jamais déclaré qu'il l'aimait, elle qui est si belle, qui a le cœur si pur... ? ».

Luchi se serrait contre lui qui regardait ses yeux divins où la curiosité luisait toujours, jamais éteinte, plus apaisée : oui, elle comprenait, semblait dire son regard, elle sentait que rien de plus ne pouvait lui arriver, il y avait la douleur qui l'empêchait... Mais dans la douleur, son corps tremblait, s'arquait non moins violemment que sa bestialité... Un savoir instantané la parcourait jusqu'au cerveau, la vieillissait, lui semblait-il aussitôt... Elle le croyait, elle ne pouvait voir que pour lui elle restait inchangée. Une tristesse épaisse lui cachait, sur son visage, l'imminence de la fin : en criant presque, il se dressa à moitié au-dessus de son corps, étreignant ses hanches, ne sachant plus que faire. Il vécut sa complicité dans une solitude qui ne le quitta pas lorsqu'il retrouva plus tard son regard, son sourire, la lumière inondant les contours si fins de ses joues. Oui mais des larmes baignaient ce visage, et ce sourire en était étranger. Ils se taisaient. Les mots ne valaient plus, le mystère qu'ils recouvraient plus tôt n'existait plus, il s'était envolé, il les avait quittés comme un oiseau dont la cachette a été éventée.

– Tu dois t'en aller maintenant, dit-elle soudain, se ressaisissant, toutes larmes essuyées. Le jour s'est levé, il ne serait pas bien qu'on te voie dans la cour à des heures indues.

⁶¹ *Ibid.*, p. 180.

Elle avait repris pied. Stéphane esquissa timidement quelques caresses, sans succès. Sous ses pieds la terre semblait avoir cédé. Elle savait qui il était, elle ne semblait pas avoir changé mais la lumière, dans ses yeux, était glacée. « Je ne dois pas insister » se dit-il, il s’habilla et s’en alla. Elle eut un geste de tendresse à la porte, le prit par le cou, l’embrassa et dit :

– L’inscription sur la Porte de l’Enfer de Dante que tu as vue tout de suite en arrivant était pour toi.

Il haussa les épaules, ne comprit pas, ne répliqua pas⁶².

L’incompréhension se double d’incompréhension, d’ignorance voulue ou subie, provoque le doute, la peur au cœur d’un bonheur vrai, pressenti, soupçonné, *possiblement* frelaté, déconcertant ; le dialogue le cède au monologue intérieur du garçon qui vit la seconde « nuit » d’amour dans la comparaison refusée mais irrésistible avec le « rendez-vous aux portails », fatalisme optimiste qui renvoie indubitablement et doublement, dans l’emploi même du mot *heure* – largement excessif temporellement, eu égard au quasi fiasco du second évènement –, aux accents désespérés et doux d’un poème vivant dans tous les cœurs et les mémoires :

Sara pe deal d’Eminescu :

Nos têtes, l’une à l’autre doucement s’appuieront
Sous le vieil acacia, puis nous nous sourirons
Et nous endormirons ; une aussi riche nuit
Qui pour elle ne voudrait donner toute une vie⁶³ ?

Tandis que les vers précédents sont une allusion claire à la première scène d’amour :

Le soir, sur la colline le buccin se lamente,
Les étoiles scintillent aux troupeaux sur la pente,
Les sources cristallines jaillissent vivement,
Et toi sous l’acacia, mon amour, tu m’attends.

La lune dans le ciel passe sainte et brillante
Tes yeux cherchent à me voir dans les feuilles tremblantes
Sous les étoiles humides de la voûte sereine
Ton âme et tes pensées de désirs sont pleines.

Le tocsin sonne fort, les cloches, en battant,
Peuplent soudain le soir de sons graves et sourds
Mon âme, comme une torche, est enflammée d’amour.

⁶² *Ibid.*, p. 181.

⁶³ Mihai EMINESCU, « Sara pe deal » / « Le soir sur la colline », in *Poésies / Poezii*, Paris, Éditions Non Lieu, 2015 et 2017, p. 110, (édition bilingue, traduction de J-L. Courriol).

Le village bientôt va se taire tout là-bas,
Et bientôt tous mes pas vont se hâter vers toi :
Auprès de l'acacia nous passerons la nuit,
Des heures pour te dire combien je te chéris⁶⁴.

La différence étant, clairement, qu'ici et dans les deux cas d'ailleurs, l'initiative est féminine, la rencontre est non seulement suggérée mais dirigée par Ioana et Luchi, Stéphane est mis au pied du mur. Elles n'attendent pas sous l'acacia ni sous les arbres de la Chaussée, elles le conduisent au loin par les chemins ou écourtent la promenade urbaine romantique. Si la conversation rythme harmonieusement et sans détours les échanges amoureux de la campagne, le refus de celle-ci syncope ceux de la Capitale.

Marin Preda se pose en s'opposant, il inscrit son roman dans la tradition paysanne et rurale de Liviu Rebreanu et d'Eminescu, il réinvente les thèmes urbains des deux modèles en une référence culturellement parlante aux lecteurs avertis. La transition est juste vers les développements sociaux et politiques de la Troisième partie :

Des détails bizarres rôdaient autour de la joie qui faisait encore battre son cœur à grands coups cadencés et ne s'apaisaient pas. Mais il ne réussit pas à les déchiffrer : pourquoi avaient-ils si peu marché ? Ils n'avaient pas beaucoup marché, elle avait écourté la promenade. Pourquoi sa voix avait-elle été si mesurée quand elle lui avait répondu qu'« elle aussi », qu'elle l'aimait ? Et cette inscription sur la Porte de Dante, à quoi cela rimait ? La vague du bonheur le remporta bientôt sur ses sommets, tous signes oubliés. Ne devait-il pas en être ainsi ? A qui d'autres cela pouvait bien arriver, une heure comme celle-là, sinon à un garçon et une fille ? On la vit cette heure-là, qu'on s'y attende, ou pas... et c'est encore plus merveilleux⁶⁵...

Deux mondes s'affrontent, s'attirent, s'abandonnent ou se repoussent et l'issue de ces conflits de personnes, d'êtres féminins ou masculins, est aussi incertaine que le sera la lutte d'influence entre les forces politiques, militaires, idéologiques en présence sur l'ensemble de la planète. Forces abstraites ? Moins qu'un vain peuple pense... Ceux qui décident, qui décident qu'ils vont décider, qui ont décidé leurs peuples à les laisser décider, grands ou petits dictateurs, démocrates invétérés ou momentanément absolus, pseudo-déments, impuissants ou réfléchis, « investis » légalement, royalement ou parlementairement, sages ou mégalomanes selon la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁵ *Delirul, op. cit.*, p. 177.

surface de leur espace national, tous et pour toujours signent ou consignent, dessinent ou redessinent sur des cartes amovibles le destin des humains :

L'année suivante, en 1941, le 18 janvier, le général Antonescou prit inopinément l'avion et partit, après de brefs préparatifs diplomatiques d'urgence, rencontrer Hitler à Berlin. Dès son départ et par la suite, après son retour, on put assister à un regain de fébrile et spectaculaire activité légionnaire. Dans les universités, les principaux centres provinciaux, partout, les légionnaires se déplaçaient pour tenir des discours bombastiques et incohérents qui martelaient néanmoins une idée très claire, interminablement ressassée : l'allégeance indéfectible de la légion au Grand Reich, à son Führer Adolf Hitler au sort duquel était liée sa destinée.

