

TOMÁS GONZALO SANTOS, M^a VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ y JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO (Eds.)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO



AQUILAFUENTE
A

Ediciones Universidad
Salamanca

TOMÁS GONZALO SANTOS
M^a VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO
(Editores)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO
EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

SEPARATA

Influences de lectures françaises
dans l'œuvre poétique d'Antonio Aparicio
Fabienne Maria Camarero Delacroix



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 216

©
Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

1.ª edición: marzo, 2016
I.S.B.N.: 978-84-9012-516-8
Depósito legal: S.115-2016

Motivo de cubierta:
Antigua Librería de la Universidad de Salamanca (detalle)

Este volumen ha sido editado gracias a la colaboración del Ministerio de Ciencia e Innovación,
la Asociación de Francesistas de la Universidad Española
y el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca

La obra ha sido coordinada por
Tomás Gonzalo Santos

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Impreso en España - Printed in Spain

Composición:
Cícero, S. L.
Tel.: 923 123 226
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Imprenta Kadmos
Tel.: 923 281 239
37002 Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
pueden reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*



CEP. Servicio de Bibliotecas

TEXTO, género y discurso en el ámbito francófono / Tomás Gonzalo Santos [y otros] (editores).
—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2016

976 p. — (Colección Aquilafuente ; 216)

Textos en español y francés

Recoge parte de las comunicaciones presentadas en el XVII coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española.

1. Francés (Lengua)-Análisis del discurso-Congresos. 2. Francés (Lengua)-Estudio y enseñanza-Congresos. 3. Literatura francesa-Historia y crítica-Congresos. I. Gonzalo Santos, Tomás, editor

811.133.1'42(063)

811.133.1:37(063)

821.133.1.09(063)

Índice general

PRESENTACIÓN.....	17
-------------------	----

ANÁLISIS DEL DISCURSO, COHESIÓN Y PROGRESIÓN TEXTUALES

Les concepts de <i>Textes, Genres, Discours</i> pour l'analyse textuelle des discours JEAN-MICHEL ADAM.....	21
Gramática(s) y discurso JESÚS F. VÁZQUEZ MOLINA.....	39
El funcionamiento de las formas relativas: de los usos normativos a los no prototípicos JUAN ANTONIO COMPANY RICO.....	51
Structure pseudo-clivée et proforme. Étude contrastive : français/ espagnol M ^a JOSEFA MARCOS GARCÍA	63

GÉNERO Y DISCURSO, TRADUCCIÓN Y CONTEXTO INTERCULTURAL

L'interprétariat en milieu social comme nouveau genre de médiation interculturelle : l'exemple de la Banque interrégionale d'interprètes de Montréal JUAN JIMÉNEZ SALCEDO.....	75
Los medios de comunicación en una comunidad bilingüe: factores sociales que influyen en la elección de lengua. El caso de Sudbury (Canadá) M ^a TERESA PISA CAÑETE	85
Genre et construction énonciative dans le discours scientifique JOËLLE REY.....	97
Dénomination, définition et traduction en contexte interculturel : exemple du siège de repos DANIELLE DUBROCA GALIN.....	109

<i>On demande traducteur sachant repasser : pour un apprentissage de la traduction</i>	
NORMA RIBELLES HELLÍN	117

DISCURSO PEDAGÓGICO Y ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS

La enseñanza de las lenguas vivas: visión metodológica de los pensionados de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1908-1935)	
M ^a INMACULADA RIUS DALMAU.....	125
Didactique de l'intercompréhension plurilingue par l'exploitation des structures discursives	
ISABEL UZCANGA VIVAR	137
Les gestes emblématiques comme un composant dans le processus communicatif	
AHMED MALA	149
Criterios para la adquisición de la competencia fraseológica en FLE	
ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ.....	155
Las paremias en la competencia comunicativa del francés actual con vistas a la enseñanza de lenguas	
JULIA SEVILLA MUÑOZ, MARINA GARCÍA YELO.....	169
Le discours comme aide à la progression de l'apprenant dans ses rapports à la parole étrangère : le cas du FLE en milieu universitaire	
JACKY VERRIER DELAHAIE.....	179

