

Poésie et histoire dans le dernier tiers du XXe siècle espagnol.

Le cas de Javier Egea (1952-1999)

par

Ana Belén CÁNOVAS VIDAL

Université Bordeaux Montaigne

EA 3656 AMERIBER

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES IBÉRIQUES ET
IBÉROAMÉRICAINES »

Introduction

Des liens naturels se sont tissés entre l'histoire et la littérature depuis leurs origines. Dans le cas de la poésie espagnole ce lien semble être devenu plus intense que jamais lors d'un des moments historiques les plus cruels du passé récent : la guerre civile espagnole (1936-1939). Cet événement tragique donne lieu à une nouvelle façon de dire la vie en poésie, genre qui devient alors une arme de combat. Cependant, cet élan créateur ainsi que la prise de position poétique (il faut que la parole puisse lutter contre l'horreur) loin de s'épuiser à la fin du conflit se maintient très vif et très fécond dans les générations de poètes qui écrivent vers les années 50 ; c'est ce que l'on appelle *poesía social*, où l'on classe habituellement des noms tels que Blas de Otero, Gabriel Celaya ou José Hierro. Ces poètes dénoncent les injustices et prônent l'entente entre tous les hommes de la terre. Le ton combatif des années de guerre (Alberti, Miguel Hernández) devient alors résigné et seule une pointe d'espoir semble surgir de cette poésie radicalement solidaire. Quelques années plus tard, pour une nouvelle génération poétique (Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, entre autres) il ne s'agit plus d'écrire une poésie de circonstances, mais de donner voix à leurs inquiétudes personnelles, même si celles-ci sont étroitement liées au devenir collectif de leur pays. Ce groupe de poètes ne considère plus la poésie comme genre voulant transmettre un message au lecteur mais comme un moyen radical d'auto-connaissance.

Habituellement on considère que ce type de poésie engagée, naturellement liée à l'histoire, termine avec l'avènement, dans les années 70, des *Novísimos*, groupe de

poètes cherchant, bien au contraire, à faire une poésie aux antipodes de la triste réalité espagnole. Les *Novísimos* n'ont aucun espoir sur les pouvoirs sociaux de la parole poétique ; ainsi, dans l'œuvre de ce groupe de poètes appelé aussi *Escuela de Venecia*, il sera question de lieux et de personnages étrangers (Beverly Hills, Venise) et de toute sorte de références mythologiques, cinématographiques, bibliques ou picturales. Le thème central de ce courant devient la parole poétique elle-même. Ces poètes ont besoin d'actualiser un horizon lyrique suranné et de donner à la poésie une dimension ludique absente bien entendu de la poésie espagnole depuis les avant-gardes des années 20-30. Il n'en est pas moins que cette prise de position fort critiquée constituait également une réaction subversive. Pour ces jeunes poètes il fallait résolument aller de l'avant et ne pas laisser la poésie espagnole qui avait connu des heures si brillantes s'engouffrer elle aussi dans les enfers d'un régime dictatorial.

Quoi qu'il en soit, ce changement de paradigme que suppose l'avènement de la poésie *novísima* va à son tour se voir en quelque sorte interrompu dans les années 80 par le groupe poétique *La otra sentimentalidad*, qui revient à une poésie étroitement liée à l'histoire, cette fois-ci en pleine *Movida*, ce mouvement social et culturel qui dynamitait les mœurs espagnoles et qui coïncidait avec l'arrivée des socialistes au pouvoir, en 1982.

Cette conception de la poésie tient compte des apports théoriques du professeur marxiste Juan Carlos Rodríguez, notamment de son ouvrage essentiel, *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974). Ainsi, il s'agira de concevoir la littérature comme discours idéologique et d'en assumer l'historicité radicale. Dans cette perspective, la poésie devient un élément répondant à un ressenti historique concret, conditionné qui plus est par la pensée bourgeoise dominante, matrice de toute activité humaine. Sachant que cet « inconscient idéologique », comme l'appelle l'auteur lui-même, détermine tout acte de création, la poésie ne pourra donc plus surgir de cet horizon, mais devra au contraire franchir une frontière et se placer dans un univers idéologique opposé. C'est pourquoi les poètes de *La otra sentimentalidad* envisagent avant tout d'aborder autrement les sentiments, auxquels ils confèrent un pouvoir révolutionnaire face à la domination. Ainsi, l'amour n'est plus une émotion intime mais une voie pour pénétrer le monde capitaliste, dans lequel il fait partie d'un vécu collectif et parvient donc à rompre la dialectique entre sphère privée et sphère publique.

Javier Egea, membre fondateur du groupe de Grenade et figure centrale de ce travail, s'évertue à intégrer les réflexions matérialistes dans son œuvre, surtout dans ses recueils

capitaux (*Troppo mare*, de 1984, *Paseo de los tristes*, de 1982, et *Raro de luna*, de 1990).

Si le poète exploite le potentiel apporté par l'assimilation des théories marxistes, son œuvre est également en phase avec les circonstances historiques de sa trajectoire vitale. Egea a en effet été témoin des dernières années de la dictature franquiste (Franco meurt en 1975), la période appelée Transition (1975-1982), et les premières années de la démocratie. Ces trois étapes reviennent constamment dans ses poèmes, rappelant d'une certaine façon les courants poétiques qui, à la fin de la Guerre Civile, cherchaient à refléter la réalité sociale.

La coexistence de ces deux tendances dans l'œuvre de Egea pose un certain nombre d'interrogations. La poésie à consonances historiques s'enracinant dans une tradition avec laquelle les postulats matérialistes se proposent de rompre, comment expliquer la double position de Javier Egea ? Comment, d'une part, défendre l'impossibilité de toute création acceptant les anciens présupposés et, d'autre part, continuer à les cultiver ?

C'est cette apparente contradiction que nous nous sommes efforcé d'appréhender tout au long de ce travail. Une première partie a donc été consacrée à établir un panorama des fondements théoriques établissant l'interdépendance entre littérature et histoire. Cette interdépendance, qui se manifestait par le choix littéraire de l'engagement, commence à se faire sentir en Espagne après le coup d'État de Franco en 1936. Nous avons procédé à une analyse du contraste entre les exemples poétiques liés aux différentes circonstances historiques à partir de cet événement.

Cela nous a conduit à aborder, dans une deuxième partie, le lien qui existe entre la perspective historique apportée par le matérialisme et la poésie prônée par *La otra sentimentalidad*. C'était là un passage obligé afin de mettre en lumière les débuts littéraires de Javier Egea. Cette période est en effet marquée par des prises de position politiques laissant deviner son engagement, comme le confirment de nombreux exemples poétiques évoquant particulièrement les difficultés de la Transition pour rompre définitivement avec la dictature.

Dans la troisième et dernière partie de ce travail, nous nous sommes attaché à comprendre la contradiction entre une poésie liée de façon explicite à l'histoire et une poésie plus conforme aux raisonnements marxistes. Parmi le premier type de création, il faut avant tout citer *Argentina 78* (1983) – ce plaidoyer contre la dictature de Videla est le seul recueil entièrement politique publié par Egea –, mais il existe également un grand nombre de poèmes inédits ou dispersés qui mettent en évidence la déception

d'Egea face à une démocratie qu'il considère encore imparfaite et dont il va être de plus en plus désenchanté.

L'œuvre du poète de Grenade apparaît ainsi comme une série de fenêtres permettant d'aborder le lien entre histoire et création et de façon plus précise, l'impossibilité de dissocier histoire et poésie. Cependant, si toute création artistique est forcément historique, dans la mesure où elle est engendrée dans un contexte déterminé, les marques portées par les œuvres peuvent être plus ou moins explicites. De ce point de vue, Egea propose plusieurs approches. Il accepte ces marques, cet héritage qui inscrit sa poésie dans une intentionnalité plus ou moins directe, car la nouvelle perspective idéologique défendue par le matérialisme ne paraît pas toujours accessible. En somme, il s'agit de deux facettes d'une seule et même volonté d'engagement, qui exploite le radicalisme du matérialisme sans toutefois renoncer à une poétique qui, tout en luttant contre le système, ne ressent pas l'urgence d'en sortir.

Enfin, ce travail aspire à démontrer l'étroite relation qui existe entre l'art et la vie ; entre la fiction et la réalité ; et plus concrètement entre la poésie et l'histoire, tout en dévoilant les enjeux d'une écriture passionnante, à travers sa lecture historique. L'histoire se présente comme un aspect de la réalité, immanent au devenir de l'être humain et indispensable, dans le cas qui nous concerne, à la compréhension de l'œuvre de Javier Egea dans son contexte immédiat.

De la dictature franquiste à la victoire du Parti socialiste

Les compositions présentant un lien explicite avec l'histoire se révèlent très précocement chez Javier Egea, plus précisément dans le contexte des dernières années de la dictature franquiste.

En effet, au moment où le régime de Francisco Franco atteignait sa fin en novembre 1975, le poète venait d'avoir vingt-trois ans. Ainsi, une partie significative et cruciale de sa trajectoire de vie s'est développée dans ce contexte répressif qui a frappé l'Espagne pendant presque quarante ans. L'un de ses poèmes, intitulé « 1952 », faisant référence à sa date de naissance, se constitue pertinemment comme un témoignage poétique des circonstances historiques qui ont marqué son arrivée au monde. Nous sommes confrontés à une génération sur laquelle pèsent encore les premières années déplorables de l'après-guerre espagnole :

Como un eco caliente

nacimos los más jóvenes
pero aún no se había terminado la guerra.
Nacimos entre flechas y yugos y sotanas y brazos
[extendidos,
cuando la piel de toro todavía sangraba,
todavía en canal abierto el toro.

Y sangraba la Historia:
la cultura arrancada de raíz de la tierra
puesta al fuego en las plazas
y en su lugar Pemán y el catecismo
y la vergüenza en las estanterías.

Difícil encontrar algún poeta que no estuviera muerto,
subterráneo
o más allá del mar.

Era y es el silencio que impone el vencedor,
la cárcel que mantiene
desde su fortaleza.

Era y es la injusticia.

No termina la guerra donde empieza el terror,
donde sudan las puertas de las casas
esperando tres golpes que las llame en la noche
y la tapia esperando,
la cuneta esperando,
y las caras hambrientas de los que no te volverán a ver.

No termina la guerra donde siguen

las listas negras, los archivos negros,
la justicia temblando en un rincón del sótano,
la libertad sangrando en el barranco
y aquí no canta nadie porque no quiere ése
que preside el silencio desde cualquier despacho.

Todavía en canal abierto el toro.

Como si fueran pocos los muertos que se fueron,
como si fueran muchos los vivos que quedaron¹.