Qu'avait pu dire à Hitler le général et comment le premier avait-il accueilli ses déclarations ? Bien des années plus tard, ceux qui avaient accompagné Antonescou au cours de ce déplacement, que plus rien ne tenait liés par le devoir du secret, qu'ils aient pris directement part à l'événement ou que le général leur en ait fait le récit, racontèrent que le dictateur allemand avait reçu Antonescou en hurlant comme il en usait presque toujours avec ceux de ses alliés qu'il n'aimait pas et qu'il voulait, par ce biais, intimider et dominer avant même qu'ils aient ouvert la bouche. Car il savait bien que personne ne venait à lui pour offrir mais pour demander, qui un adoucissement de son pouvoir, qui l'élimination d'un ennemi entré plus avant dans ses grâces de Führer tout-puissant⁶⁶.

La sinistre comédie qui servira de contrepoint à la rencontre d'Antonescou et d'Hitler, fondée sur des rapports réels mais romancés que Marin Preda met littérairement à profit, fait entrer en scène dans un premier temps un personnage falot, le docteur Hacha, président tchécoslovaque intermittent qu'une étrange soif de pouvoir conduit à un comportement pitoyable, précurseur d'une attitude digne mais dangereuse de Ion Antonescou :

L'histoire dit qu'il avait demandé à rencontrer Hitler pour évoquer la nécessité de mettre le holà aux agissements du traître Tiso, monseigneur en titre. Le vieil Hacha voulait obtenir de la générosité du Führer son accord en vue de mener à bonne fin l'opération. En lieu et place de quoi le dictateur avait eu des mots très durs, l'accablant de reproches, le menaçant ouvertement de lancer son armée, déjà fin prête à cette fin, sur son petit pays et de donner ordre à sa Luftwaffe de faire de Prague un bûcher ardent... Hacha, être sur la pente déclinante de la vie et qui n'avait plus grand chose à espérer de celle-ci ou aurait dû ne plus en attendre beaucoup puisqu'il avait fait partie, avant d'accéder à la présidence, de la Cour suprême dont il avait été un membre respecté et influent, avait renoncé à toute dignité et s'était humilié au point que tous les présents n'en croyaient pas leurs yeux : les fondateurs de la République de Tchécoslovaquie, Benes et Masaryk, avait-il affirmé, tout comme leurs gouvernants successifs lui avaient inspiré une telle aversion que dès le changement de régime (après Munich, donc !) il en était venu à se demander s'il était vraiment utile en quelque manière que la Tchécoslovaquie soit un état indépendant... Qu'espérait-il en se rabaisant de la sorte ? Son gouvernement, avait-il poursuivi en descendant les marches ultimes de l'abjection, tentait par tous les moyens de réduire au silence les partisans de Benes et Masaryk... Parfait ! s'était exclamé Hitler en lui coupant brusquement la parole avant de le remettre entre les mains de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 229.

Goering et Ribbentrop qui l'avaient enfermé dans une pièce et l'avaient sommé de signer une déclaration toute prête où il était cyniquement écrit en substance ce qu'il venait de déclarer lui-même ; à savoir qu'il ne servait à rien que son pays existe encore. Tout ce qu'il en restait était « une autonomie ethnique conforme à son caractère propre » autrement dit que les Tchèques s'appelaient encore Tchèques et pas Tsiganes ou tout autre éventuelle dénomination⁶⁷.

Poursuivi autour de la table des négociations par Goering et Ribbentrop, les « pirates de frontière », en une course cocasse et dégradante pour tous, le pauvre Hacha finit par signer :

Il avait signé. Aux dires d'une de ses secrétaires, si l'on en croit l'Histoire, le Führer après avoir donné sa propre signature s'était précipité dans son bureau, avait embrassé toutes les femmes qui s'y trouvaient en s'écriant : « Mes enfants, c'est le plus beau jour de ma vie ! Mon nom restera dans l'Histoire, je serai considéré comme le plus grand Allemand qui ait jamais vécu ! »

Le lendemain les troupes du Reich effaçaient de la carte le pays du docteur Hacha sans coup férir, sans coup tirer⁶⁸.

La conclusion lapidaire qui précède la réception d'Antonescou par le Führer est cinglante :

L'opinion internationale ne se serait certes pas beaucoup alarmée en apprenant le lendemain que le président Hacha était mort d'une attaque. C'était d'ailleurs ce qui s'était passé mais tout était prévu, docteur y compris. Il l'avait ranimé au moyen d'une forte injection appropriée⁶⁹.

Elle souligne la terrible fragilité du destin des peuples soumis à l'arbitraire des réactions personnelles :

Tous ceux qui étaient présents regardaient avec des mines blasées ce général roux qui, il était aisé d'en juger à son allure, n'était pas moins toqué que l'autre, à cette différence près que l'autre aurait pu disposer dans l'instant qu'on le fasse bénéficiaire du même sort que le pauvre Hacha. C'est bien ce qu'ils croyaient qu'il allait arriver. Mais ce militaire qui se donnait des airs d'effigie de monnaie était-il donc un type à poursuivre autour d'une table et qu'on pouvait faire disparaître, lui et son pays, de la surface de l'Europe ?

Hitler s'arrêta d'un coup de crier et de bouger.

À la seconde même, le général en fit autant.

– Qu'est-ce qu'il se passe, mon général, dit Hitler d'une voix grave et cassée, menaçante mais apaisée. Qu'est-ce qu'il se passe en Roumanie ?

Toute sa fureur, vraie mais non moins simulée, s'était dissipée comme si de rien n'était et le général avait maintenant en face de lui un homme muré dans un silence chargé de soupçons, de menaces, de dangers, plus redoutable à affronter que les hurlements des instants précédents.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁹ *Id.*

– Monsieur Hitler, dit le général de sa voix posée, pleine d’une assurance éprouvée, ma personne ne compte pas, la destinée de nos nations est seule en jeu et elle exige qu’en Roumanie les légionnaires quittent progressivement le pouvoir qu’ils ne sont pas prêts à exercer pour qu’il reste, en ces temps où la paix n’est pas acquise, où les armes ne se sont pas encore tues, à l’armée roumaine qui jouit de toute la confiance du peuple, que je sois ou non à sa tête... Nous avons besoin de tranquillité et de sécurité dans cette partie de l’Europe, la Roumanie, comme le Grand Reich, poursuivit le général lorsque l’interprète eut fini de traduire, il suffit pour s’en convaincre de regarder la carte. Monsieur Hitler pouvait-il ignorer le péril qui résulterait de graves troubles que le gouvernement légionnaire ne saurait tarder à provoquer dans le pays ? Leurs crimes en témoignaient assez, et ces crimes⁷⁰...

Pari très risqué mais qui, étrangement – ou comme le suggère malicieusement le texte, naturellement – débouche sur une fascination entre deux volontés hostiles mais également inflexibles, au point que le dictateur allemand, sans se soumettre, reprend à son avantage et sous forme de menace inversée, boomerang brutal ou échec et mat insidieux, les propos mêmes d’Antonescou. Un *hommage du vice à la vertu* d’un Talleyrand germain ?

Non, se disait Hitler, il ne pouvait s’y tromper, ce général lui était sincèrement dévoué, il ne jouait pas la comédie, il jouissait de la confiance de son peuple. Il se rappela que les rapports de ses agents secrets de Roumanie disaient du bien de lui. D’ailleurs ces nationalistes mystiques roumains, à nom de légionnaires (qui ne plaisaient guère à Hitler, trop nationalistes et trop mystiques) ne se plaignaient pas non plus du chef d’état qui les avait amenés au pouvoir. C’était lui qui les y avait amenés ! S’il souhaitait maintenant leur départ, il devait avoir ses raisons. Il fit un geste et l’interprète, intimidé, interrompit le récit froid et enflammé des crimes de ces légionnaires dans lequel le général s’était lancé et dont Hitler se désintéressait...