HIPERTEXTO, ENSEÑANZA DE LENGUAS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Reflexiones sobre las aplicaciones pedagógicas de las nuevas tecnologías en la enseñanza-aprendizaje del FLE	
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO	191
Aprendiendo y enseñando una lengua extranjera desde Internet: herramientas y recursos	
SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ	
JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA	201

Edublogs: ¿un nuevo reto en FLE?	
MERCEDES LÓPEZ SANTIAGO	209
Propuesta de actividades en la clase de lenguas extranjeras desde Internet	
JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA	
SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ	221
Mise en place d'un dispositif de formation en FLE/FLS sur une plateforme d'enseignement institutionnelle	
BRISA GÓMEZ ÁNGEL	
FRANÇOISE OLMO CAZEVIEILLE	235
Modelos de análisis para recursos lexicográficos en línea en el ámbito de la traducción	
ALFREDO ÁLVAREZ ÁLVAREZ.....	247
L'utilisation de l'hypertexte dans l'enseignement de la littérature d'enfance et de jeunesse	
M ^a LUISA TORRE MONTES	
M ^a JOSÉ SUEZA ESPEJO	257

TEXTOS, GÉNEROS Y DISCURSO EN LA EDAD MEDIA

El vino y las viandas de la mesa medieval. Presentación	
M ^a JESÚS SALINERO CASCANTE	269
Tipología textual en la obra de Huon Le Roi de Cambrai	
GLORIA RÍOS GUARDIOLA.....	281
Las imágenes del discurso de Razón en algunos manuscritos del <i>Roman de la Rose</i>	
DULCE M ^a GONZÁLEZ DORESTE.....	293
El discurso y la imagen del discurso en <i>Le Roman de la Rose</i> de Guillaume de Lorris	
M ^a DEL PILAR MENDOZA RAMOS.....	315
La ruta jacobea como espacio bélico: la batalla de Nájera (1367)	
IGNACIO IÑARREA LAS HERAS	327
Carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre el anticristo: apuntes sobre la versión española	
SALVADOR RUBIO LEAL	341

TEXTOS Y GÉNEROS DE LOS SIGLOS XVII A XIX
EN FRANCIA: DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA NOVELA

La autobiografía en el método cartesiano JESÚS CAMARERO ARRIBAS	351
Escuchar <i>L'Astrée</i> . La recepción oral de la novela TOMÁS GONZALO SANTOS	365
La nouvelle du XVII ^e siècle, une technique en évolution : <i>Anaxandre et La princesse de Monpensier</i> M ^a MANUELA MERINO GARCÍA	377
El género del cuento en la segunda mitad del siglo XVIII: <i>Le Songe</i> , cuento alegórico de Loaisel de Tréogate ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA	391
Lo fantástico a partir de un texto inaugural: <i>Vathek</i> de Beckford MARÍA DOLORES RAJOY FEIJÓO	405
La Tierra o el eterno renacer: <i>Le Marteau Rouge</i> de George Sand M ^a TERESA LOZANO SAMPEDRO	419

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX EN FRANCIA:
DEL RELATO POÉTICO AL AUTOBIOGRÁFICO

La <i>Salomé</i> de Claude Cahun CRISTINA BALLESTÍN CUCALA	435
Del poema al relato poético en Jules Supervielle LOURDES CARRIEDO LÓPEZ	449
<i>Histoire d'un Blanc</i> de Philippe Soupault : une autobiographie sur- réaliste ? MYRIAM MALLART BRUSSOSA	461
Le genre épistolaire et le discours de soi et de la guerre : le cas d'Henri Thomas MARÍA PILAR SAIZ CERREDA	471
De <i>L'amant</i> de Mireille Sorgue à <i>L'amante</i> de François Solesmes : désir de l'être entre deux mains s'écrivant ou l'entre-deux dé- sirs d'être s'écrivant AMELIA PERAL CRESPO	479
J.M.G. Le Clézio et la quête de soi CRISTINA SOLÉ CASTELLS	489