L'allusion à une guerre est à l'origine de cette composition. Le lecteur l'associe facilement à la Guerre Civile espagnole (1936-1939) au moyen des nombreuses références présentes dans le texte. Le sujet poétique et ses contemporains sont nés au moment où le conflit n'était pas encore arrivé, en théorie, à son achèvement. Il se montre toujours « chaud » et en conséquence, vivant. De ce fait, l'existence de ces jeunes devient un produit matériel issu de ce moment historique, puisqu'ils sont nés au sein d'un événement encore latent et ils continuent d'être victimes de ses conséquences, qui se répètent comme un écho. On pourrait certainement établir un parallélisme avec un autre fait historique, plus récent par rapport à l'année 1952, c'est-à-dire la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, on repère un premier élément clef qui nous permet de reconnaître la position géographique du combat : l'image du taureau.

L'Espagne est universellement identifiée à cet animal. Néanmoins, loin de représenter la bravoure qu'on pourrait lui attribuer, ce taureau est en train de saigner, proie d'une blessure encore ouverte. Le poète d'Orihuela Miguel Hernández avait fait appel auparavant à une Espagne métaphorisée à travers la figure de cette bête dans son poème « Llamo al toro de España »², dans *El hombre acecha* (1939). À partir de l'évocation du taureau et au moyen de plusieurs formes de l'impératif, la voix poétique invite à l'action, à ce que le peuple déclenche sa colère pour se réveiller et se sauver. Il s'agit du même animal qui apparaît blessé après la lutte dans le poème de Javier Egea.

¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II), Obra dispersa e inédita*, Madrid, Bartleby, 2012, p. 61.

² « J'appelle le taureau d'Espagne », Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Madrid, Zero, 1976, p. 346.

Par ailleurs, la référence à cette plaie ouverte et encore saignante fait penser au poème « Historia » de Leopoldo de Luis (*Juego limpio*, 1961). Ayant pour toile de fond de la composition la guerre et malgré le temps qui s'est écoulé, la voix poétique indique que ses effets ont toujours une forte incidence sur son présent : « Un llanto habla/ solo al revés ; remonta el cauce ; ahonda/ la antigua herida./ Todavía sangra »³.

Il s'avère que cette blessure n'est pas toujours fermée en 1952. Bien au contraire, ce qui règne ce sont « flechas y yugos y sotanas y brazos/ extendidos »⁴. Ces éléments constituent une métaphore de la cruelle réalité dominante à ce moment donné : les « flèches » et les « jougs » font référence à la répression constante qui ont subi les Espagnols après la guerre ; plus précisément les vaincus et très concrètement en ce qui concerne notre auteur, les poètes.

Le poème fait partie d'une collection de textes autour de la figure de Federico García Lorca, auquel Javier Egea est intimement lié. Ainsi, il n'est pas rare que la voix poétique utilise ces éléments afin de matérialiser l'injustice commise au moment de l'exécution du poète grenadin. En plus de s'agir d'une atrocité indélébile, ce type de punition ne cessera de se perpétrer par la suite. Comme l'exprime le poète lui-même, il s'avérait « difícil encontrar algún poeta que no estuviera muerto »⁵. Pendant cette période, la censure dans le milieu culturel pouvait aller jusqu'à l'assassinat de ceux qui se montraient contraires au régime. Elle poussait également au silence ceux qui n'osaient pas s'exprimer librement à cause de la peur, représentés ici par le terme « souterrain ». Enfin, la troisième possibilité qu'on laissait aux poètes — et la seule qui leur permettait de continuer d'écrire sans réprimandes — c'était de partir « más allá del mar »⁶. Cela symbolise l'affranchissement des frontières vers d'autres pays, comme ce fut le cas de beaucoup de poètes admirés par Javier Egea comme Antonio Machado ou Rafael Alberti (bien que le premier ait fini par mourir en tentant de fuir de cette situation catastrophique).

Un autre élément significatif dans ce poème ce sont les références à l'Église, représentée par les « soutanes » ; le « catéchisme » ; mais surtout par un personnage réel qui confirme le moment et le lieu qui sont en train d'être décrits : José Marie Pemán. Ce poète gaditan, profondément dévot et adepte du régime — il a été président de la

³ « Des pleurs parlent seulement à l'envers ; remontent le lit ; approfondissent l'ancienne blessure. Elle saigne encore », Leopoldo de Luis, *Obra poética (1946-2003). Tomo I*. Madrid, Visor, 2003, p. 355. C'est nous qui traduisons.

⁴ « Des flèches et des jougs et des soutanes et des bras étendus ». C'est nous qui traduisons.

⁵ « Difficile de trouver un poète qui ne serait pas mort ». C'est nous qui traduisons.

⁶ « Au-delà de la mer ». C'est nous qui traduisons.

Commission de Culture et d'Enseignement créée pendant la Guerre Civile —, représente la domination idéologique qui a subi l'Espagne tout au long de la dictature. L'histoire saigne parce que le franquisme a supprimé toute fente culturelle contraire à ses positions : beaucoup de livres ont littéralement été interdits et la voix poétique se désole de la qualité médiocre des ouvrages qui peuplent les bibliothèques. Tout a été remplacé par ce « catéchisme », qui s'érige comme le référent inéluctable de l'éducation des jeunes de l'époque.

Le rejet du sujet poétique face à cette situation devient évident. On peut ainsi penser à la position du poète, qui avait reçu une formation académique dans des établissements religieux, « lo cual es una desgracia »⁷, comme l'affirme lui-même à seize ans à peine ; ou encore plus tard, quand il rappelle son enfance et parle de « aquellas mañanas y tardes despiadadas en colegios donde se mezclaban el fanatismo religioso y la disciplina cuartelera »⁸.

En effet, l'un des piliers du système franquiste était, comme nous le savons, l'Église. Considérant le *Caudillo* comme un modèle d'homme pieux et défenseur fasciné de la cause catholique, cette institution a participé à des événements violents ayant eu lieu pendant et après la guerre. Elle s'est mise ainsi au service d'un appareil d'État qui reproduisait la barbarie et l'injustice humaine sur son passage. Par ailleurs, l'intention évangélisatrice de Franco se voulait le contrepoint de l'athéisme qui s'étendait sur l'Europe comme conséquence du développement du communisme, notamment à partir du commencement de la Guerre froide en 1947. Cette institution statique s'est donc érigée comme le modèle de contrôle idéologique par excellence. Cette domination s'avérait inséparable de l'Éducation et de la Culture. Le régime en a fait de véritables instruments pour inculquer ses valeurs de soumission et ce depuis le plus jeune âge.

Comme le déclame la voix poétique, nous nous positionnons face au « silencio que impone el vencedor »⁹, qui se manifestait dans le domaine éducatif et culturel, mais également dans le domaine du privé. Le pays sous le mandat de Franco, qui était ce vainqueur indiscutable, s'était converti en une véritable prison, dans laquelle le dictateur se maintenait impuni « desde su fortaleza »¹⁰.

⁷ « Ce qui est un malheur », Javier Egea, *Taller del autor, (1969-1999). Volumen I*, Madrid, Bartleby, 2015, p. 201. C'est nous qui traduisons.

⁸ « Ces matins et après-midis impitoyables dans des écoles où se mêlaient le fanatisme religieux et la discipline de la caserne », *ibid.*, p. 92. C'est nous qui traduisons.

⁹ « Silence que le vainqueur impose ». C'est nous qui traduisons.

¹⁰ « Depuis sa forteresse ». C'est nous qui traduisons.

L'Espagne apparaît, à partir de ce moment charnière, comme un lieu pénitentiaire dont le gardien est connu de tous. Ainsi, il règne un mutisme total, car « aquí no canta nadie porque no quiere ése que preside el silencio desde cualquier despacho »¹¹. Franco maintient un contrôle absolu depuis ses institutions statiques, composées exclusivement par des membres proches à sa personne et à son idéologie : « Era y es la injusticia »¹².

En effet, prédomine une injustice qui constitue le prolongement de l'horreur de la guerre. De ce fait, des attentats envers des innocents ont continué d'être perpétrés au-delà du conflit, comme nous pouvons le deviner dans le vers « y la tapia esperando, la cuneta esperando »¹³. La panique perdure, car les autorités peuvent venir chercher aux portes des maisons et à tout moment quiconque ose s'opposer au régime. Ces portes sont personnifiées et reflètent la peur des humains puisqu'elles transpirent « esperando tres golpes que las llame en la noche »¹⁴.

La nation est toujours divisée en deux camps ennemis manichéens. De plus, la faim se présente encore comme une réalité constante, comme l'insinue le vers « y las caras hambrientas de los que no te volverán a ver »¹⁵. Rappelons qu'en Espagne la carte de rationnement s'est maintenue en vigueur — précisément — jusqu'en 1952. La pénurie a prévalu pendant la période appelée « autarcique », où la pauvreté extrême s'est installée dans les foyers espagnols. La situation est ainsi décrite par José Emilio Castelló dans *España: siglo XX (1939-1978)*:

La escasez reinante obligó al gobierno a establecer, en mayo de 1939, el racionamiento de los alimentos. Permaneció vigente 13 años. Semanalmente cada familia recibía un lote, que en los primeros años consistía sobre todo en boniatos, garbanzos, bacalao, aceite y azúcar. Pocas veces el reparto incluía huevos o leche. El pan (200 gr. diarios por persona) era generalmente de centeno¹⁶.

L'absence de liberté s'exprime de manière saisissante quand celle-ci nous est

¹¹ « Ici personne ne chante parce que celui qui préside le silence depuis n'importe quel bureau ne le veut pas ». C'est nous qui traduisons.

¹² « C'était et c'est encore l'injustice ». C'est nous qui traduisons.

¹³ « Et le mur qui attend, le fossé qui attend ». C'est nous qui traduisons.

¹⁴ « En attendant trois coups qui les appellent dans la nuit ». C'est nous qui traduisons.

¹⁵ « Et les visages affamés de ceux qui ne reviendront plus ». C'est nous qui traduisons.

¹⁶ « Le misère régnante a obligé le gouvernement à établir, en mai 1939, le rationnement des aliments. Il est resté en vigueur pendant 13 ans. Chaque famille recevait hebdomadairement un lot qui était constitué principalement, au tout début, de patates douces, de pois chiches, de la morue, de l'huile et du sucre. Très rarement la distribution incluait des œufs ou du lait. Le pain (200 gr. par jour et par personne) était généralement fait de seigle », José Emilio Castelló, *España: siglo XX (1939-1978)*, Madrid, Anaya, 1992, p. 27. C'est nous qui traduisons.

montrée « sangrando en el barranco »¹⁷. En effet, cette liberté semble appeler au secours après être tombée. Et la blessure est toujours étendue : « todavía en canal abierto el toro »¹⁸. On parle d'un massacre perpétuel, car l'on ne se contente pas des très nombreuses pertes humaines au fil de ces trois années affreuses, de tous ceux qui sont littéralement décédés pendant ce temps-là. Les cadavres continuent de s'amonceler, et ceux qui restent forment une nation de morts-vivants. Le poème finit ainsi avec ce parallélisme final « como si fueran pocos los muertos que se fueron/ como si fueran muchos los vivos que quedaron »¹⁹. De cette façon, la voix poétique instaure une empathie absolue envers ces individus qui ont perdu la vie à cause de la guerre ou de ses conséquences ultérieures, tout en exprimant une solidarité envers la souffrance de ses semblables.