– Je ne peux pas accepter, mon général, dit-il de la même voix grave et comme cassée, sauf en cas d’extrême nécessité, que les légionnaires soient chassés du pouvoir... Essayez, dans la mesure du possible, de collaborer. Ce sont eux qui apportent dans la conscience roumaine le dévouement à la cause du mouvement national-socialiste et leur foi sans réserve que ni votre armée ni le peuple qui la soutient ne peuvent apporter en mesure suffisante pour cimenter l’amitié et l’alliance de nos deux nations. Évitez les troubles. Vous êtes bien conscient des conséquences que cela entraînerait⁷¹ !

Ion Antonescou rentre donc à Bucarest le lendemain pour tenter de reprendre les choses en main dans l’étroite latitude d’action que lui a dictée – au sens du *Diktat* allemand et du *Diktat* de Vienne – le redoutable et tout-puissant Führer :

Le Conducator prit aussitôt connaissance de l’activité fébrile des légionnaires, de leurs rassemblements dont le sens ne lui échappait pas, de leurs descentes dans les loges maçonniques d’où ils prétendaient qu’ils reviendraient avec des révélations sensationnelles :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁷¹ *Ibid.*, p. 240.

c'était un avertissement à son adresse, cela laissait entendre qu'il était conseillé et influencé par des ministres maçons... Il était allé voir Hitler ? Et alors ? Qu'avait-il bien pu obtenir de lui ? S'ils divulguaient un jour ce qu'ils savaient, personne ne pourrait jamais le tirer d'affaire... Et ils avaient eux aussi leurs contacts en Allemagne au plus haut sommet !

Mais au cours de la nuit suivante il se produisit dans les rues de la Capitale un de ces faits qui sont comme un étrange signal envoyé des profondeurs mystérieuses du hasard aux acteurs en conflit : un Grec avait tué d'un coup de revolver un major allemand qui se promenait tranquillement, convaincu qu'il ne risquait absolument rien dans un pays parfaitement paisible. Que s'était-il passé dans la tête de ce Grec ? Allez savoir ! Ces descendants d'Achille et d'Agamemnon tiennent mordicus à nous démontrer qu'ils ne sont pas de simples épigones dont la pensée audacieuse se serait amoindrie en quelque façon avec les siècles. Ils n'ont pas changé d'un iota ! Lorsqu'on l'informa de l'acte de ce Grec bizarre, le général soupira profondément : la main du destin ! Qui pouvait être coupable de cet assassinat, coupable de l'avoir laissé se produire en pleine rue ? Le ministre de l'intérieur, Pétrovicescou, évidemment ! Qui encore ? Le chef de la Sigourantsa, Ghika, le directeur général des polices, Maïmouca, le préfet de police de la Capitale, Mironovici. Il les destitua tous sur-le-champ et l'agitation légionnaire, confrontée à ce geste sévère, subit un coup d'arrêt : il avait porté juste, où il fallait⁷².

Il temporise donc, à la stupéfaction de ses collaborateurs, deuxième pari en deux jours, celui-ci encore plus risqué peut-être car la confrontation sera, si elle a lieu, forcément violente sinon sanglante :

Le lendemain, 21 janvier, le général Mitréa prit, dans une voiture de l'armée, la direction de la Préfecture de police pour y entrer en fonction. Mais le préfet, Radu Mironovici, refusa de quitter son poste. De son bureau, le général Mitréa rapporta à Antonescou que le préfet ne voulait pas quitter la préfecture. Le Conducator appela lui-même le préfet au téléphone, le somma de se soumettre à ses ordres, l'autre promit de le faire aux alentours de midi... Mais les centres vitaux de la Capitale étaient au même moment occupés, le bâtiment de la Radio, les dépôts d'essence, les commissariats de police, petits et grands et le siège central de la rue de Rome ainsi que tout le quartier environnant des rues de Londres, Washington, Argentina jusqu'à l'avenue Dorobantsi ; des communes suburbaines venaient des nouvelles tout aussi alarmantes. Le général Antonescou ne réagissait toujours pas alors même que d'heure en heure on lui rapportait qu'il ne restait plus sous contrôle du gouvernement que les bâtiments et institutions dotés d'unités militaires bien armées comme c'était le cas des ministères, de la poste, des centres téléphoniques et, naturellement, des casernes... Au contraire, le général poursuivait les négociations avec le préfet de police qui promettait de libérer la préfecture, sans se presser pour autant de mettre en pratique sa promesse... Il tentait de même d'engager des pourparlers avec les autres chefs légionnaires et jusqu'au vice-président du Conseil des ministres, Horia Sima. Que se passait-il ? Ils se soulevaient contre lui ? Qu'est-ce qu'il leur arrivait ? Il s'exprimait ainsi dans la grande salle de réception de la Présidence, au milieu de militaires, de civils, sur un ton pacifique, l'air serein, démonstratif alors qu'il ne retrouvait sur aucun visage le moindre reflet de ce calme que personne ne comprenait : pourquoi ne leur donnait-il pas l'ordre de faire sortir l'armée ? Non, non, il fallait discuter, les faire évacuer les bâtiments occupés, les amener à se retirer, à rentrer dans le rang. Mais tous leurs chefs, à commencer par Horia Sima, avaient quitté les postes qu'ils occupaient dans les ministères et

⁷² *Ibid.*, p. 244.

autres institutions, ils avaient disparu sans laisser de trace... Introuvables... Le doute n'était plus permis, la rébellion était totale et rien ne laissait à penser qu'elle reculerait pacifiquement de pourparlers en négociations⁷³...

Suit une réunion pathétique des journalistes dont Stéphane, *l'fils au Parisien*, fait partie dans le bureau de Grigore Patriciou, figure puissante et caricaturale du patron de presse autoritaire, brutal et flamboyant. Dans un Bucarest surpris par une guerre intestine, une guérilla civile aveugle qui semble, à l'heure des reportages artisanaux de l'époque, une répétition prophétique, de science-fiction « improbable » des scènes qui moins de cinquante ans plus tard feront le tour des écrans de la planète, en décembre 1989, se joue le sort politique du pays :

Le matin du même jour, alors que les Bucarestois, qui ignoraient tout de ce qui se passait, commençaient à entendre de tous côtés des rafales d'armes automatiques, des coups de fusil ou de pistolets sans voir qui tirait ni sur qui, Grigore Patriciou avait convoqué tous les rédacteurs dans son bureau pour les informer, lui qui l'était déjà, que dans tout le pays et surtout dans la Capitale, la légion avait déclaré ouvertement les hostilités au général Antonescu.

– Messieurs, leur dit-il, ceux qui ont été secrètement légionnaires jusqu'à aujourd'hui doivent se déclarer et se montrer au grand jour. Le moment est critique pour tous : ou c'est nous qui mourons ou ce sont les légionnaires. Une chose est claire en tous cas, s'ils l'emportent, ils ne nous épargneront pas. Par conséquent, les armes que nous avons trouvées dans les combles et dans les W.C, bien cachées et empaquetées, avec les munitions adéquates, sont à votre disposition. Armez-vous et tirez sur moi ou sur les légionnaires⁷⁴.

Le destin de Stéphane croise alors directement celui de son pays, sa formation douloureuse d'adolescent découvrant à travers deux expériences la vie intime, sinon l'Amour, se complète et se complique de celle du citoyen confronté au déchaînement des passions idéologiques délétères, annonciatrices de catastrophes planétaires.

Cette vision de la société et de la vie tout court chez Marin Preda est certainement le fondement d'une réflexion qui, à travers les destins parallèles ou symétriques des personnages centraux auxquels la foule – déconcertante au premier abord par son nombre chatoyant – de tous les autres, sert de faire-valoir à, met en évidence, pour qui sait lire, la dénonciation romanesque de toutes les idéologies « plaquées sur du vivant » si l'on veut bien paraphraser Bergson et sa définition du rire ; ce rire qui dans *Delirul* est, tour à tour, sourire désenchanté du

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 250.