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX: ESCRITURA
DRAMÁTICA Y POÉTICA EN LENGUA FRANCESA

L'adieu à la « pièce bien faite » dans l'œuvre de Michèle Fabien DOMINIQUE NINANNE	501
L'écriture dramatique en langue française de Matei Visniec : une exploration poétique du monde d'aujourd'hui à travers le prisme grossissant du surréalisme CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA.....	509
Lucidité et pessimisme dans l'œuvre de Natacha de Pontcharra CLAUDE BENOIT	521
Yasmina Reza y el teatro "invisible". A propósito de <i>Une pièce espa- gnole</i> IGNACIO RAMOS GAY, STÉPHANIE LÓPEZ	527
Jean-Pierre Verheggen ou de l'art de mélang(u)er en Babelgique ANDRÉ BÉNIT	537

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX:
NARRATIVA EN LENGUA FRANCESA

La présence du corps dans l'écriture de Marie-Claire Blais EVA PICH PONCE	551
<i>Les Lettres chinoises</i> de Ying Chen: dos voces para una escritura mestiza OLAYA GONZÁLEZ DOPAZO.....	561
Les intertextualités garyennes dans la littérature québécoise hyper- contemporaine, nouvelle vague ? GENEVIÈVE ROLAND	571
Philippe Blasband : un romancier de la « littérature-monde » en français ? JULIE LÉONARD.....	585
Solitude et violences dans <i>Plus loin que la nuit</i> de Cécile Oumhani YOLANDA JOVER SILVESTRE.....	599
Mujeres y erotismo en la obra de Ahmadou Kourouma I. ESTHER GONZÁLEZ ALARCÓN.....	607
Las digresiones de los "griots" en las epopeyas africanas VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES	617

RECEPCIÓN DE TEXTOS Y GÉNEROS FRANCESES EN ESPAÑA

Maupassant y su obra en la prensa de Girona de finales del siglo XIX ANNA-MARIA CORREDOR PLAJA.....	631
La réception du naturalisme français en Espagne dans <i>La Ilustración española y americana</i> de 1880 à 1890 GABRIELLE MELISON-HIRCHWALD.....	647
El paso del naturalismo al espiritualismo en la revista <i>La Ilustración española y americana</i> (1891-1899) ÀNGELS RIBES DE DIOS	653
Influences de lectures françaises dans l'œuvre poétique d'Antonio Aparicio FABIENNE MARIA CAMARERO DELACROIX	665

GÉNERO DE VIAJES E IMAGOLOGÍA

Eugène-Louis Poitou: una visión negativa de la Andalucía del XIX ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ.....	683
Sentido metafórico de la ilustración en el género de la literatura de viajes: el viaje a España de Poitou M ^a ELENA BAYNAT MONREAL	695
Il était une fois l'Afrique. Le discours sur la colonie dans les manuels de lecture de l'école primaire belge (1900-1939) LAURENCE BOUDART.....	709
La descripción en el relato de viajes modernista: la prosa impresionista de Enrique Gómez Carrillo MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO	721
Representaciones de Canarias en la narrativa francesa reciente JOSÉ M. OLIVER CLARA CURELL	731

TRASVASE DE GÉNEROS: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURAS

<i>La Commère</i> de Marivaux, ou la transposition du roman à la comédie M ^a TERESA RAMOS GÓMEZ.....	745
Le transfert de genres. Au sujet de deux épigraphes dans les <i>Odes</i> de Victor Hugo JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA	759

Ironie, pratique réflexive et jeu intertextuel dans <i>Le pauvre chemisier</i> de Valéry Larbaud MARIBEL CORBÍ SÁEZ.....	769
<i>Seul ce qui brûle</i> , de Christiane Singer : réécriture d'un conte de Marguerite de Navarre. LÍDIA ANOLL VENDRELL	781
Le jeu de l'intertextualité dans <i>Le vieux Chagrin</i> de Jacques Poulin LLUNA LLECHA LLOP GARCIA.....	793
Recreaciones contemporáneas de un mito literario: el detective de Baker Street ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO.....	803