La cruelle action oppressive du franquisme visait à l'extermination de toute dissidence ; à l'éradication de tout ce qui mettait en danger l'unité nationale imposée. Javier Egea l'identifie à une atmosphère claustrophobe dans un autre poème intitulé « Ciudad del asedio »²⁰ :

[...] Falta el aire de entonces en las plazas de siempre
y los hombres se ahogan.

[...] Hay que salir de aquí
hacia otra tierra
para volver un día con el agua en la frente,
con el fuego en las manos
con el grito en las alas²¹.

Ce lieu assiégeant se montre comme une métaphore d'une dictature oppressante, qui enferme des habitants « muets ». Ils ne peuvent plus s'exprimer, ce sont des prisonniers confinés dans ses murs. En revanche, nous retrouvons aussi « des aveugles », des citoyens fidèles au régime qui ne sont pas capables de reconnaître sa cruauté. Ils

¹⁷ « En train de saigner sur un précipice ». C'est nous qui traduisons.

¹⁸ « Le taureau encore ouvert de haut en bas ». C'est nous qui traduisons.

¹⁹ « Comme s'ils étaient peu nombreux, les morts qui sont partis, comme s'ils étaient très nombreux les vivants qui sont restés ». C'est nous qui traduisons.

²⁰ « Cité du harcèlement ». C'est nous qui traduisons.

²¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby, 2011, p. 170.

contribuent à ignorer ces coups qui clament une liberté absente depuis l'extérieur. Les arbres ne donnent pas de fruits, la lumière n'existe plus. Un soleil personnifié verse des larmes de cendre, en allusion au regret d'un passé déjà calciné. Ces murs si difficiles à franchir enferment un endroit qui a même perdu l'air, où le fait même de respirer devient un exercice difficile.

Dans « Ciudad del asedio », on détecte une nostalgie persistante par rapport à un instant plein de vie, de lumière, d'air ; qui pourrait faire penser aux années de la Deuxième République espagnole. On énonce en tout cas un moment qui s'oppose ouvertement à ce « tiempo de la herida »²² où tout est envahi de tourment. C'est pour cette raison que la voix poétique incite à « salir de aquí/ hacia otra tierra »²³ dans les derniers vers. Dans ce contexte, nombreux sont ceux qui ont opté pour la seule solution possible pour ne pas vivre sous ces conditions : l'exil, réel ou métaphorique ; toujours en gardant l'espoir que ce cauchemar finirait rapidement pour pouvoir retourner avec des convictions encore plus fermes et fortes.

Les droits sociaux et civils que beaucoup d'Espagnols défendaient à la fin de la dictature sont devenus l'objet de revendications notamment à partir des années soixante. Cependant, ils se trouvaient radicalement en désaccord avec la vision d'État que poursuivait le régime. La « démocratie organique » qui voulait, du moins théoriquement, être implantée, correspondait à un système dans lequel la personne était en effet conçue comme partie organique de la société. L'individualisme étant ainsi repoussé, les droits n'existaient que dans la mesure où ils étaient corrélés à certains devoirs et ils se trouvaient surtout déterminés par la subordination suprême de la société au bien commun. À vrai dire, les limites légales se manifestaient avec l'altération la plus minimale de l'ordre établi. Les sanctions, les emprisonnements et les exécutions se sont succédés pendant quasiment la totalité du franquisme. Ainsi, la mort de Franco est arrivée sans que ces demandes sociales aient été entendues.

Mais bien que les efforts réitérés des opposants en matière de démocratisation n'aient pas porté immédiatement leurs fruits, ils ont constitué l'indice d'une nécessité inéluctable qui a marqué le chemin de ladite Transition.

Toutefois, ce processus ne s'est pas non plus déroulé sans difficulté et les paramètres franquistes ont encore persisté dans beaucoup de domaines. L'un des premiers signes de continuité de la violence s'est manifesté lors de « los sucesos de Vitoria » (« les

²² « Temps de la blessure ». C'est nous qui traduisons.

²³ « Sortir d'ici vers une autre terre ». C'est nous qui traduisons.

événements de Vitoria »), également connus sous le nom de « la matanza del 3 de marzo » (« le massacre/ la tuerie du 3 mars »), ayant donc eu lieu seulement quelques mois après le décès du *Caudillo*, sous le mandat d'Arias Navarro.

Après deux mois de lutte sociale pour l'obtention d'augmentations salariales, une nouvelle journée de grève générale a eu lieu le 3 mars, toujours dans l'illégalité. Mais la configuration a été cette fois-ci différente, car la police s'est attaquée aux milliers de travailleurs réunis en assemblée dans l'église de San Francisco du quartier ouvrier de Zaramaga. Les assistants étant désarmés, les policiers ont tué cinq manifestants et causé de nombreux blessés. Cet événement a acquis une importance capitale en tant que phénomène clef dans l'accélération de la fin du franquisme. Cet extrait du poème « Si la mano es un hueco »²⁴, écrit quelques jours après les faits, en témoigne :

[...]

si no podemos ocupar las calles,
si no tenemos nombre sino número,

[...]

Si nos roban la luz a bofetadas,
si ponen vigilancia en las buhardillas,
y tienen nuestro nombre en los cuarteles,
si no podemos vernos, ni tocarnos,
si es de todos la muerte que vivimos,
si ya no somos nadie porque lo quiso el rey,
a qué le canto yo sino a la lucha
el único camino para la libertad²⁵.

Cet acte tragique et violent annonçait un processus de Transition lent et dur, car il n'était pas facile d'exterminer les marques franquistes incrustées dans le système pendant si longtemps. Il est nécessaire de souligner la référence à la figure du roi, allusion évidente à Juan Carlos I, désigné directement par Franco comme son successeur et considéré officiellement comme l'incarnation de sa continuité. Ainsi, son règne a été imposé comme nous le savons après la disparition du *Caudillo* sans

²⁴ « Si la main est un creux ». C'est nous qui traduisons.

²⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 181.

légitimité octroyée par les citoyens. La voix poétique le lui reproche, en se sentant réduite à l'insignifiance : « ya no somos nadie »²⁶. En effet, cela supposait en principe, de la part de Juan Carlos I, l'acceptation de son rôle en tant que dépositaire indiscutable de la volonté du dictateur, d'autant plus que l'atmosphère qui régnait était encore marquée par la répression policière et l'impossibilité de manifester.

C'est évident qu'un secteur du franquisme plaidait pour sa continuité, alors que plusieurs pariaient sur sa réforme et d'autres sur une rupture totale. Ainsi, la première étape de la Transition s'est caractérisée par une grande confusion. La dictature n'avait pas encore disparu formellement, mais cette réalité contradictoire essayait peu à peu de se transformer. Le référendum du 15 décembre 1976 sur la Loi pour la réforme politique et son approbation conséquente ont commencé à éclaircir quelque peu la situation.

Par ailleurs, la demande d'amnistie pour les prisonniers politiques de la dictature se constituait comme une autre revendication propre à ces années, ce qui n'est pas arrivé avant octobre 1977. Quelques mois avant, Javier Egea écrivait le poème « Audiencia popular de Granada »²⁷. À la manière d'une sentence judiciaire, l'auteur écrit dans cet extrait :

[...]

Y RESULTANDO

que esperando, esperando la luz que no volvía,

trabajando, luchando,

acribillados,

solos

CONSIDERANDO

que el aire se cargaba de injusticia,

que hay un pueblo que llama las cosas por su nombre

y que dice amnistía a la amnistía,

justicia a la justicia,

razón a la razón,

[...]

CONSIDERANDO

²⁶ « Nous ne sommes plus rien ». C'est nous qui traduisons.

²⁷ « Audience populaire à Grenade ». C'est nous qui traduisons.

que el corazón estalla,
que no es posible ametrallar el grito,
que la razón
a pesar de las balas y el paredón subsiste,
que aprendimos a amarnos a pesar del castigo,
que somos la simiente de la lucha,
que un aire limpio nos enciende el pecho

CONSIDERANDO

que sabemos,
sellamos,
rubricamos
que la paz no es posible sin las manos unidas

FALLAMOS

en Granada,
a 22 de Mayo del año que va en curso
que las cárceles abran sus ventanas
a la razón y al aire,
que las fronteras,
de par en par, abracen a los hombres que llegan
de sufrir como todos,
de luchar como todos
por una libertad ganada a pulso,
por una tierra que florece ahora
después de tantos años de batalla²⁸.

Le poème rend compte de la soif populaire de renouvellement qui a régné à cette période. Le sujet poétique s'élève en tant que voix porteuse d'un désir commun. On demande non seulement la libération des nombreux incarcérés littéralement, mais aussi celle des prisonniers idéologiques, comme ces exilés qui ont également souffert au-delà

²⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 190-192.

des frontières. L'Espagne devient maintenant «una tierra que florece»²⁹ qui, fatiguée des mêmes patrons, veut réintégrer tout ce qui avait été écarté. C'est sa manière d'effacer « tantos años de batalla »³⁰.

Dans ce sens, la légalisation du Parti communiste lors du gouvernement d'Adolfo Suárez quelques mois avant l'amnistie (le 9 avril 1977) a sans doute marqué le chemin vers la consolidation de la démocratie. Le plus grand adversaire du régime franquiste s'incorporait à la pluralité politique de la nouvelle ère après avoir vécu dans la clandestinité tout au long de la dictature, durant laquelle aucun parti n'était autorisé sauf la Phalange. Mais cette autorisation de la diversité politique n'est pas pour autant exempte de controverse. La droite la plus conservatrice et antiréformiste, incarnée par ledit «búnker» ou l'Armée franquiste, n'a pas vu d'un bon œil, comme il était aisé de prévoir, cette évolution vers l'intégration démocratique de l'Espagne et la représentation de tous les partis pour sa reconstruction politique. Ainsi, la sphère militaire la plus réfractaire au changement, qui refusait de céder son pouvoir au nom de la démocratie, nous offrait l'un des spectacles les plus déplorables de ces années de transition démocratique. Nous faisons référence à la tentative de coup d'État du 23 février 1981 qui a eu lieu pendant l'investiture de Leopoldo Calvo Sotelo. Cet événement devient matière littéraire pour Javier Egea, qui en fait la parodie dans son poème «La investidura»³¹ :

Hace 3 años, señores,
y por las mismas calendas
(el 23 de febrero,
si quieren exacta fecha),
irrumperon en las Cortes
la barbarie y la vergüenza.
Por eso, ciego en Granada,
este juglar trae a cuenta
unos versos que cantó
con ocasión tan funesta.