Stéfane fils de paysan, ricanement bestial des dictateurs, notamment de Hitler dans la scène avec Ion Antonescou, ironie raffinée de certains « grands » journalistes, humour ravageur ou assassin selon les lieux et les milieux.

Que ce roman soit donc une remise en cause fondamentale de tout système totalitaire, qu'il prenne pour miroir une période troublée de l'histoire des Roumains dans un monde en dérive pour mieux dénoncer sans la moindre équivoque le système dans lequel vivait le pays à l'époque où le roman est écrit ne fait aucun doute pour qui sait lire. Et ceux qui lisaient alors, comme ceux qui le font ou le feront peut-être aujourd'hui ne se trompaient pas de cible en découvrant les phrases qui suivent :

Pendant ce temps, à la veille des fêtes, le général Antonescou, « le chien rouge », comme on l'appelait jadis, et à propos duquel peu de gens se demandaient s'il savait ce que faisaient ou non les légionnaires qu'il avait amenés au pouvoir (la population, avec son instinct millénaire qui la fait toujours deviner la vérité, de même qu'elle sait naître et mourir sans se poser tant de questions, était convaincue que le dictateur savait évidemment à quoi s'en tenir) se préparait comme toujours à l'heure du déjeuner, ce 24 décembre 1940, à quitter la présidence du conseil pour rentrer chez lui⁷⁵.

Le succès de librairie époustouflant – 15 ans tout juste avant la Révolution de 1989 – du *Délire* si bien nommé, le talent de Marin Preda, écrivain majeur qui n'a jamais été sérieusement traduit en français et en France (à l'exception d'un petit texte *Le grand solitaire*, une de ses œuvres probablement les moins réussies) est indéniable. Pour en donner la mesure et le prolonger, il faut donner à lire aujourd'hui ce texte honni d'une censure communiste, elle aussi déjà délirante (au sens précis du titre du roman). L'auteur n'a remporté en définitive qu'une piètre victoire à la Pyrrhus, la censure l'ayant mis à l'index dans son propre pays mais aussi dans les lieux où l'on se targue – non sans raison parfois – de ne rien censurer... Il serait temps que ces lieux deviennent ceux d'une découverte sans préjugés inutiles et néfastes y compris au « devoir de mémoire » invoqué, si fréquemment, selon une belle expression à méditer, « à tort et à travers ».

Comme tout écrivain qui marque une époque, Marin Preda *invente*, à son tour, une langue nouvelle, une langue en réalité révélée, enfouie qu'elle était sous les couches successives de sédiments culturels et idéologiques accumulés, tel un archéologue qui ne fait que *trouver*, mais

⁷⁵ *Ibid.*, p. 254.

le fait... Maître sans école déclarée, isolé, décrié, suspecté ou inculpé par les uns et les autres – unis sans le savoir dans une même haine ou jalousie littéraires déguisées sous des oripeaux politicards éculés – il voit son atelier posthume peuplé de ceux qui un jour, ou déjà, réinventent une même langue toujours différente, toujours renouvelée. Qu'ils se réclament de lui sans le crier ou qu'ils l'ignorent superbement de mouvements de manche effarouchés, il signe sans les parapher, leurs toiles recommencées sur la trame de celles qu'il a dû laisser, pour de multiples raisons toujours indéfiniment inexplorées ou insuffisamment analysées, inachevées. *Delirul* n'a pas eu l'heur du second volume annoncé : il est vrai qu'il esquissait, Cassandra vouée à n'être pas écoutée, un délire par avance calqué sur un Bucarest désemparé illustrant une devise alors nullement figurée : *diviser pour régner*. Relire les pages de la répression sans quartier du soulèvement royalement désiré des légionnaires du passé pourrait peut-être éviter les lectures savamment précipitées d'une Révolution de moins en moins contestée mais toujours suspectée : des « événements de décembre » ainsi pudibondement désignés à la révolution de 1989 – qui est surtout de 1990 – le chemin est court, la mémoire plus encore.

La littérature sert l'histoire lorsque l'histoire est desservie. À sa table sont conviés, sans protocole désuet, sans préséance dépassée, tous ceux qui lisent sans loupe déformante ou déformée.

Et si l'on peut considérer qu'un écrivain est celui qui résiste à la langue – à la langue qui charrie, pêle-mêle, subtils diamants de sagesse populaire, humaine et scories sédimentées d'inévitables préjugés ou pré-pensées – et à qui la langue à son tour ne peut résister, il la maltraite pour la punir de l'avoir séduit et l'embellit, l'enjolive, la sculpte pour mieux la cultiver et l'honorer de ses offrandes renouvelées, Marin Preda est une illustration de cette possible définition : il résiste par l'écrit à la tentation d'écrire pour ne rien dire, à l'illusion d'écrire pour ne pas dire, aux sirènes de l'immédiateté, contraire exact de l'art de communiquer, aux commentaires qui refusent de commenter, c'est-à-dire de mettre en commun la pensée, aux sectarismes se targuant d'universalité rêvée, aux utopismes tropismes racoleurs et surfaits. Il résiste au temps parce qu'il n'écrit pas – seulement – pour son temps.

On n'écrit plus – ou on le fait délibérément – après *Délire* de Marin Preda comme on pouvait le faire avant : formule banale mais peu contestable, la piste qu'il a tracée peut conduire indifféremment à une impasse ou à une voix royale, elle demeure tracée. Il prend ainsi place

aux côtés de ceux qu'il a lus, qu'il a aimés ou détestés, écrivains roumains et français qu'il a médités, son livre au titre sans pitié, comme toute œuvre d'authenticité, contient tous les autres qui s'y reflètent sans l'aveugler.

Le traduire c'est le redécouvrir après l'avoir lu sans en saisir dès l'abord toute la portée, lui donner, qui sait, la chance de s'exporter, de se porter au-devant d'autres lectures qu'il croquera peut-être, sereines et apaisées, ouvertes à son seul désir de pérennité : écrire *sa* vérité sans jamais l'asséner. Le traduire c'est lui accorder – peut-être, et ailleurs – ce surplus de pérennité lorsqu'on s'est persuadé qu'il ne s'agit pas d'un texte prétexte, que l'on est en présence d'un texte qui a été précédé de textes écrits ou rêvés, rédigés ou pensés, destinés à établir – de manière provisoirement définitive –, celui qui a été livré à la publication ; qu'en conséquence la traduction ne sera pas elle-même, comme cela se produit si souvent, simple prétexte à écrire – avec plus ou moins de bonheur inutile à son projet premier, dans l'ignorance forcée de l'inatteignable vérité souhaitée de l'œuvre originale – un inconsistant autre texte mais un authentique après-texte.

Marin Preda partage, représente avec brio, surtout, l'opinion de son devancier Liviu Rebreanu répondant un jour à la question insistante et « bateau » d'un journaliste sur la « spécificité » du roman roumain, – en quoi elle consiste, ce qui fait d'un roman un roman roumain : « Je crois qu'un roman pour être “roumain” doit d'abord être un roman »⁷⁶.

Manière d'affirmer sans ambages qu'une œuvre littéraire avant d'être attribuable ou réduite à une langue, à un peuple, à une histoire doit être esthétiquement viable. C'est le cas de *Delirul*. Façon déterminée, sereine, aussi, de couper court aux sempiternelles élucubrations sur les redondantes priorités de publication, dilations à courte vue qui privent de repère non seulement les littératures encore à court de nom – litote pudique pour renom – mais celles qui se croient ou que l'on a pris l'habitude de réputer être *de sang bleu* : discrimination qui est sûrement étrangère à toute littérature qui se respecte et qui ne peut que déterminer en retour de violentes ou rampantes révolutions.