TRASVASE DE GÉNEROS: LITERATURA Y BELLAS ARTES, DISCURSO LITERARIO Y RELATO FÍLMICO

Tras las huellas del gato: De Manet a Baudelaire M ^a VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO	815
El reflejo de la sociedad quebequesa a través de las películas de Denys Arcand M ^a ÁNGELES LLORCA TONDA.....	827
L'art de parler français à travers les films de Denys Arcand CHRISTINE VERNA HAIZE	837
Alain Corneau, interprète cinématographique du discours littéraire d'Amélie Nothomb ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ.....	845

EL DISCURSO MEDIÁTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

El género del suceso mediático (<i>fait divers</i>) y las características de la narración del acontecimiento en los textos de la prensa francesa: la mitificación del personaje y la proyección e iden- tificación del lector JUAN HERRERO CECILIA	859
El maillot y su simbología en la lengua del ciclismo JAVIER HERRÁEZ PINDADO.....	875
L'adaptation publicitaire : la valeur ajoutée de la communication internationale ESTHER KWIK.....	885

Le message publicitaire en français et en espagnol d'Europe chez Danone. Stratégies communicatives et fonctions langagières CAROLINE LARMINAUX	897
---	-----

EL DISCURSO POLÍTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

Neologismos y eufemismos, a propósito «du borbier irakien et autres dégats collatéraux» PERE SOLÀ.....	907
Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (I) ALBERTO SUPLOT RIPOLL	915
Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (II) ELÍAS MARTÍNEZ MUÑIZ	925
El discurso político en la canción comprometida ANA M ^a IGLESIAS BOTRÁN	939
Les Lumières en politique JEAN-MARIE GOULEMOT.....	951
ÍNDICE DE AUTORES	969

INFLUENCES DE LECTURES FRANÇAISES DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE D'ANTONIO APARICIO

FABIENNE CAMARERO DELACROIX
Universidad de Burgos

L SEMBLE PEU COHÉRENT DE S'ATTELER à l'analyse des influences françaises dans l'œuvre d'Antonio Aparicio sans préalablement avoir réalisé, en quelques lignes, une brève incursion dans la biographie « vitale » d'une de ces voix du monde poétique de l'Espagne du XX^{ème} siècle. Mais qui se souvient du nom d'Antonio Aparicio qui disait de lui-même : « soy autor de extensa obra, pero dominado por la pereza y la indecisión a la hora de publicar » (Albornoz, 1976 : 69).

Sachez qu'Antonio Aparicio Herrero est né à Séville le 30 juin 1916 et qu'il s'est éteint le 10 juillet 2000, à 84 ans, à Caracas. Mais il s'impose un petit retour sur sa trajectoire d'écrivain.

Déjà très jeune il se réunissait dans les cercles culturels et littéraires de sa ville natale. Aparicio commença ainsi par lire des florilèges d'autres auteurs, espagnols mais aussi français, laissant bien vite transpirer une sensibilité lyrique, laquelle allait le conduire à l'écriture de poèmes, de quelques essais et d'une pièce de théâtre.

Avant la guerre, il était membre de l'« Ateneo » de Séville, où le 11 août 1934, il donna un récital de poésie. Il participa aux différents hommages et conférences rendus à Bécquer et faisait partie du G.A.B., groupe de *Los Amigos de Bécquer*, cité dans le poème « Lo que hemos llamado ». Rapidement il s'est engagé dans l'Alliance des Intellectuels Antifascistes pour la Défense de la Culture, et en 1936 il figurait parmi les signataires d'une « ponencia colectiva ».

Pendant la guerre, Aparicio côtoya les plus grands et un des grands amis du moment a été Miguel Hernández, qui fut son témoin de mariage et son frère d'armes. Leur complicité était telle qu'il a été attribué à Hernández des vers de celui-là : « Adiós, hermanos, camaradas, amigos, / despedidme del sol y de los trigos » (Caro Romero, 1981 : 13).