²⁹ « Une terre qui fleurit ». C'est nous qui traduisons.

³⁰ « Autant d'années de bataille ». C'est nous qui traduisons.

³¹ « L'investiture ». C'est nous qui traduisons.

Y no piensen que son lujos,
aficiones agoreras,
ganas de rizar el rizo,
sino asunto de conciencia.
Es la vida que me obliga,
la rosa que me alimenta.
Es la historia que nos dice:
no vive quien no recuerda.
También por dejar aviso
a las gentes venideras
de que el fascismo y la muerte
nada ni a nadie respetan.
No quisiera despedirme
sin contarles que en Suecia
-al ver por televisión
un bufón en plena escena-,
para vergüenza de España
dijeron de esta manera:
¿Qué pinta en un Parlamento
un soldado con montera?
Hace tres años señores
y aún no hallan respuesta³².

À la manière d'un jongleur, comme il fera dans plusieurs de ses compositions, Javier Egea chante l'anecdote comme un vrai exercice de conscience. Il est sans doute mû par sa propre motivation personnelle et son affiliation au Parti communiste, représenté ici par la rose du communisme-socialisme. "[...] nadie buscó nunca con tanta intensidad una buena metáfora y todos esos sueños desconcertados y rotos que hay detrás de la palabra comunismo"³³, affirmerait son compagnon Luis García Montero sur notre poète

³² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 91.

³³ «[...] personne n'a jamais cherché une bonne métaphore avec une telle intensité ainsi que tous ces rêves déconcertés et brisés qui se trouvent derrière le mot communisme », Luis García Montero, "Javier",

dans l'article « Javier ».

C'est un chant de dénonciation du fascisme, passé et présent, pour que les générations futures n'oublient pas ce qu'il cache : il est considéré comme la mort et il n'a aucun respect envers les autres.

La scène du Palais de las Cortes a provoqué la surprise même à l'étranger. Elle est comparée à un théâtre dans lequel un bouffon (sous les traits duquel nous devinons Tejero) préside l'espace orné d'un couvre-chef (« montera »), qui représente et tourne en ridicule le tricorne, cette sorte de chapeau distinctif de la Guardia Civil à cette époque.

L'échec du coup d'État et la perte conséquente de pouvoir chez les Forces de l'Ordre franquistes, ainsi que l'intégration des communistes dans le nouveau panorama politique, amènent l'Espagne vers la construction, même si timide à ses débuts, d'une démocratie institutionnelle qui avait brillé par son absence pendant des décennies.

L'une des réussites de cette période en ce qui concerne les droits sociaux réside dans la légalisation du divorce (7 juillet 1981), qui n'a pas non plus échappé à la polémique, venue principalement du secteur ecclésiastique. La position initiale de l'Église s'est inscrite dans l'opposition déterminée, bien que finalement elle ait dû obéir aux réformes, en laissant place à la consolidation d'une démocratie inévitable. Mais cette acceptation a eu lieu non sans manifester d'avance son mécontentement. La déclaration de la Commission épiscopale qui apparaissait quelques mois avant l'approbation de la loi en est un exemple. Dans cette déclaration nous pouvons lire :

(...) el divorcio no es, en principio, un derecho de la persona. La regulación civil del divorcio es, a lo más, "un supuesto remedio a un mal social". (...) Esta indisolubilidad de matrimonio es la expresión de las exigencias de fidelidad que brotan del auténtico amor conyugal, de la alianza personal de los esposos, del bien de los hijos, de la dimensión social de la institución matrimonial, que trasciende así los intereses privados de los cónyuges e incluso limita el poder del Estado³⁴.

dans Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 32-33, p. 33. C'est nous qui traduisons.

³⁴ « [...] en principe, le divorce n'est pas un droit de la personne. La régulation civile du divorce est, au plus, « un remède supposé à un malheur social ». [...] Cette indissolubilité du mariage est l'expression des exigences de fidélité qui émergent de l'amour conjugal authentique, de l'alliance personnelle des époux, du bien des enfants, de la dimension sociale de l'institution matrimoniale, qui dépasse ainsi les intérêts privés des conjoints et limite le pouvoir de l'État », « Texto íntegro de la Comisión Episcopal sobre el divorcio », dans *El país*, 5 février 1981. Disponible sur: http://elpais.com/diario/1981/02/05/espana/350175603_850215.html. C'est nous qui traduisons.

Mais il est possible de voir comment la position de l'Église a évolué à partir du poème « Espinelas del divorcio »³⁵ de Javier Egea :

Tras el número polaco³⁶
quieren los curas ahora
-por seguir ora et labora³⁷-
armar en España el taco.
Y prosiguiendo su atraco
contra el pueblo soberano
han entrado Biblia en mano
en la conciencia de España
para exigirle con saña
tributos del Vaticano.

Pues al vínculo sagrado
que es su Santo Matrimonio
dicen que viene el demonio
de divorcio disfrazado.
Por eso si eres casado
con la Iglesia toparás
que luchar con satanás
es patrimonio del clero
y aunque te sueñes soltero
casado te quedarás³⁸.

³⁵ « Dizains du divorce ». C'est nous qui traduisons.

³⁶ Il est difficile d'éclaircir l'allusion de Javier Egea à ce "scandale polonais" ("número polaco"), car il s'agit d'un poème inédit dont nous savons seulement qui a été conçu dans les années 80. Nous pouvons supposer qu'il fait référence à la polémique autour du syndicat polonais clandestin et anti-communiste "Solidarité", qui était soutenu par l'Église -son leader Walesa a même été reçu par le Pape (aussi polonais) Jean-Paul II-. Ce fait donnerait lieu à la promulgation de la Loi martiale et à la fin du gouvernement socialiste et de la République populaire de Pologne. Mais cette mention peut aussi faire référence au deuil national après la mort du cardinal polonais Stefan Wyszynski le 28 mai 1981, qui a été un médiateur entre l'Église et l'État communiste polonais et dont sa succession a même été objet d'intervention de la part du Vatican. En fin, une troisième possibilité, moins probable, serait l'allusion à la tentative d'homicide du Pape le 13 mai 1981 au sein du Vatican.

³⁷ "Ora et labora" : "Prie et travaille". C'est nous qui traduisons.

Dans le premier dizain, la voix poétique considère la manière irrévérencieuse dont l'Église influe sur eux comme une attaque à main armée contre les Espagnols. On est confrontés à une tendance consolidée tout au long des années, comme le montre le verbe «poursuivre». La peur que l'Institution a vécue avec l'arrivée du divorce en Espagne s'affirme dans la personnification de celui-ci, symbolisé par le diable : « dicen que viene el demonio/ de divorcio disfrazado »³⁹. Il semble invraisemblable d'affranchir les barrières catholiques en parlant de la dissolution du mariage, qui était une pratique impensable à l'époque même si on le désirait fortement. Ainsi, « aunque te sueñes soltero/ casado te quedarás »⁴⁰. Évidemment, il devait prévaloir « ese vínculo sagrado/ que es su Santo Matrimonio »⁴¹. Mais si nous continuons à lire, on trouve ensuite :

Mas ni aun la Ley Divina
está libre de excepción,
que toda legislación
por el oro se ilumina.
Así la Iglesia se inclina
ante la luz del dinero
que es ese Dios verdadero
que tanto pregona y canta
mientras suene su garganta
a la par del monedero.

Por eso aunque venga ahora
Marcelo con la rebaja
puedes pasar por la Caja
que es Santa y Registradora
y serás en buena hora
recibido y divorciado

³⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 262.

³⁹ « On dit que le diable vient déguisé en divorce ». C'est nous qui traduisons.

⁴⁰ « Bien que tu te rêves célibataire/ tu resteras marié ». C'est nous qui traduisons.

⁴¹ « Ce lien sacré qui est son Saint Mariage ». C'est nous qui traduisons.

y en lo tocante al Estado
no alimenta más recelo,
que el Papa y Calvo Sotelo
lo han atado y bien atado.
Mas quien diga al pueblo llano
si ha de estar o no casado
no debe ser el Estado
ni tampoco el Vaticano.
Déjenle ya de la mano,
que el pueblo es mayor de edad
y si es su voluntad
divorciarse cuanto quiera
sea el divorcio bandera
de su santa libertad.

Dans la troisième strophe, nous observons que l'appel de l'argent produit des exceptions. L'Église n'apparaît pas libre de toute tentation, et : « así la Iglesia se inclina/ ante la luz del dinero »⁴². Dès lors, on découvre la référence au Dieu de l'argent « que es ese Dios verdadero que tanto pregona y canta »⁴³. Après les deux premiers dizains où nous assistons au refus du divorce de la part de l'Église, nous sommes donc témoins dans les dizains suivants d'un changement vers son acceptation.

On sait que certains représentants ecclésiastiques, malgré leur rejet manifeste concernant le divorce, concédaient néanmoins la dissolution matrimoniale aux fidèles quand il s'agissait de personnes puissantes qui pouvaient d'une certaine manière « acheter » ce service. C'était le cas de « Marcelo » dont on parle dans le poème, qui correspond à Marcelo González, cardinal conservateur de Tolède et figure emblématique de l'époque à cause de son opposition déterminée au divorce. Cependant, ce prêtre a été fortement critiqué par certains membres de sa propre communauté à cause de sa facilité à satisfaire les vœux de quelques privilégiés. Nous trouvons l'un des témoignages publiés dans le journal *El País* le 3 octobre 1980, de la part d'un ancien

⁴² « Ainsi l'Église s'incline devant la lumière de l'argent ». C'est nous qui traduisons.

⁴³ « Qui est ce véritable Dieu que [l'Église] ne cesse de proclamer et de chanter ». C'est nous qui traduisons.

curé du même Diocèse, qui atteste de ces faveurs accordées par « Don Marcelo ». Voici un extrait :

Marcelo, cardinal primado, ¿por qué deshizo esos matrimonios «hechos» por los contrayentes por su libérrima voluntad y con la legítima asistencia del ministro de nuestra Santa Madre la Iglesia? Dado que todos eran de «la nobleza» y poderosos en dinero, ¿cuánto costó a los contrayentes el «facere y defacere tantos entuertos»? (...) ¿Por qué sólo pueden tener color destructivo los matrimonios de los ricos, que pueden pagar muy fuerte al cardinal; al mismo tiempo que éste, con archipalabras, defiende, en su carta pastoral, la absoluta imposibilidad de separación de los pobres?⁴⁴.