Voilà pourquoi il mérite, à nos yeux, d'être connu du public français et « francophone », selon la maladroite formule consacrée, – « francolecte » serait un barbarisme de bien meilleur

⁷⁶ L. REBREANU, *Jurnal*, éditions Cartea Românească, Bucarest, 1981.

aloi – comme représentant des valeurs fondamentales d’une grande littérature européenne toujours partiellement, – en d’autres termes, injustement – méconnue.

Et, ce qui est plus important encore, ce public de lecteurs nous semble le mériter.

(26/04/2019)

Jean-Louis Courriol est professeur Agrégé de Lettres Classiques, français, latin, grec, Professeur Docteur d’état de Langue et Littérature Roumaines à l’Université Jean Moulin Lyon III de Lyon, traducteur littéraire des chefs d’œuvre de la littérature roumaine classique d’Eminescu à Mircea Dinescu en passant par Liviu Rebreanu, Camil et Cezar Petrescu, Lucian Blaga, Marin Sorescu, Marin Preda et Ion Vianu.



Ioana Maria Stăncescu¹

¹ Photographe Laura Radulian.

TĂCEREA VINE PRIMA

IOANA MARIA STĂNCESCU

1.

Eram singură cu Flavia, pe o limbă de pământ care înconjura o groapă mare, plină cu apă murdară. O mocirlă în care se zbăteau patru câini negri. I-am numărat, de-aia știu câți erau, și i-am zis Flaviei: stai cu mama, să nu te atingi de ei, să nu te sfâșie! De undeva, o femeie a apărut în fugă, cu brațele deschise ca niște aripi și a dat să se așeze lângă noi. Purta o rochie roșie cu mâneci căzute și semăna cu mama, dar și cu asta de-a doua a lui taică-meu. Nu! i-am strigat. Să nu te apropii! Femeia s-a tras mai încolo, s-a întins pe spate, cu mâinile sub cap, și a început să privească cerul. Soarele nu se vedea pe nicăieri. Câinii, cu priviri hăituite și limbile atârând, dădeau disperați din labe, afară era cald și se auzeau mierlele. Flavia era mai mică decât o știam, iar părul ei blond devenise aproape alb, ca al lui Galadriel, zâna elf din Stăpânul inelelor. O luasem în brațe și o legănam pe picioare, sperând s-o adorm, cum făceam demult, în primii noștri ani împreună, când din liniștea mea ajungeam să-i dau și ei.

Acum neliniștile s-au umflat între noi ca vânturile și ne-au aruncat pe fiecare pe un alt mal al aceleiași insule. Azi-noapte aș fi vrut să-i spun că o iubesc, dar javrele alea negre și ude lătrau și schelălăiau așa de tare că nu reușeam să ne-auzim. Și nimeni care să ne apere. Nimeni.

Când a sunat telefonul, m-am ridicat cu greu din pat. Eram înțepenită și mă dureau coapsele pe interior, de parcă aș fi stat toată noaptea cu ele desfăcute. Uitasem mobilul la încărcat pe măsuta unde se adună periodic fel de fel de mărunțișuri pe care nu mă îndur să le arunc. E o masă joasă, trasă la perete, cu blat zgâriat și picioare arcuite între care se cască gaura unei prize.

La telefon e maică-mea. Nu e nevoie s-o aud ca să știu că e ea. O simt, așa cum simt că urmează să plouă. Ceva greu plutește în aer.

— Ei, hai, nu-mi spune că dormeai la ora asta!

Nici prin cap nu-i trece să-și ceară scuze, preferă să se supere. Cuvintele sunt reci, lame de cuțit puse direct pe piele, să nu se umfle.

— Te-am sunat să-ți aduc aminte să nu care cumva să speli azi, că e sărbătoare.

De partea cealaltă a geamurilor, orașul se trezește încet. O mașină își turează motorul în parcare din fața blocului, tramvaiele uruie pe bulevard, un copil se smiorcăie, o voce răgușită, de bărbat nemulțumit, ridică de la pământ vrăbiile gălăgioase. Din spatele jaluzelelor închise ca niște pleoape, o lumină crudă, de început de zi, se strecoară cu greu, lăsând o dără pe parchetul de lemn ceruit. Sprijinită cu un umăr de perete, apuc la întâmplare de pe măsută un evantai de plastic ieftin, cu o spiță ruptă, pe care îl deschid și-l închid aiurea, cu o singură mână. N-am chef de discuții, ci de cafea.

— Ce sărbătoare zici că e?

Vocea mamei se animă, semn că a ajuns pe teren cunoscut.

— E duminică, iar duminica nu se fac lături.

— Bine, mamă, bine, răspund plictisită și așez evantaiul pe jumătate desfăcut înapoi pe masă, lângă un breloc în formă de crocodil, cu agățătoarea ruptă.

De când a îmbătrânit, vorbim la telefon destul de des și ne certăm de fiecare dată. Dar dacă trece prea mult timp fără s-o aud e ca și cum aș uita să mănânc. Mă roade stomacul și se simte gol.

— Asta e tot. Să mă ierți că te-am deranjat cu prostiile mele, îmi trânteste pe un ton mușcător și scoate un oftat prelung, cu care blochează orice replică din partea mea, așa cum altădată, la țară, bloca poarta dinspre grădină cu un pietroi, să nu mi-o trântescă vântul peste degete.

Oftez și eu, însă ea se grăbește să închidă, mai mult ca sigur rănită că a vrut să facă bine și iar a ieșit prost. „Ție nimic nu-ți convine“, îmi repetă. „Nici ție“, îi repet, și-ntre noi nemulțumirea prinde să curgă în fir subțire, ca o apă subterană îngropată sub straturi de tăcere.

În camera ei, Flavia doarme. Crește și doarme. În timpul ăsta eu mă închid în bucătărie și mă pregătesc de sărbătoare. Îmi trec degetele peste butoanele mașinii de spălat rufe — în baie nu am avut loc de ea — și mă duc mai departe spre cuptor, acolo unde duminica, așezat în tăvi de friptură, în vase yena, în oale de lut sau în forme de pandișpan, spiritul de familie crește încet, la foc domol, răspândind în jur miros de mâncare bună și de iubire. După care urmează o nouă săptămână și doar bătrânii și copiii mai au vreme să se adune în jurul mesei și să mănânce pe-ndelete.

Îmi propun ca timpul petrecut cu Flavia să iasă în evidență, să fie învelit în hârtie colorată, să fășăie, să lucească și, mai ales, să rămână în mintea ei ca fiind cel mai frumos timp din lume, iar pentru asta cel mai simplu e să-i astup gura cu ceva bun de mâncare, doar să nu-i mai scape

vorbe. De la o vreme, vorbele fetei mele se fac talpă de bocanc, mi se așază pe gât și apasă, oasele îmi trosnesc, mă doare, totul mă doare, rămân fără aer, mă zbat și mă lupt cu disperare. Când mă lupt, uit că sunt mamă și vreau să câștig. Luptăm cot la cot și câștigă cea care plânge prima.