De plus, si nous pouvons aujourd'hui apprécier le poème « Rosario dinamitera » de Miguel Hernández, nous le devons à Antonio Aparicio car sans lui rien n'indique que Hernández aurait entendu parler de cette jeune femme, Rosario Sánchez Mora, et qu'ils auraient été présentés. Nous le remercions donc pour cette rencontre qui nous a laissés ces merveilleux octosyllabes.

Lors du conflit, Aparicio s'enrôla dans le « 5^o Regimiento de Milicias Populares », régiment qui créa un journal éponyme, *Milicia Popular*, puis dans la brigade de « El Campesino », en tant que Commissaire Culturel, accompagné par Miguel Hernández, chef du Département de la Culture, et sous les ordres de Pablo de la Torriente, Commissaire politique. Leur mission était principalement propagandiste.

Aparicio a également été un critique de théâtre et auteur d'une pièce, *Los miedosos valientes*, publiée en 1938 dans *El Mono Azul*, une autre de ces revues du front dans laquelle Aparicio a publié de nombreux poèmes. *El Mono azul* a d'ailleurs servi de tremplin aux jeunes promesses de la lyrique espagnole. Il a aussi été jury d'un concours de poésie satirique, celui lancé par *La Libertad* en mémoire de Luis de Tapia, le 18 avril 1937. Il est à signaler un dernier fait marquant de sa participation à la guerre civile d'Espagne: il est blessé par balle le 17 février 1937, lors de la bataille du Jarama, une des plus dures de la défense de Madrid.

Une fois la guerre terminée, Aparicio est d'abord arrêté, mais il réussit à s'évader et à se réfugier dans l'ambassade du Chili à Madrid. Un an et demi plus tard, le 9 septembre 1940, il est conduit jusqu'à la frontière portugaise dans le but d'embarquer, le 19 octobre 1940, sur le *Siquiera Campos* pour le Chili, où il y résida jusqu'en 1949, date à laquelle il partit pour l'Europe, s'établissant dans un premier temps à Paris, puis à Londres. Car comme me le confiait sa fille, Sol Aparicio de Léger, il a habité en France, à Paris en particulier, pendant plusieurs années, entre 1948 et 1949, en 1951 et de 1953 à 1954. Il a d'abord été hébergé par Pablo Neruda quai d'Orléans. On trouve trace de cela dans l'autobiographie de Neruda, *Confieso que he vivido*, « España en el corazón », où celui-ci écrivait : « Recuerdo entre los jóvenes compañeros de poesía y alegría a Arturo Serrano Plaja, poeta; a José Caballero, pintor de deslumbrante talento y gracia; a Antonio Aparicio, que llegó de Andalucía directamente a mi casa » (Neruda, 1974 : 136) et dans *Para nacer he nacido* : « Sin olvidar a nuestro gran poeta muerto, recordemos un segundo

a nuestro gran camarada vivo, Alberti, que con un grupo de poetas como Serrano Plaja, Miguel Hernández, Emilio Prados, Antonio Aparicio, están en este instante en Madrid defendiendo la causa de su pueblo y su poesía » (Neruda, 1981 : 73). Et c'est dans la capitale française qu'est née, en 1951, sa fille Soledad, naissance qui lui a inspiré de nombreux poèmes, chansons, berceuses, réunis dans le recueil au titre évocateur, *La niña de plata*.

Il convient dès lors de préciser que ce poète a connu deux sortes d'exil, un exil intérieur, ou « insil », pendant la guerre, en terres espagnoles, et un exil extérieur, hors du pays natal. Au cours de cette période asilaire, Aparicio participe dans une revue *Luna*, considérée comme la première revue culturelle de l'exil républicain. De plus, comme le signale J. Riquelme¹ les dix-sept intellectuels de la revue *Luna*, qui formaient le groupe « Noctambulandia », composaient un journal, *El Cometa*, qu'ils furent obligés de brûler face à la crainte d'un assaut franquiste de l'ambassade.