Mais, pour revenir au poème, avec l'approbation définitive de la loi il n'était plus nécessaire que Don Marcelo concédait la grâce de divorcer, « aunque venga ahora/ Marcelo con la rebaja »⁴⁵. Finalement, l'Église et l'État se sont une fois de plus mis d'accord pour prendre cette décision sans tenir compte de l'avis du peuple. Ainsi, « el Papa y Calvo Sotelo/ lo han atado y bien atado »⁴⁶. La rupture des couples mariés ne représentera plus un problème à leurs yeux. Dès lors, « serás en buena hora/ recibido y divorciado »⁴⁷.

Ces vers ironiques montrent clairement que la séparation entre l'Église et l'État n'était consolidée que dans la théorie. Les jugements de l'institution catholique étaient encore d'une importance vitale pour la société et le gouvernement continuait d'avoir besoin, d'une certaine manière, de son approbation.

Ainsi, dans le cinquième dizain la voix poétique revendique le manque de légitimité civile vis-à-vis des situations d'une telle importance. On se laisse manier comme une marionnette par l'État et par l'Église, bien ils ne devraient plus se mêler des affaires strictement personnelles. Les Espagnols s'avèrent suffisamment mûrs pour décider par eux-mêmes des questions par lesquelles ils sont directement concernés ; on nous dit

⁴⁴ « Marcelo, cardinal primatial : pourquoi avez-vous défait ces mariages « faits » par les contractants par leur très libre volonté et avec l'aide légitime du ministre de notre Sainte Mère l'Église ? Étant donné que tous appartenaient à la « noblesse » et qu'ils étaient puissants en argent : combien a coûté aux contractants le fait de « faire et défaire tant de dommages » ? [...] Pourquoi seulement peuvent avoir une couleur destructive les mariages des riches, qui peuvent payer très fort au cardinal ; en même temps que celui-ci, avec des archiparoles, défend dans sa lettre pastorale l'impossibilité absolue de séparation chez les pauvres ? », Alberto Guzmán Martín, « Iglesia y divorcio », dans *Cartas el director, El País*, 3 octobre 1980. Disponible sur: http://elpais.com/diario/1980/10/03/opinion/339375613_850215.html. C'est nous qui traduisons.

⁴⁵ « Bien que Marcelo arrive maintenant avec la réduction ». C'est nous qui traduisons.

⁴⁶ « Le Pape et Calvo Sotelo l'ont attaché et très bien attaché ». C'est nous qui traduisons.

⁴⁷ « Tu seras reçu et divorcé au bon moment ». C'est nous qui traduisons.

alors « déjenle ya de la mano,/ que el pueblo es mayor de edad »⁴⁸.

De ce fait, au-delà du sujet qui nous occupe, cette strophe est une critique générale des années de peur et de répression, pendant lesquelles les Espagnols n'ont pas pu saisir les rênes de leur vie ou prendre part à l'expérience politique. Ce poème nous offre en tout cas l'image d'une Église toujours très présente ; tout en nous montrant également l'avancée établie vers la reconquête de l'un des droits évanouis lors de la dictature. La légalisation du divorce constituait à son tour un aspect décisif pour l'émancipation des femmes.

Cependant, l'événement le plus éminent concernant la démocratisation officielle du nouvel État espagnol arrive lors des élections d'octobre 1982, où le parti socialiste a obtenu une victoire écrasante qui a marqué la véritable alternative au franquisme. C'était en effet la première fois qu'un groupe de l'opposition réussissait à se procurer le pouvoir. Mais malgré les illusions renouvelées que ce triomphe, censé représenter l'établissement définitif du système démocratique, a apportées, les années de gouvernement socialiste ont été marquées par plusieurs contradictions et polémiques, ayant provoqué une déception absolue chez certains. « Las Coplas de Carmen Romero », de Javier Egea, manifestent très bien ce désenchantement. C'est à la compagne sentimentale du président Felipe González à l'époque que la voix poétique transmet son mécontentement :

Díselo, Carmen Romero,
dile que estamos aquí,
que él parece estar allí
y es aquí donde lo espero;
dile que ningún obrero
entiende que un presidente
mande guardias a su gente
en vez de mandar trabajo,
dile que va cuesta abajo
frente a la Cuesta de Enero,
díselo, Carmen Romero.

⁴⁸ « Lâchez-lui la main, car le peuple est déjà majeur ». C'est nous qui traduisons.

Dile que están encendidos
los faros de un pueblo oscuro,
dile que mire al futuro,
no a los Estados Unidos ;
dile que estamos perdidos
en medio del capital,
que una rosa sin rosal
naufraga en las oficinas
dile que por las esquinas
anda el sueño prisionero,
díselo, Carmen Romero.

Dile tú, Primera Dama,
cuando hagas su equipaje,
que a veces también viaje
por los campos de Ketama
y dile, cuando la cama
anula la presidencia
y el amor dicta sentencia
contra todos los misiles,
que aún florecen a miles
banderas del sueño obrero,
díselo, Carmen Romero⁴⁹.

En effet, le sujet poétique fait appel à Carmen Romero pour qu'elle devienne une espèce d'intermédiaire entre le chef d'État et les exigences de la gauche. Cette allusion vocative s'intensifie avec la répétition du dernier vers de chaque strophe : « Díselo, Carmen Romero ». Felipe González prétendait fonder son mandat sur le principe d'un « socialisme autogestionnaire » qui donnerait plus de pouvoir au peuple, tel que Juan

⁴⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 99-100.

Antonio Andrade Blanco l'indique dans son article « Del socialismo autogestionario a la OTAN: notas sobre el cambio ideológico en el PSOE durante la Transición a la democracia » (« Du socialisme autogestionnaire à l'OTAN : quelques notes sur le changement idéologique du PSOE pendant la Transition à la démocratie »). Bien au contraire, il se présente comme un être inaccessible. C'est pour cette raison que la voix poétique préfère adresser les plaintes à Carmen Romero. Elle est la seule à partager des moments d'intimité avec lui, propices peut-être pour le faire changer de direction.

La principale critique établie procède de l'abandon du peuple ouvrier. C'est-à-dire, on lui reproche d'avoir pris ses distances vis-à-vis des principes de base du parti. La rose du socialisme ne trouve pas son origine, il n'existe plus de rosiers où s'accrocher, elle a perdu ses racines. Et les rêves d'une Espagne éloignée de la dictature font naufrage, puisqu'elle est en train de plonger dans une autre tyrannie qui obère la liberté de la classe ouvrière : ce capitalisme qui perd de vue la dimension humaine et qui a complètement leurré son représentant maximal. D'après Blanco Andrade dans l'article cité :

[...] si se hiciera un seguimiento de las variables concepciones sobre el Estado en el discurso del PSOE este sería un índice clarificador de su transformismo ideológico. Al principio sostuvo la conveniencia de conjugar el poder ciudadano autónomo con el poder del Estado democrático en la perspectiva de que éste terminara completamente transferido a aquel; luego hizo del Estado, por inspiración Keynesiana, el instrumento exclusivo de la política socialdemócrata; y finalmente devaluó, bajo el signo neoliberal de los tiempos, el papel del Estado a favor de la libertad de mercado⁵⁰.

Les États-Unis ont aveuglé Felipe González, en laissant le peuple dans l'obscurité et en leur offrant un avenir bouché, dans lequel les ouvriers se sentent « perdidos/ en medio del capital »⁵¹.

Ce poème s'insère dans une période caractérisée par les débats houleux concernant

⁵⁰ « [...] si l'on faisait un suivi des conceptions variables de l'État dans le discours du PSOE, il se constituerait comme un indice révélateur de sa transformation idéologique. Au début, il défendait la nécessité de conjuguer le pouvoir citoyen et le pouvoir de l'État démocratique avec, en perspective, l'idée de transférer peu à peu et de façon complète ce pouvoir au peuple. Ensuite, il a converti l'État, s'inspirant sur la théorie de Keynes, en instrument exclusif de la politique de la social-démocratie. Enfin, il a dévalué, sous le signe néolibéral dominant, le rôle de l'État en faveur de la liberté du marché », Juan Antonio Andrade Blanco, "Del socialismo autogestionario a la OTAN: notas sobre el cambio ideológico en el PSOE durante la Transición a la democracia", *Historia Actual Online*, n. 14, 2007, p. 97-106, p. 105. C'est nous qui traduisons.

⁵¹ « Perdus au milieu du capital ». C'est nous qui traduisons.

l'OTAN. On trouve ainsi cette « sentencia contra todos los misiles »⁵². Felipe González manifestait une ferme opposition à l'Organisation du traité de l'Atlantique Nord au moment où l'Espagne l'a rejointe, sous le gouvernement de Calvo Sotelo, en 1982. Conséquemment, il a promis pendant la campagne électorale le gel de cette adhésion et la convocation à un référendum pour que les Espagnols décident de l'avenir de leur permanence.

Les avertissements de la voix poétique ne semblent pas être arrivés très loin. Seulement deux ans après la publication de ce poème, un événement qui synthétise cette grande déception a eu lieu : le consentement des Espagnols pour que le pays reste dans l'OTAN à la suite de ce référendum célébré assez tardivement, en 1986. Et cette adhésion a sans doute été le fruit de la forte détermination et de la campagne de persuasion menée à bien par le propre gouvernement. Ce résultat s'est traduit ainsi par l'oubli de cette première attitude anti-OTAN ; laissant voir l'opportunisme du parti socialiste espagnol. Il s'est positionné en contre ou en faveur selon ses propres nécessités et il a agi en conformité avec celles-ci pour amener les votants vers son terrain. Le PSOE a utilisé une stratégie de chantage, en avertissant du possible retour de l'Espagne à l'isolement international de la dictature, ou de la démission de Felipe González en cas de faillite, menaçant ainsi du retour de la droite. Il semblait revenir aux années de peur car les espagnols craignaient la restitution du franquisme, notamment après le coup d'État de 1981 -qui avait favorisé par ailleurs l'arrivée au pouvoir des socialistes en dépit d'UCD.

La question de l'OTAN s'est érigée ainsi comme le détonateur qui a démasqué la transformation idéologique du parti et son impérialisme. C'est pour cette raison que la gauche, voyant que ses désirs de changement restaient frustrés, a adopté une position très critique à l'égard du parti.

Comme nous pouvons le constater, le discours revendicatif envers le régime franquiste persiste malgré l'arrivée supposée de la démocratie. Ces quelques exemples poétiques suffisent cependant pour établir un bref panorama de l'évolution de la situation et pour élucider comment se sont transformées les positions des gouvernements consécutifs, ainsi que la société pendant ces années intenses.