O aștept să se trezească și-i propun un brunch afară, pe balcon. Aduc două farfurii colorate, din setul pus deoparte pentru musafiri, un castron cu salată de roșii cu mozzarella și cimbru uscat și omleta mea cu ceapă verde. „Ce bine miroase!“, îmi spune și, cât așteaptă să se răcească, se ridică și se apleacă nițel peste balustradă, s-o salute pe doamna Șandor, vecina de la patru, ieșită într-un trening ponosit să-și plimbe beagle-ul bătrân. Mai demult, am avut și eu un câine. Îl primisem cadou de la un coleg de școală care locuia la câteva străzi distanță și pe care-l tot lăsam să copieze după mine. Îi fătase cățeaua și mi-a adus și mie un pui. A sunat la ușă, în dimineața aia tot cartierul moțăia sub un strat nou de zăpadă, băiatul avea mâinile înroșite de ger și cățelul ascuns într-o căciulă de lână cu moț. Când a dat ochii cu el, mama și-a pus mâinile-n cap, a luat o cârpă, a întins-o pe fundul unei cutii și l-a dus cu tot cu cutie în baie, „Să nu mi se pișe mie pe covoare“ a zis, apoi a înșfăcat telefonul așezat pe un scaun înalt, sub oglinda din hol — „Ia s-o sun eu pe tanti Flori, că asta e suficient de nebună să se urce acum în mașină și să vină de la Brașov să și-l ia“. „Da’ de când are Flori mașină?“, a întrebat tata din sufragerie. „Nu e a ei“, s-a rățoit mama și a mormăit nemulțumită: „Las’, că nu e momentul să-ți povestesc ție acum“.

În timpul ăsta, eu plângeam și mă țineam prin casă după ea. Promit c-o să duc gunoiul în fiecare zi, spuneam, c-o să șterg praful și acolo, în dulapul cu vitrină, c-o să iau numai zece. Dar ea se apucase de-acum să caute prin agendă, își umezea cu limba vârful arătătorului și urmărea așa, cu degetul plin de salivă, numele scrise acolo în ordine alfabetică. I-am strigat atunci „reao ce ești“ și ea a țipat la tata care stătea pe canapea, cu coatele sprijinite pe genunchi și se uita la televizor, că tocmai intrase Rapidu’ pe teren: „Bă, Sorine, tu o auzi pe fii-ta cum vorbește cu mine? Ce naiba faci, nu zici nimic?“ Și tata n-a zis nimic. Doar la un moment dat, cât stăteam în genunchi pe gresia din baie și mângâiam cățelul, l-am auzit strigând „goool!“! Apoi liniște. Și din nou vocea mamei.

*

Locuim într-o casă mică. Eu, Flavia și frica. Bărbați nu avem. Au plecat cu toții. Rând pe rând, i-am dat la o parte ca pe niște haine de iarnă în plină arșiță. Ne-am dezbrăcat de ei. Noi, femeile din familia noastră. „De-acu’, el doarme liniștit pe lumea ailaltă, iar eu în patul meu!”, a zis bunica. Mama mamei. Ea a rămas prima despuiată la noi în familie. Victoria o chema. Căsătorită cu Marin. Tras la față, brunet, c-un picior beteag și cu palma grea. A murit într-o seară, lângă calea ferată. Sărise sau căzuse din tren, naiba știe. Când l-au găsit, duhnea a vin stătut și avea părul năclăit de sânge. Nimeni n-a știut să spună ce căuta el în tren la ora aia, de unde venea. Deși toată lumea bănuia. „Are el pe una, altfel nu s-ar tot duce pe drum”, șușoteau oamenii. Bunica se prefăcea că nu-i pasă. „Ducă-se!”, zicea cu năduf și înălța ochii spre cer, acolo unde credea ea că se întâmplă toate lucrurile.

Apoi a venit rândul mamei să se dezbrace de tata. Tata avea mâini delicate, de pianist. Așa îl alesese ea. După mâini. Și după picioare, să le aibă la fel, să n-o mai știe lumea de Nina a lui Șchiopu, „cum strigau copiii, pe uliță, după mine”, povestește și-și trece palma deschisă peste față, să adune ce urme or mai fi rămas acolo, cine știe de unde. Într-o zi, tata a coborât scările în fugă și a plecat. Avea o haină de iarnă, o căciulă de blană cu urechi, legată în vârful capului, și o valiză. Arăta oropsit. Probabil că așa și era, dar atunci devenise foarte vizibil.

Eu de Vlad am divorțat la câțiva ani după căsătorie. Îl cunoscusem pe Strada Ciurea, ziua în amiaza mare. Ieșisem de la Mega cu o ditamai plasa cu portocale care a cedat în dreptul intrării în părculeț, cea dinspre gang. Eliberate, fructele au luat-o la vale și s-au oprit în rigolă. L-am văzut cum se apropie în grabă, cu soarele venindu-i din spate, era înalt, cu mâini frumoase, îmi plăcea să le simt pe mine, deși de cele mai multe ori era nevoie să-i arăt eu unde să și le așeze. „Voi nu faceți odată copii, să apuc și eu să mă bucur de ei?”, ne pisa mama. Facem, facem, răspundeam în capul meu, acolo unde fericirea mamei este mai importantă decât toate fericirile din lume și se ridică în valuri de peste doi metri. În realitate însă, am urlat la ea cât am putut de tare: ce naiba te tot amesteci în viața mea? Te-ai gândit că poate nici nu-mi plac copiii?

În ziua aia, am făcut-o pe mama să plângă, iar mai pe seară i-am spus lui Vlad că vreau un copil, el mi-a zâmbit și și-a lăsat chiloții în vine. Când am aflat că sunt însărcinată, am plâns și eu. Probabil de bucurie, deși n-aș ști să spun cu siguranță de ce. Dar am plâns. Și am scris pe Facebook, cu litere îngroșate, pe un fundal roz, de fetiță: Dora + Vlad + surpriză! Like, like, like, like, și tot așa.

Pe Facebook e tot timpul vară și oamenii par că stau la plajă, cu ochii la întinderi nesfârșite de apă. Iar apa e calmă, niciun val.

*

Am rămas fără țigări, așa că va trebui să ies din casă.

— Lipsești mult?, mă chestionează Flavia.

— Habar n-am, îi răspund și încui ușa de două ori cu cheia.

Probabil că abia așteaptă să plec, să nu mă mai vadă, să-și poată da jos bocancii ăia grei, numai buni să lovească ori de câte ori îi este frică, și să rămână, în sfârșit, singură, în picioarele goale și cu muzica dată la maximum.

În iarna în care a murit, căzută în curte, în genunchi, cu degetele agățate de gardul de sârmă și cu părul alb ieșit de sub basma, bunica Victoria i-a lăsat vocea mamei mele. E felul nostru, al femeilor, de a trăi veșnic. Bărbații își lasă numele.

Ioana Maria Stăncescu s-a născut la București în 1975. După studii de limbă și literatură franceză la Universitatea din București și câțiva ani în presa scrisă, se alătură Redacției emisiunilor în limba franceză a Radio România Internațional, unde lucrează și astăzi. În 2020, debutează în proză cu romanul *Tot ce i-am promis tatălui meu* (apărut la Editura Trei), laureat în 2021 al Festivalului Primului Roman de la Chambéry și nominalizat la Premiul pentru literatură feminină „Sofia Nădejde”. Al doilea său roman, *Tăcerea vine prima*, a apărut în aprilie 2024. Acest roman i-a adus autoarei un loc în ediția 2024 a proiectului european CELA, care reunește traducători și scriitori din unsprezece țări ale Europei.

CE SILENCE QUE J'ENTENDS

IOANA MARIA STANDESCU

1.