Durant son exil extérieur, il vécut à Chillán et écrivit dans divers revues et journaux. Il collabora, entre autre, à *El Nacional* de Caracas puis dans les années soixante-dix, il devint chef de rédaction de l'hebdomadaire *Resumen*. Il revint en Espagne en 1964 mais en repartit aussitôt. Aparicio s'était retrouvé face à un régime dictatorial qui limitait et contrôlait tout, et surtout face à une Espagne méconnaissable, tellement différente de celle qu'il avait abandonnée 25 ans plus tôt. Ce choc avec une réalité qui ne coïncidait pas aux rêves caressés durant l'exil, cette impossibilité de récupérer l'Espagne de l'avant-guerre, la surveillance à laquelle il était soumis et la répression sociale, le poussèrent à nouveau au départ, à peine cinq ans plus tard.

Finalement, il est à retenir que les œuvres d'Antonio Aparicio ont été essentiellement écrites durant son exil, aussi bien intérieur que « extérieur ». Et c'est précisément ce sujet de l'exil qu'il a évoqué dans sa préface du catalogue de l'Exposition Hispano-Américaine parisienne de la Galerie Henri Tronche de décembre 1951, en adoptant une opinion précise sur les termes « desterrado » et « exilio » :

Lo que estos pintores y escultores españoles unidos en grupo desde hace varios años por rasgos y sentimientos comunes hacen hoy al reunir sus obras en una Exposición Hispano-Americana no es más que adoptar aquella misma actitud de independencia de espíritu que consiste, en resumen, en alejarse de España para poder mantenerse fiel a su esencia, tanto a la de su pasado como a la de su disputado porvenir [...]

¹ J. Riquelme vient de récupérer un original de cette revue et en a réalisé une belle édition chez Edaf.

No son por lo tanto esta pintura y esta escultura arte desterrado, arte que rompió su contacto con la savia profunda de la patria; son, sí, arte de exilio. Desterrado no, porque fuera de España el artista allí nacido hace del recuerdo diario de ella, del revivir su pasado y del soñar su futuro, tarea permanente del alma. Contemplando en Vallauris esas pinturas picasianas que tendrán que pasar, llegado el momento, a ocupar un sitio de honor en el Museo del Prado al lado de lo mejor español, lo que salta a los ojos y araña y acuna a la vez el corazón es la pasión, la gravedad y la fuerza españolas que rigen esa pintura. Esa misma sensación de reencuentro con España espera al visitante de los talleres de pintores y escultores españoles de París.

Esta inquebrantable fidelidad, casi inconsciente de entrañable que es, no será en su día el mérito menor de este arte exiliado [...] Como sucede con los poetas españoles dispersos hoy por el mundo – Alberti, León Felipe, Cernuda, etc. –, los pintores han insistido en el recuerdo de la patria con una constancia tal que hace de ese recuerdo no sólo tema permanente de sus obras sino también razón de sus vidas. Y esto tal vez sin que muchos se den cuenta de ello, sujetos como está, ciegamente, a su destino español (Barrera López, 2004 : quatrième de couverture).

Que le choix ait été porté sur la personne d'Aparicio pour la rédaction de la préface d'un catalogue illustré témoigne combien il était un passionné de peinture. Lors de son exil, il a écrit plusieurs articles, animé différentes conférences ou dédié un livre entier à Picasso, *Domador de la aurora* (en 1963), qu'il admirait plus particulièrement, à l'instar d'Apollinaire, lequel avait déjà divinisé Picasso dans un ouvrage intitulé *Picasso, peintre et dessinateur*, en 1905. Cet intérêt pour l'art pictural fait qu'il est un de ces écrivains que l'on qualifie de peintre. Mais outre les sensations visuelles, il ne néglige pas les sons. Il s'appuie sur la valeur musicale des mots, ce qui confère aussi une certaine vérité au langage. « En bon espagnol, Aparicio parlait mal le français, mais il le lisait sans difficulté aucune »², d'où la présence de phrases ou de mots français dans sa poésie. En effet, le poète a parfois introduit des morceaux de phrase en français comme par exemple « nous irons » dans « Papier déchiré » de *Domador de la aurora*, rappelant ainsi que Picasso a vécu en France, ce qui accorde d'avantage de véracité au poème. Il émane une certaine complicité de ce futur plein d'espoir « nous irons ». Antonio Aparicio a été accueilli par Picasso à son arrivée à Paris, quai de Grands Augustins, et ce « nous » renferme clairement le *je* poétique et le *tu* picassien. Plus généralement, il englobe tous les espagnols en exil à Paris.