Il est évident que le fait de corriger l'absence de démocratie qui avait duré presque quarante ans ne s'est pas avéré une tâche facile. La Transition a supposé un pas en avant

⁵² « Une sentence contre tous les missiles ». C'est nous qui traduisons.

pour sa consolidation officielle, mais cette période est souvent perçue comme un processus critiquable à cause de son manque de rupture radicale avec le franquisme. La victoire du parti socialiste espagnol, qui incarnait un espoir à cet égard, a été loin de contenter les voix avides de changement ; a fini par les décevoir à nouveau et par représenter, du moins pour certains, la continuité d'une série de pratiques précédentes.

La dictature argentine

Javier Egea ne s'est pas uniquement penché sur la réalité historique de son contexte immédiat. Ce regard critique constant, à travers lequel il dénonce les atrocités de la dictature espagnole, est également présent dans son troisième recueil, *Argentina 78*. En fait, il s'agit du premier exemple unitaire de poésie de type politique dans son œuvre. Bien qu'elle ait été écrite à la fin des années soixante, elle a été publiée en 1983. Il se compose de dix poèmes consacrés au thème de la dictature militaire dans le pays latino-américain, appelée « Processus de réorganisation nationale » et dirigée à son commencement par le général Videla. Le recueil livre ainsi le témoignage de la répression dictatoriale depuis 1976. Par conséquent, on est face à une œuvre d'une émotion fort intense et dont la portée politique résulte très puissante, en lien direct avec les expériences que l'auteur vécut en Espagne.

Ce livre est un réquisitoire contre la personne du dictateur que la voix poétique interpelle constamment (de manière explicite ou tacite selon le passage), en l'accusant sans pitié, en voulant le punir avec la force et la dureté de ses mots. C'est un combat continu contre ce tyran : l'indéniable instigateur de l'angoisse Argentine, que l'auteur cherche à détrôner. Egea lui déclare que les poètes ne pourront pas être trompés et qu'ils ne se résigneront pas à tomber sous ses coups. Ces derniers seront, dès à présent, ceux qui lèveront le poing face à ces oppresseurs. Egea va les insulter infatigablement, les considérant comme des pantins qui déguisent leur propre peur, leurs faiblesses sous leurs airs de grandeur.

Argentina 78 s'ouvre sur une dédicace aux « Mères de la place de mai », symboles incontestables de la révolte pendant et après la dictature. On trouve également une seconde citation qui contient des paroles extraits d'un tango, rythme argentin par excellence, sur un ton douloureux tout comme le livre et la réalité qui nous sont présentés. Cela laisse entrevoir l'intérêt de l'écrivain pour le pays et sa compassion pour sa souffrance.

Le lecteur va sans doute s'interroger sur la raison pour laquelle le recueil s'intitule *Argentina 78* alors que la dictature a commencé en 1976. Ce que Javier Egea veut exprimer en lui donnant ce titre est le paradoxe d'avoir célébré le mondial de football dans le pays deux ans plus tard, au sein de ce cruel événement historique où des enfants et des adultes étaient continuellement kidnappés ou assassinés. C'est une manière de dénoncer l'hypocrisie évidente que constitue cette incongruité ; le fait que personne n'ait osé la stopper et que l'on ait fermé les yeux.

L'ensemble de l'œuvre est par conséquent imprégné d'une répulsion récurrente. On perçoit nettement une tentative d'inculper inlassablement le dictateur de toutes les atrocités dont il est le responsable. On trouve plusieurs compositions accusatrices où la voix poétique s'adresse directement à Videla, comme c'est le cas du deuxième poème du livre : « Huele a sangre, Videla »⁵³ ; ou le premier, dans lequel on lit :

Yo te digo, Videla,
que viven los poetas con los ojos abiertos
y miran y conocen y sienten conociendo
y entonces dos caminos:
Apoyar a la muerte o defender la vida.

Por eso va mi canto hacia ti como un grito,
como un puño gigante⁵⁴.

Cependant, le sujet poétique arrive à la conclusion dans les poèmes VII et VIII que le peuple finira un jour par le condamner. Concernant le premier, la voix poétique incite ce peuple à se lever pour humilier le dirigeant et le déshonorer publiquement :

Pueblo puesto de pie,
en mitad de la carpa te arrope la vergüenza
y te mires a ti,
que ya en corro te miran,
y sientas tu uniforme temblar en tu barriga,
condecorado y solo,
y el enorme desprecio

⁵³ « Cela sent le sang, Videla ». C'est nous qui traduisons.

⁵⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 181.

y la visión terrible,
la gran revelación de tu silencio.
[...]
Mira tú tanta altura,
mira tanto poder para que venga
la voluntad del pueblo a destrozarte⁵⁵.

Même s'il croit avoir réussi à se placer par-dessus de tous et de tout, il ne pourra pas échapper à la vigueur de ceux qui ont souffert sa cruelle arrogance. On apprécie dans les poèmes de Egea sur l'Argentine plus d'espoir par rapport à l'expérience dictatoriale espagnole, bien que la dictature argentine va se prolonger encore quelques années (plus précisément jusqu'à 1983, avec l'arrivée au pouvoir de Raúl Alfonsín). En ce qui concerne le poème VIII, en plus de mettre en relief l'intérêt du poète pour la forme métrique, il se présente comme un sonnet qui résume parfaitement cette même idée de réparation indispensable des calamités subies :

Abrumadoramente condenado,
porque el pueblo decide hasta la muerte,
vendrá la muerte a ti y vendrá a verte
en nombre de la historia el torturado.

Vendrá la muerte a ti, remunerado
del dolor y su grito, a sorprenderte
alto tú en tu poder, dormido y fuerte
y ponerte de sangre coronado.

Poderosa verdad que te reclama
a tu triste corona obedeciendo,
a la muerte tu sueño tributando.

Y tú sientas subir hasta tu cama
la voz del pueblo al madrugar diciendo:
Pasó la noche el dictador sangrando⁵⁶.

⁵⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 189.

⁵⁶ *Ibid*, p. 190.

La composition institue quelques références à Cesare Pavese et son poème « La mort viendra et elle aura tes yeux ». L'écrit de Pavese déclare que « la mort a un regard pour tous ». Dans le poème de Javier Egea, cette mort se présentera devant le dictateur comme une voix, celle du peuple qui réclame justice au nom de l'histoire et de toutes les victimes de l'oppression et de la cruauté de cette époque. En effet, le poète pense que le tyran sera surpris un jour par les citoyens, et que ces derniers lui feront payer son inhumanité et l'anéantiront pour venger leur douleur.

Si nous nous rapportons à ce ton de condamnation de la part de la voix poétique, le neuvième poème est peut-être le plus intéressant de tout le recueil. Il compare la figure centrale du dictateur, qui est le protagoniste et l'objet d'attaques tout au long du recueil, avec l'image du taureau, métaphore qui traverse à son tour toute la composition :

Los dictadores

¿tienen amplia la frente y triste la razón,
el gesto casi abuelo
y un gran miedo a la muerte?

Los dictadores

¿sudan la soledad en su almohada
y un útero distante los consuela?

Los dictadores

¿sueñan con ser el toro de las cinco
y se chupan el dedo mientras duermen?

Los dictadores

¿cuando salen al ruedo de la historia
llevan el gesto manso
y escarban en la arena?

Los dictadores

salen siempre a las plazas
sin indulto posible⁵⁷.

⁵⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 191.

Ce poème est divisé en cinq strophes de trois et quatre vers libres, qui commencent par l'anaphore « les dictateurs ». On fait ainsi retomber tout le poids sur ce personnage pluriel. Ce n'est pas un dictateur concret, bien que nous parlions du cas argentin, mais plutôt d'une généralisation. Nous pouvons donc supposer que pour la voix poétique il n'existe pas de différences possibles entre ces derniers et que leur description reste unanimement valide pour l'ensemble des tyrans.

Lors des quatre premières strophes, ce syntagme nominal initial est suivi d'une question rhétorique qui s'interroge à propos de la nature et des caractéristiques de ce personnage transversal, en lien avec les possibilités de comparaison entre ce dernier et le taureau.

À partir de la première strophe, nous ne pouvons pas encore deviner cette identification. Par contre, après la lecture complète du poème, nous nous rendons compte que la question initiatique établit déjà une relation grâce à la formulation de quelques caractéristiques concernant cet animal telles que « frente amplia »⁵⁸, « triste razón »⁵⁹, « el gesto casi abuelo »⁶⁰ ou « gran miedo a la muerte »⁶¹. Si nous pensons à un taureau, tous ces syntagmes nominaux établissent un lien évident avec lui, autant dans le plan physique que psychique, notamment quand on pense au contexte de la corrida.

Pour le moment, tout cela nous fait ressentir une certaine pitié ; le lecteur peut arriver à expérimenter une compassion envers ce pauvre animal. Dans ce sens, il s'avère difficile d'établir des correspondances avec le dictateur. On retrouve ainsi ce doute prolongé qui se poursuit dans la deuxième strophe en incluant la « solitude ». Elle se présente dans les pires cauchemars : la « sudan en su almohada »⁶². Il apparaît aussi le « uterus », qui est lié à la protection maternelle intensifiant ainsi cette idée de vulnérabilité qui nous pousse à continuer de nous interroger sur les possibilités d'identification entre les deux objets d'analyse.

Néanmoins, si dans ces deux premières strophes l'ombre du taureau sur le dictateur est légèrement devinée et la sensation que nous avons est celle d'une ingénuité qui ne laisse pas établir des liens avec le protagoniste, dans les trois suivantes les correspondances sont explicitement montrées et l'assimilation se réalise également de

⁵⁸ « Front large ». C'est nous qui traduisons.

⁵⁹ « Triste raison ». C'est nous qui traduisons.

⁶⁰ « Geste presque vieux ». C'est nous qui traduisons.

⁶¹ « Grande peur de la mort ». C'est nous qui traduisons.

⁶² « Ils la suent dans son oreiller ». C'est nous qui traduisons.

manière plus évidente. C'est dans la troisième strophe qui apparaît le référent définitif qui s'instaurera comme axe central jusqu'à la fin du poème : « el toro de las cinco »⁶³. Les dictateurs semblent aspirer à les ressembler.

Le fait d'explicitier qu'il s'agit du taureau « des cinq heures » nous amène directement à Federico García Lorca, assassiné précisément par l'une de ces dictatures, et son *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), un ami toréador mort à cause d'un coup de corne. Dans l'élégie « La cogida y la muerte », le vers « a las cinco de la tarde »⁶⁴ se répète continuellement en marquant le moment maudit dans lequel a eu lieu cet événement tragique, qui est resté dans la mémoire de tous comme l'heure du sommeil éternel.