J'étais seule avec Flavia sur une langue de terre qui bordait un trou énorme rempli d'eau trouble. Un bournier dans lequel quatre chiens noirs se débattaient. Je les ai comptés, voilà pourquoi je sais combien ils étaient, et j'ai dit à Flavia : « Reste avec maman, ne t'en approche pas, ils pourraient te mordre, te mettre en lambeaux ! ». Une femme a surgi de nulle part en courant, les bras grands ouverts comme des ailes, et elle a essayé de s'asseoir près de nous. Elle portait une robe rouge, aux manches tombantes, et elle ressemblait à ma mère, mais aussi à l'autre, à la deuxième femme de mon père. « Non ! lui ai-je crié. Reste où tu es ! » La femme s'est éloignée, elle s'est allongée sur le dos, les bras pliés sous la tête, et s'est mise à regarder le ciel. Plus aucune trace du soleil. Les chiens, regards hagards et langues pendantes, s'agitaient désespérément sur leurs pattes. Dehors, il faisait chaud et on entendait les merles chanter. Flavia était plus petite que dans mes souvenirs, et ses cheveux blonds étaient devenus presque blancs, comme ceux de Galadriel, la princesse elfe dans *Le Seigneur des anneaux*. Je l'ai prise dans mes bras et je l'ai bercée, en espérant qu'elle s'endorme, comme jadis, du temps de nos premières années ensemble, quand j'étais encore capable de partager avec elle un peu de ma quiétude.

Aujourd'hui, les angoisses grossissent entre nous comme les grands vents et nous envoient valser chacune sur les rives opposées du même fleuve. La nuit dernière, j'aurais voulu lui dire que je l'aime, mais ces sales clébards, noirs et trempés, aboyaient et gémissaient si fort que nous n'arrivions même plus à nous entendre. Et il n'y avait personne pour nous protéger. Personne.

Quand le téléphone a sonné, j'ai mis du temps à sortir de mon lit. J'étais engourdie et j'avais mal à l'intérieur des cuisses, comme si je les avais gardées écartées toute la nuit. J'avais laissé le portable charger sur la petite table où s'entassaient régulièrement mille bricoles dont je n'arrive

pas à me séparer. C'est une table basse, collée contre le mur, au plateau rayé et aux pieds arqués entre lesquels on aperçoit le trou béant d'une prise.

C'est ma mère qui m'appelle. Je n'ai même pas besoin de l'entendre pour savoir que c'est elle. Je le sens, comme je sens qu'il va pleuvoir. Quelque chose de lourd flotte dans l'air.

— Allez, arrête, ne me dis pas que tu dormais encore à cette heure-ci !

Ça ne lui vient même pas à l'esprit de s'excuser, elle préfère râler directement. Les mots sont froids, des lames de couteau posées sur la peau, pour qu'elle ne s'enflamme pas.

— J'appelais pour te dire de ne surtout pas faire de lessive aujourd'hui, c'est jour saint, tu t'en souviens ?

De l'autre côté des fenêtres, la ville s'éveille en douceur. Le moteur d'une voiture ronronne sur le parking devant l'immeuble, les tramways grincement le long du boulevard, un enfant pleurniche, la voix rauque d'un homme mécontent effraie une nuée de moineaux bruyants qui s'envolent. Les stores fermés comme des paupières filtrent la lumière crue du matin qui laisse une traînée claire sur le parquet ciré. L'épaule appuyée contre le mur, j'attrape au hasard sur la petite table un éventail bon marché en plastique dont un brin est cassé. D'une seule main, je l'ouvre et je le ferme frénétiquement. Je n'ai aucune envie de parler. J'ai juste envie d'un café.

— C'est quoi comme jour saint déjà ?

La voix de ma mère se ranime, signe qu'elle est certaine maintenant d'être en terrain connu.

— C'est dimanche, et le dimanche on ne souille pas l'eau !

— D'accord maman, c'est bon !

Je remets sur la table l'éventail à moitié ouvert, à côté d'un porte-clés en forme de crocodile dont l'attache est cassée.

Depuis qu'elle a vieilli, nous nous appelons souvent et chaque fois nous nous disputons. Mais si nous restons trop longtemps sans nous parler, c'est comme si j'oubliais de manger. J'ai mal à l'estomac. Comme une sensation de ventre vide.

— Bon, bah, c'est tout. Désolée de t'avoir dérangée avec mes conneries.

Son ton est mordant. Elle laisse échapper un long soupir qui me bloque complètement, comme autrefois, à la campagne, quand elle bloquait la porte du jardin avec un gros caillou, pour que le vent ne la referme pas sur mes doigts.

Je soupire aussi, mais elle s'apprête déjà à raccrocher, très certainement vexée d'avoir voulu bien faire et de s'être encore pris les pieds dans le tapis. « T'es jamais contente », me répète-t-

elle. Je lui répète « Toi non plus ». Et la rancune ruissèle entre nous, sourde et ténue, tel un filet d'eau souterraine enseveli sous des couches de silences.

Dans sa chambre, Flavia est en train de dormir. Elle dort et elle grandit. Pendant ce temps, je m'enferme dans la cuisine et je me prépare pour le dimanche saint. Je caresse de mes doigts les boutons de la machine à laver – je n'avais pas pu lui trouver une place dans la salle de bains –, et je me dirige vers le four, celui où, chaque dimanche, tapi dans la lèchefrite, les plats en Pyrex, les plats en terre cuite ou les moules à cake, l'esprit de famille cuit lentement, à feu doux, et embaume la maison de l'odeur de bons petits plats et de celle de l'amour. Juste avant qu'une nouvelle semaine ne commence, et que seuls les vieux et les enfants aient encore le temps de se réunir autour de la table pour manger en paix.

Je veux que le temps passé avec Flavia soit sans pareil, qu'il soit enrobé de papier coloré, qu'il pétille, qu'il brille, et, surtout, qu'il reste gravé dans sa mémoire comme étant le plus beau du monde, et pour cela, le plus simple c'est de lui fermer la bouche avec un bon repas, afin que plus aucun mot ne s'en échappe. Depuis quelque temps, les mots de ma fille sont devenus des semelles de grosses bottes qui appuient sur mon cou et l'écrasent, mes os craquent, j'ai mal, j'ai mal partout, je suis à bout de souffle, je me défends et je lutte désespérément. Quand je me bats, j'oublie que je suis une mère, et je veux remporter la victoire à tout prix. Nous luttons toutes les deux avec acharnement, et celle qui pleure la première gagne la partie.

J'attends qu'elle se réveille et je lui propose un brunch dehors, sur le balcon. J'apporte deux assiettes en porcelaine, celles du service réservé aux invités, un bol de salade de tomates avec de la mozzarella et du thym séché, et ma fameuse omelette aux oignons verts. « Ça sent trop bon ! », me dit-elle. Pendant qu'elle attend que ça refroidisse, elle se lève et se penche légèrement par-dessus la balustrade pour saluer Mme Şandor, la voisine du quatrième, qui est sortie, dans un jogging miteux, promener son vieux beagle. Il y a longtemps, j'ai eu moi aussi un chien. Un camarade de classe, qui habitait quelques rues plus loin et que je laissais copier sur moi à l'école, m'en avait fait cadeau. Sa chienne avait mis bas et il m'avait apporté l'un des chiots. Ce matin-là, le garçon avait sonné à ma porte alors que tout le quartier roupillait encore sous une épaisse couverture de neige fraîche. Il avait les mains rougies par le froid et tenait dans ses bras le bonnet à pompon en laine dans lequel il avait caché la petite bête. Quand elle l'a découverte, ma mère a fait une crise de nerfs. Elle a attrapé un bout de torchon qu'elle a étalé

au fond d'une boîte et les a emmenés, et le chien et la boîte, dans la salle de bains. « Qu'il ne pisse pas sur mes tapis, celui-là », a-t-elle dit avant de se précipiter sur le téléphone posé sur un tabouret haut, sous le miroir dans le couloir. « Voyons voir, je vais appeler tata Flori, elle est suffisamment folle celle-là pour monter dans sa bagnole dès qu'on aura raccroché et faire la route de Brasov à Bucarest pour venir le chercher. » « Mais depuis quand elle a une voiture, Flori ? », a demandé mon père assis dans le salon. « C'est pas sa bagnole », lui a répondu ma mère, agacée. « Laisse tomber, je vais pas te raconter maintenant toute l'histoire ».