« Nous » qui traduit la nécessité ressentie par le poète de créer une poésie pluraliste, du *je*, du *tu* et du *nous*. Ce « nous » laisse entrevoir une osmose entre le peuple

² Message électronique de Sol Aparicio de Léger adressé à ma personne le 12 janvier 2008.

et le poète, une profonde interpénétration qui, selon Salaün, avait un terrain privilégié où se réaliser, celui de la poésie, et tout particulièrement celui du « romance ». En effet le « romance » a été la forme, le moule, le véhicule sensoriel et instrumental où cette compénétration des angoisses, des concepts sociaux et humains pouvaient se rencontrer. Par là-même, « Arte poética » donne l'impression d'être la matérialisation linguistique de ce va-et-vient picassien entre les deux pays, les deux cultures. Et qui plus est, l'art poétique semble être cette capacité de l'artiste à jouer sur les sonorités, les sensations visuelles que produit le mélange des langues : « Y el gusto del desorden. Y no terminar nada. / *As-tu quelques fois vu un tableau terminé? / Terminer une œuvre, achever un tableau. / Terminar es matar, lui donner la puntilla* ».

Picasso, comme le rapporte Jaime Sabartés dans *Picasso: portraits et souvenirs*, avait dit : « As-tu quelques fois vu un tableau terminé? Terminer une œuvre, achever un tableau. Quelles bêtises? Terminer veut dire en finir avec un objet, le tuer, lui enlever son âme ». La reprise de cette déclaration de Picasso fait directement référence au *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac et au doute qu'il y soulève : Comment seulement savoir à quel moment cesser de peindre? Ici Aparicio semble lui retourner la question : Comment seulement savoir à quel moment cesser d'écrire?

D'autre part, ce mélange des langues rappelle des vers de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, de Rafael Alberti, dans lesquels le langage subit des changements radicaux dus à une nouvelle circonstance vitale: l'immersion linguistique de l'arrivée à Paris, comme l'a exprimé Alberti (Prado, 1989 : 95) : « Quería contar esos momentos tal como eran, sin demasiada literatura, digamos, reproduciendo las palabras, las pocas palabras de francés que repetían continuamente los atemorizados españoles ». Peut-être est-ce le sentiment qu'Aparicio a lui aussi voulu nous transmettre ou faut-il y percevoir une forme d'écriture automatique apollinarienne?

Ce qui est sûr, c'est que cette valeur expressive des recours phonétiques (emploi du français) qui se trouve dans « Papier déchiré », fait que le poème soit comme un collage de vers blancs dont le titre rappelle une technique picturale, laquelle fait penser à une lacération cathartique, à une sorte de ruse d'espion (comme glisser un œil à travers une « entaille »), à la perte d'identité (sans papier). Mais au-delà de l'idée de perte, d'agressivité, le « papier déchiré » peut-être également un parchemin jauni que l'on recolle maladroitement et qui fait ressurgir soudain des spectres familiaux.

Picasso a lui aussi cherché à créer un nouveau langage afin de traduire la réalité. Et à partir de 1912 sont apparus une série de « papiers collés » et « d'assemblages » utilisant divers matériaux. Cette étape a été très importante car elle représentait la possibilité de voir le monde avec de nouveaux yeux, et démontrait l'absolue liberté du peintre. Une forme de liberté qu'Aparicio recherchait lui aussi, il est lui aussi

en plein questionnement. D'ailleurs, collages et papiers collés apparaissent comme des principes picturaux propres au cubisme.