Il n'est pas étonnant qu'Egea l'utilise dans son poème. La voix poétique est en train de nous transmettre que ces dictateurs semblent rêver depuis l'enfance « se chupan el dedo »⁶⁵ de devenir ce taureau homicide. Il semblerait que le sujet poétique a du mal à croire que ces personnages puissent avoir de telles aspirations d'avance ; comme s'il n'était pas possible d'avoir en soi cette méchanceté. On retrouve une fois de plus la présomption d'innocence. Son incrédulité l'amène à s'interroger continuellement afin de trouver une explication concernant ce développement tragique de l'histoire. Même si on ne peut plus rien faire pour l'éviter, la voix poétique essaie de repérer au moins les raisons qui ont conduit à cet vicissitude dramatique.

En effet, l'atrocité de cette mort inspirée par le « taureau des cinq heures » contraste abruptement avec cette tranquillité associée à l'action de dormir ainsi qu'avec l'innocence inférée à l'âge précoce. Mais si dans cette strophe l'idée de devenir un taureau reste sur le plan onirique et lointain de l'enfance, dans la suivante, les dictateurs étant déjà des adultes, ils seront effectivement transformés en taureaux et feront irruption « al ruedo »⁶⁶. Il s'agit d'une métaphore de leur prise de pouvoir, puisque nous parlons d'une arène figurative, de l'arène « de l'histoire ». Désormais, on ne les représente plus en train de dormir ; la possibilité de transformation n'est plus un rêve insignifiant : on passe à l'action directe.

Ainsi, la question qu'on se pose à partir de ce moment est la suivante : les dictateurs, vont-ils agir comme ce taureau désigné précédemment ?

⁶³ Le « taureau des cinq heures ». C'est nous qui traduisons.

⁶⁴ « À cinq heures de l'après-midi », Federico García Lorca, *Obras Completas I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, p. 591. C'est nous qui traduisons.

⁶⁵ « Sucent leurs pouces ». C'est nous qui traduisons.

⁶⁶ « Sur l'arène ». C'est nous qui traduisons.

La voix poétique fait référence à deux caractéristiques attribuées aux taureaux : d'un côté, on trouve son « gesto manso »⁶⁷ ; de l'autre côté, l'allusion au fait de gratter « en la arena »⁶⁸. Le premier rappelle le regard inoffensif qui maintient le taureau quand il apparaît devant son public ; mais on peut penser également à ces taureaux (« manso ») dont la fonction est de guider le reste du troupeau, ce qui nous permet d'établir des correspondances entre l'animal et le rôle du dictateur.

Par rapport au deuxième élément, cet animal gratte dans le sable quand il demeure en position défensive, pour annoncer son attaque imminente. En fin de compte, ce qui semble mettre en doute ici la voix poétique est l'identification avec le taureau : Le dictateur montre lui aussi ce visage serein pour agresser ensuite son ennemi, c'est-à-dire le peuple ? Prévient-il à l'avance de sa méchanceté ? Pouvons-nous lui faire confiance ?

Le tercet qui clôt cette composition établit ainsi une sorte de conclusion qui essaie de répondre à toutes ces questions. Le taureau se trouve désormais en pleine « corrida ». La voix poétique condamne les dictateurs et refuse de les pardonner, de les sauver de la mort. On s'approche donc d'un dénouement cruel et unanime pour tous.

Nous assistons depuis le début à une gradation ascendante de l'identification entre le taureau et le dictateur. Cette exploration s'intensifie au fur et à mesure pour permettre le dévoilement à la fin du poème, où l'on peut dégager l'inconnu : le dictateur se montre après tout plus inhumain que le taureau. Ce dernier mérite occasionnellement l'absolution et il est tout simplement un animal qui se défend de façon logique face aux attaques volontaires du torero et qui arrive à sentir peur de son adversaire. Par contre, il n'y a pas de possibilités pour le dictateur d'obtenir la grâce de la voix poétique. Ayant cultivé très tôt cet instinct vil, son action est toujours préméditée, elle n'est jamais innocente.

De ce fait, le sujet poétique veut lui enlever non seulement l'occasion d'être conçu en tant qu'être humain –en l'animalisant– ; mais il refuse également de le rendre analogue au taureau.

Au début du poème, il n'était pas aisé d'établir des correspondances entre les deux. En partant de cette innocence transmise par l'animal dans les deux premières strophes et la pitié que le lecteur pouvait expérimenter, on parvient, au fur et à mesure, à découvrir le côté le plus sauvage de cet animal en action, ce qui nous permet de commencer à constituer quelques parallélismes. Enfin, on arrive aux dernières strophes où toute

⁶⁷ « Geste doux ». C'est nous qui traduisons.

⁶⁸ « Dans le sable ». C'est nous qui traduisons.

ressemblance s'efface et le taureau s'élançe comme le seul à mériter l'indulgence. On pourrait parler d'une sorte de masque qui s'est progressivement déplacé pour nous dévoiler la véritable nature de l'objet analysé, c'est-à-dire les dictateurs, dont leur culpabilité s'est finalement dénouée peu à peu devant nous.

Nous sommes témoins d'un autre message profondément accusateur, très engagé ; mais nous sommes aussi face à une composition d'une intensité lyrique et d'une beauté admirable. C'est la tendance qui prédomine dans le recueil ainsi que dans d'autres poèmes *egeadiens*, où l'auteur arrive à dépasser les intentions purement pamphlétaires et réussi à construire une grande effectivité poétique.

Le livre finit par un vigoureux message final, direct et chargé du mépris et du dégoût les plus explicites :

Dictador de la sangre,
[...]
Sobre la historia pongo mi palabra
y en tu pañuelo escupo,
desde el Sur te condeno a las letrinas,
de vómitos podridos te coronó,
lanzo un siglo de pus sobre tu cara.

Que en tus ojos fermenta la basura del mundo⁶⁹

L'histoire du point de vue du matérialisme

Outre les nombreux poèmes publiés de façon dispersée, *Argentina 78* est le seul recueil complètement et ouvertement politique dans son ensemble par rapport aux ouvrages publiés. Par ailleurs, c'est la dernière production créée avant d'intégrer le versant matérialiste, dont le point de départ définitif est son livre ultérieur, *Troppo Mare*.

D'après les raisonnements de Juan Carlos Rodríguez la période franquiste dans laquelle s'insèrent les premiers pas littéraires des membres de *La otra sentimentalidad* a supposé « la verdadera culminación de la revolución burguesa⁷⁰ » ainsi que “la

⁶⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 192.

⁷⁰ « La véritable culmination de la révolution bourgeoise » Juan Carlos Rodríguez, “Epílogo. La poesía y la sílaba del no (notas para una aproximación a la poética de la experiencia)”, en *Dichos y escritos (Sobre*

normalización de la vida cotidiana en España como forma de vida capitalista”⁷¹. Pour ce groupe, la lutte poétique des années quatre-vingt s’est ainsi jouée dans le terrain de la conformité capitaliste. Les nouvelles possibilités économiques et matérielles que ce modèle concédait aux Espagnols allaient de la main d’un faux sentiment de liberté qui cachait cependant une forme d’exploitation fallacieuse.

Pour la logique bourgeoise, le plus important était de maintenir cette idée de liberté, où l’homme croyait être maître de sa pensée et de ses propres décisions, y compris dans le domaine de la poésie. *La otra sentimentalidad* essayait justement d’écrire depuis l’autre extrême de cette logique pour combattre son immanence, ou du moins depuis son assomption.

Le lien entre *Troppo mare* et l’histoire part de la dissolution de ces obstacles idéologiques tacites qui conditionnent cette dernière. On les assume maintenant grâce à cette rupture avec la conception de la poésie comme un produit personnel né dans le domaine de l’intime. Cette exclusivité expérientielle devient le point de départ qui permettra de comprendre les soubassements idéologiques de ce système et de l’individu et de les scruter ; soit pour essayer de changer cet héritage établi, soit pour appréhender sa nature et se positionner de façon consciente.

Troppo mare reçoit le Prix Antonio González de Lama de la Députation de León en 1982 et il est publié en 1984. Nous soulignons la *coda* intitulée « Leer el capital », qui clôture le livre en rendant un hommage indiscutable à l’œuvre de Karl Marx ainsi qu’à *Lire Le capital* de Louis Althusser (entre autres), qui est à son tour une espèce de relecture de la première. La théorie marxiste semble impulser une séparation avec cette défaite idéologique constante en incitant à « romper hacia otro norte »⁷² :

Hipócrita lector, hermano, camarada,
hoy me atrevo a contar tus años y los míos:
mira tanta ceniza
como una herencia gris entre las manos,
mira sangre o asombro tu corazón y el mío tiritando
sobre el extraño hedor de las palabras muertas.

“*La otra sentimentalidad*” y otros textos fechados de poética), Madrid, Hiperión, 1999, p. 245-290, p. 251. C’est nous qui traduisons.

⁷¹ « La normalisation de la vie quotidienne en Espagne en tant que forme de vie capitaliste », *Ibid.*, p. 257. C’est nous qui traduisons.

⁷² « Rompre vers un autre nord ». C’est nous qui traduisons.

Aventada la vida —sus pavesas—,
es urgente romper hacia otro norte
aun llevando en los pasos
la certeza diaria de la muerte.

Hoy es preciso un alto en la derrota⁷³

La voix poétique s'adresse à un « lecteur hypocrite » —référence évidente au poème « Au lecteur » de Charles Baudelaire que Jaime Gil de Biedma avait par ailleurs utilisé dans son poème « Pandémica y celeste » — pour finir avec cette déclaration de traits socratiques « hoy sólo sé que existo y amanece »⁷⁴. La voix poétique se montre consciente donc de son existence, comme si elle parlait de la récupération de sa vie, d'une renaissance lumineuse. Elle assume désormais une réalité idéologique qui lui permettra de la transformer grâce à un espoir renouvelé ainsi qu'à de nouveaux chemins poétiques. Dans ce sens, il invite le lecteur à lutter en lui montrant l'exemple (ou *exemplum* à la manière de la poésie didactique du Moyen âge, comme le signalait Andrés Soria Olmedo en *Literatura en Granada [1898 — 1998]*⁷⁵).

Paseo de los Tristes se situe dans la même voie de recherche de ce livre précurseur. Il a été écrit après *Troppo Mare*, bien qu'il ait été publié précédemment, en 1982. Le cadre géographique est désormais urbain et pas maritime. C'est dans cet ouvrage exceptionnel que le poète atteint les meilleures réussites par rapport au traitement de l'amour comme sentiment qui peut devenir révolutionnaire en détruisant la dialectique entre sphère publique et sphère privée. Un exemple significatif peut être le poème que nous citons à continuation, et qui appartient à la première partie de l'ouvrage, où ce sentiment attribué au monde intime du poète est placé au centre du marché :

Quisimos amarnos
tras los muros altos
de un viejo mercado.

⁷³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 239.

⁷⁴ « Aujourd'hui, tout ce que je sais c'est que j'existe et que le jour se lève ». C'est nous qui traduisons.

⁷⁵ Andrés Soria Olmedo, *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 159.

No fueron posibles
sino manos grises,
sino labios tristes.