Pendant ce temps-là, je pleurais et je lui courais après dans la maison. « Je jure que je vais descendre les poubelles tous les jours, je ferai la poussière même dans le vaisselier, je n'aurai que des vingt sur vingt. » Mais elle avait déjà commencé à tourner les pages du répertoire. Elle mouillait le bout de son index avec sa langue et le faisait passer tout humide par-dessus les noms qui y étaient notés par ordre alphabétique. J'ai alors hurlé : « T'es qu'une méchante », et elle a gueulé sur mon père qui, assis sur le canapé, les coudes posés sur les genoux, était en train de regarder le foot à la télé, car l'équipe de Rapid venait d'entrer sur le terrain : « Non mais, Sorin, t'as vu comment elle me parle, ta fille ? Qu'est-ce que tu fous, tu lui dis rien ? » Et papa n'a rien dit. Simplement, à un moment donné, quand j'étais agenouillée sur le carrelage de la salle de bains et que je caressais le petit chien, je l'ai entendu crier : « Buuuuuut ! » Puis le silence. Et, de nouveau, la voix de ma mère.

*

Nous habitons un petit appartement. Flavia, la peur et moi. Et pas un seul homme dans les parages. Ils sont tous partis. L'un après l'autre, nous nous en sommes débarrassées comme on se débarrasse des vêtements d'hiver en plein cagnard. Nous nous en sommes défaites. Nous, les femmes de notre famille. « Qu'il repose en paix dans l'au-delà, moi, je suis maintenant tranquille dans mon lit ! », a dit ma grand-mère. La mère de ma mère. La première parmi nous à en avoir été dépouillée. Elle s'appelait Victoria. Mariée à Marin. Homme au visage fatigué, cheveux bruns, une jambe boiteuse et la main bien lourde. Il est mort un soir, près du chemin de fer. Il avait sauté ou il était tombé du train, Dieu seul le sait. Quand on l'a retrouvé, il empestait la vinasse éventée et avait les cheveux poisseux de sang. Personne n'a su dire ce qu'il fichait dans ce train à cette heure-là, ni d'où il rentrait. Même si tout le monde s'en doutait. « Il

traîne avec une autre, sinon il ne serait pas tout le temps en vadrouille », disaient les gens tout bas. Grand-mère faisait semblant de s'en moquer.

« Ras-le-bol ! Advienne que pourra ! » pestait ma grand-mère en levant les yeux au ciel, celui-là même où elle croyait que tout se décidait.

Puis ce fut le tour de ma mère de se défaire de mon père. Il avait des mains délicates, mon père, des mains de pianiste. C'est comme ça qu'elle l'avait choisi. Pour ses mains. Et pour ses jambes. Il fallait qu'elles aient la même longueur, pour que tout le monde oublie la Nina du boiteux, « c'est ainsi que m'appelaient les enfants dans la rue », racontait-elle en passant sa main sur son visage pour effacer toute trace de honte qui aurait pu encore y subsister, Dieu seul sait comment, Dieu sait pourquoi. Un jour, mon père a descendu l'escalier en courant et il est parti. Il portait un manteau d'hiver, une chapka en fourrure aux rabats remontés et noués au-dessus de la tête, et une valise à la main. Il avait l'air malheureux. Si ça se trouve, il l'était vraiment et là, d'un coup, ça sautait aux yeux.

Moi, j'ai divorcé de Vlad quelques années après notre mariage. Je l'avais rencontré rue Ciurea, au beau milieu de l'après-midi. Je venais de sortir de chez MegaImage, avec un gros sac en plastique rempli d'oranges qui avait craqué pile-poil devant l'entrée du petit parc, celle qui donne sur le passage étroit. Délivrés, les fruits ont dévalé la pente avant de finir leur course dans le caniveau. Je l'ai vu s'approcher en courant, le soleil dans le dos, il était grand, avec de belles mains, j'aimais les sentir se balader sur mon corps, même si, la plupart du temps, je devais lui montrer où il fallait qu'il les glisse. « Qu'est-ce que vous attendez pour faire des enfants, il faut se dépêcher là, sinon je n'aurai pas le temps d'en profiter », nous bassinait ma mère. « On s'en occupe, on s'en occupe », je répondais dans ma tête, ma tête où le bonheur de ma mère est le plus important de tous les bonheurs du monde et se dresse en vagues de deux mètres de haut. Mais, en réalité, je lui avais hurlé dessus : « Qu'est-ce que tu viens te mêler toujours de ma vie ? Ça ne t'a même pas traversé l'esprit que, peut-être, je déteste les enfants ? »

Ce jour-là j'ai fait pleurer ma mère. Plus tard, dans la soirée, j'ai dit à Vlad que je voulais un enfant. Il m'a souri et a baissé son caleçon. Quand j'ai appris que j'étais enceinte, j'ai pleuré moi aussi. Je ne saurais dire pourquoi, de joie peut-être. Mais j'ai pleuré. Et j'ai écrit sur Facebook, avec des lettres en gras sur un fond rose, comme pour les filles : Dora + Vlad +

surprise ! Like, like, like, encore et encore. Sur Facebook c'est tout le temps l'été et les gens ont toujours l'air d'être allongés sur une plage à regarder des étendues infinies d'eau. Et l'eau est calme, pas de vagues à l'horizon.

*

J'ai plus de cigarettes, je vais donc devoir descendre en chercher.

— T'en as pour longtemps ? me demande Flavia.

— Aucune idée, je lui réponds en fermant la porte à double tour.

À coup sûr, elle n'attend qu'une chose, que je m'en aille, pour ne plus me voir, pour qu'elle puisse enlever ses grosses bottes, avec lesquelles elle frappe chaque fois qu'elle a peur, pour rester, enfin, toute seule, pieds nus et musique à fond.

Traduction du roumain
Cristina Roxana Zaharia

Ioana Maria Stăncescu est née à Bucarest en 1975. Après des études de Langue et de Littérature française à l'Université de Bucarest et quelques années dans la presse écrite, elle rejoint la rédaction des émissions en français de Radio Roumanie Internationale, où elle travaille aujourd'hui encore. En 2020, elle fait ses débuts en prose avec le roman *Tot ce i-am promis tatălui meu* (Tout ce que j'ai promis à mon père) paru aux Éditions Trei, lauréat en 2021, du Festival du premier roman de Chambéry et nommé pour les Prix Sofia Nădejde dédiés à la littérature féminine. Son deuxième roman *Tăcerea vine prima* (Le silence vient en premier lieu) est paru en avril 2024. Le roman a valu à l'auteure d'être sélectionnée pour l'édition 2024 du projet européen CELA, qui associe traducteurs et écrivains de onze pays européens

Roxana Cristina Zaharia est née à Iasi, en Roumanie. Elle vit à Paris depuis vingt-cinq ans. Diplômée de l'Université de Bucarest (littératures anglaise et iranienne) et de l'INALCO (Relations internationales), elle a été éditrice de Beaux-livres collection de littérature jeunesse aux Éditions Flammarion, avant de diriger les services de cession de droits de traduction au sein de maisons d'édition. Elle continue aujourd'hui de construire la passerelle d'une langue à l'autre en donnant une voix roumaine à des œuvres françaises, et vice versa.

POLIFONIA
POLIFONIA
POLIFONIA
3

S.L.N.L.

Société des Langues Néo-Latines