En nombre del fuego
desde el día primero
vendidos y muertos.

Entre las cenizas
la mercadería:
los brazos, la vida.

Pagando el futuro,
la renta del humo:
tú, mía; yo, tuyo⁷⁶

Il est composé de cinq tercets de vers hexasyllabes de rime assonante (les trois vers de chaque strophe partagent la même rime). Les deux premiers sont rédigés en passé simple et ils attestent de l'impossibilité de la pratique de l'amour dans ce monde subordonnée au marché après avoir essayé de le sauver.

Dans le premier tercet, la voix poétique s'exprime en première personne du pluriel, en formulant ainsi cet objectif partagé. En effet, le protagoniste et sa compagne apparaissent immiscés dans une histoire amoureuse passée qu'ils sont obligés d'abandonner. La difficulté de le mettre en œuvre dans ce contexte commercial est représentée dans la métaphore « *muros altos* »⁷⁷ qui se manifeste dans le deuxième vers. Ces murs empêchent un amour qui est enfermé dans un marché qualifié de « vieux » et qui est d'autant plus difficile à franchir. Il s'agit donc d'une autre métaphore qui fait référence à un système trop ancré dans nos mœurs. La critique devient évidente : le capitalisme s'érige comme une barrière qui nuit aux possibilités de réalisation de nos volontés individuelles.

La préposition « *tras* »⁷⁸ reste le meilleur indice d'opposition à ce système : on ne parle pas de la prétention de s'aimer « dans », mais « derrière » le système, une fois cette

⁷⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 261

⁷⁷ « Des murs hauts ». C'est nous qui traduisons.

⁷⁸ « Derrière ». C'est nous qui traduisons.

clôture idéologique surmontée, en construisant une frontière alternative à ce monde que l'on croit encore possible.

Cependant, les intentions ici exprimées vont s'effondrer dans la deuxième strophe, dans laquelle cette incapacité d'aimer devient explicite — ce que l'on pressentait déjà grâce à l'utilisation du passé simple. Deux éléments associés à l'amour tels que les « mains » et les « lèvres » sont définis par un parallélisme et au moyen d'un adjectif qui les éloigne de leur valeur amoureuse. Ils sont le corrélat de ce système qui a tout imprégné et qui enlève toute possibilité d'évasion. L'amour, tout comme le capitalisme, devient ainsi un sentiment « gris » et « triste » de façon irrémédiable, comme l'indique la conjonction « sino »⁷⁹ (« mais ») qui se répète en anaphore obstinée.

Une fois l'occasion de transformation disparue, la voix poétique ne semble plus parler au pluriel pour se référer exclusivement à son expérience amoureuse. Elle s'exprime à travers des généralisations qui intensifient l'idée de cet échec extensible à l'ensemble des hommes, tout aussi conditionnés et proies d'un mode de vie sans issue.

De cette façon, dans la troisième strophe on nous avertit que cette détermination vitale n'est pas nouvelle, qu'elle est implantée depuis la naissance dans nous tous. Cette pensée est renforcée par l'image du feu, élément découvert par les premiers hominidés et auquel on a rendu un culte incessant l'ayant ainsi transformé, d'une certaine façon, en une des premières sources de pouvoir.

Nous ne sommes pas seulement « vendus » au capital comme n'importe quel produit pour son fonctionnement statique, mais ce système nous prive également, depuis notre arrivée au monde, de l'existence même. Le sujet poétique est en train de nous dire que nous transitons dans une vie sans vie, car nous ne sommes maîtres d'aucun de nos actes, même pas de notre volonté de vivre. En conséquence, l'échec devient constant.

Comme nous pouvons l'apprécier dans le quatrième tercet, ce feu a brûlé d'autres formes de vie possibles, mais aussi toutes les traces d'humanité entre les hommes. Les « bras » symbolisent cette fraternité qui s'est exhumée dans cet incendie destructif. Ce qui a été ravagé, en somme, c'est la propre faculté de survivance. Et une fois de plus, tout ce qui concerne l'être humain est une simple marchandise qui peut facilement être vendue.

En fin de compte, dans ce monde mercantile l'avenir des hommes à un prix, c'est ce qui souffrent les protagonistes du poème malgré leur audace de vouloir y échapper. Ce

⁷⁹ « Mais ». C'est nous qui traduisons.

n'est pas seulement le passé de l'individu qui est conditionné par les règles du marché, mais aussi le futur. Les restes de vie, représentés par cette « fumée » éphémère et banale de la dernière strophe, apparaissent imprégnés de sacrifice : se positionner en dehors du système n'est pas un acte gratuit. Finalement, dans cet affrontement insurmontable, les amoureux ne peuvent que compter l'un sur l'autre. Pourtant, il s'agit d'une relation qui s'établit, tout de même, comme une espèce de contrat imposée, car elle n'est pas fondée sur la liberté souhaitée, mais sur une autre forme de possession et de dépendance qui s'installe comme seule possibilité de vivre l'amour dans ce monde : « tú, mía ; yo, tuyo »⁸⁰.

Ce poème, où l'amour devient un produit de marché ainsi qu'un sentiment irréalisable en dehors de lui, s'établit comme un exemple parfait du nouveau traitement que le groupe veut octroyer à ce traditionnel motif poétique. Ce positionnement est déjà un acte subversif, car il implique une lutte idéologique face à ce qui a été intégré inconsciemment. Cette composition montre également la valeur attribuée à l'amour en tant qu'espoir de salvation, comme seul bastion d'évasion, même si échapper à la domination s'avère finalement impossible.

Pour conclure, ce n'est plus de l'expression univoquement intime des sentiments de celui qui écrit, à la manière romantique, qu'il s'agit, mais non plus d'une dénonciation explicite, comme c'est le cas des courantes réalistes. Nous sommes face à une poésie nouvelle qui en plus d'intégrer l'espace collectif dans la propre expérience, essaie de se positionner depuis l'autre rive, depuis la conscience de l'exploitation.

Conclusion

Comme nous avons essayé de le montrer, la relation avec l'histoire chez Javier Egea se manifeste depuis une double perspective : non seulement à travers le matérialisme comme on a majoritairement étudié, mais aussi à travers des exemples réitérés qui font le lien avec une tradition engagée, fermement accusatrice et qui témoignent de la réalité la plus proche.

Ainsi, même si le poète a imprégné sa production de cette vision matérialiste, il n'a pas cessé de cultiver également une poésie étroitement liée à l'histoire et à la politique de son contexte. Il s'agit dans ce cas de la poésie qu'il écrit en quelque sorte par nécessité, alors que surgit l'urgence de transmettre un souffle de solidarité civile.

⁸⁰ « Tu es à moi ; je suis à toi ». C'est nous qui traduisons.

Lorsque ce phénomène se manifeste, il est très souvent observé en marge de ses recueils unitaires : il apparaît notamment dans le cadre de ses nombreux récitals, quand il collabore avec des revues, ou au sein de la propagande pour le Parti communiste, par exemple.

D'une part, le poète creuserait le matérialisme dans ses recueils avec insistance, comme un exercice unitaire et intensément travaillé qui aurait besoin de mûrir pour ne pas tomber dans le substrat bourgeois. D'autre part, au vu de la difficulté de se détacher de cet « inconscient historique », il développe parallèlement une image de poète « publique », celui qui participe à des actes ou à des supports dont la portée est plus étendue.

Ce sont donc les deux faces d'une même pièce : celle du poète qui lutte contre l'héritage idéologique afin de créer une poésie renouvelée, historique et non anhistorique — dans le sens où elle correspond aux impulsions d'un moment spécifique qui n'est pas sempiternel ; et celle du poète envahi par un engagement manifeste, civil, qui élabore une poésie étroitement et explicitement liée au contexte politique : un écrivain responsable et solidaire avec son temps.

Dans tous les cas, la trajectoire de vie de Javier Egea ne peut pas être séparée de sa facette de poète, pratique à laquelle il se dévoue profondément. De la même façon, sa poésie, extrêmement peaufinée, ne peut pas non plus être conçue en dehors de son expérience personnelle. Cette expérience fortement marquée par une position idéologique ferme est le résultat, tout comme son œuvre, du contexte agité dans lequel il a vécu, ainsi que des circonstances qui l'ont défini en tant que citoyen et être de son temps.

La poésie n'est pas probablement le canal le plus effectif pour changer le cours des événements ou pour induire à une modification obligée de la façon de penser de ses récepteurs. Néanmoins, il semble indiscutable qu'un certain type de poésie nous permet de nous approcher d'une manière plus intime de l'histoire et de savoir comment ont conçu ces événements ceux qui les ont vécus en première personne. Elle peut être ainsi perçue comme un complément des sources d'information officielles ou des versions présumablement objectives.

En tout cas, la riche poésie de Javier Egea reste aujourd'hui comme une fenêtre perpétuelle pour la compréhension de notre passé. Par ailleurs, bien qu'il soit difficile

de lutter seul contre ce «tardanza de luz y libertad»⁸¹, la poésie devient ce que lui permet de continuer à marcher dressé et de ne pas tomber en déchéance. Il l'exprime ainsi dans les derniers vers de sa « Poétique » :

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad⁸².

Bibliographie citée dans le résumé

ANDRADE BLANCO, Juan Antonio, "Del socialismo autogestionario a la OTAN: notas sobre el cambio ideológico en el PSOE durante la Transición a la democracia", *Historia Actual Online*, n. 14, 2007, p. 97-106.

CASTELLÓ, José Emilio, *España: siglo XX (1939-1978)*, Madrid, Anaya, 1992.

EGEA, Javier, *Poesía Completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby, 2011.

EGEA, Javier, *Poesía Completa (Volumen II), Obra dispersa e inédita*, Madrid, Bartleby, 2012.

EGEA, Javier, *Taller del autor, (1969-1999). Volumen I*, Madrid, Bartleby, 2015.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.

GARCÍA MONTERO, Luis, "Javier", dans Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 32-33.

GUZMÁN MARTÍN, Alberto, "Iglesia y divorcio", dans *Cartas el director, El País*, 3 octobre 1980. [Date de consultation : 18 de enero de 2016]. Disponible sur : http://elpais.com/diario/1980/10/03/opinion/339375613_850215.html

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa*, Madrid, Zero, 1976.

LUIS, Leopoldo de, *Obra poética (1946-2003). Tomo I*. Madrid, Visor, 2003.

SORIA OLMEDO, Andrés, *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000.

"Texto íntegro de la Comisión Episcopal sobre el divorcio", dans *El país*, 5 février 1981. [Date de consultation : 22 de enero de 2017]. Disponible sur : http://elpais.com/diario/1981/02/05/espana/350175603_850215.html

⁸¹ « Retard de lumière et de liberté ». C'est nous qui traduisons.

⁸² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 81.