Et si nous savons que, par exemple, le cubisme littéraire d'Apollinaire, dérivé du cubisme pictural de Picasso, prétend décomposer la réalité pour la recomposer librement, alors nous pouvons affirmer que les poèmes d'Aparicio ont en soi quelque chose de virtuel. « Reja » appartient à ce monde surréaliste. Les visages sont représentés suivant un cubisme géographique. De plus, nous retrouvons cet éclatement du rationalisme lorsque il parle de « *ciegas y alucinadas / las palabras se queman / bajo el fulgor secreto / de la carne morena // muslos igual que ramos / febricentes de hiedra* ». Nous remarquons que les objets, les concepts et les sentiments s'entremêlent là où la raison les maintiendrait séparés. A la façon des synesthésies baudelairiennes, Aparicio a fait correspondre les objets matériels avec les impressions visuelles et odorantes par un jeu subtil d'association. Les analogies, les métaphores sont plutôt insolites et le mot « febricente », néologisme pour « febricitante »³ renvoie à un des poètes surréalistes par excellence en Espagne : Vicente Aleixandre. Sans oublier que tout ceci repose sur un autre néologisme, celui créé par Apollinaire en 1924 et qui n'est autre que le mot *surréalisme*.

En plus, l'influence des *Calligrammes* d'Apollinaire saute aux yeux notamment dans la partie « *Sacrificadas riberas* » de *Ardiendo en ira*, où bon nombre des poèmes visuels se singularisent par la longueur de leurs vers. En effet, la disposition de ces poèmes sur l'espace blanc de la feuille donne la sensation d'un cours d'eau qui s'écoule au fil des pages. Les poèmes sont une exagération de vers de un à quatre mots, changeant la configuration horizontale habituelle pour une verticale. Comme un trait que Aparicio aurait tracé, symbole d'un long cri, « *Un grito / sin fin* »⁴. Et souvent le vers y est construit d'un sujet plus un élément juxtaposé, la phrase est nominale, averbale, en fin de compte ce début de syntaxe spasmodique a de l'impact sur le lecteur. Voilà pourquoi pour rendre le sanglot, il a utilisé une succession d'enjambements et de rejets. Le rythme est saccadé car la voix du poète est étranglée, sa respiration est bruyante, haletante comme en pleine crise de rage. *Ardiendo en Ira*, est tout entier un énorme reproche. La poésie d'Aparicio est une « poésie critique », pour reprendre l'expression de Cocteau qui utilise une écriture plastique.

Il faut remarquer aussi la tendance au poème bref, où tout peut être exprimé en peu de vers, de cette volonté découle une recherche du mot suggestif et plein de sens. D'où il s'en suit qu'Aparicio joue, à plusieurs reprises, sur l'aspect visuel

³ 'Enfermo de fiebre alta o calentura'.

⁴ Vers de « *Poesía al cuerpo* ».

de ses poèmes. Il cherche à capter le regard du lecteur, ou son inconscient. Dans « Pregón », notamment, où la disposition du tercet « Agua fresca de la sierra » en début et fin du poème est différente. Au départ les vers semblent constituer un tout fermé, de forme ovoïde, tel un pot à eau, une jarre, alors que les vers finaux sont en cascade, comme l'eau qui coule, celle que le porteur d'eau verse à l'enfant.

Puis avec « Represión de lo vivo », un sonnet de mètre irrégulier qui répond au schéma ABBA/CDDC/EFG/EFG, dans lequel les impératifs attirent immédiatement l'attention. La disposition de ceux-ci en triangle matérialise une flèche ou la pointe d'une épée, sens que le dernier mot du poème « acero » renferme implicitement. De plus, dans le premier tercet, la reprise des trois impératifs du premier quatrain dans un ordre différent, permet de fermer le triangle, et plus concrètement « el horizonte » dont il est alors question. Et l'accumulation des impératifs dit tout l'empêchement de la répression. Si bien qu'à force de regarder le poème, ce dessine à nos yeux son histoire, employant le procédé des autostéréogrammes. Quant à « Simas », il se compose de six vers. Il débute par l'élément comparatif « más que » et l'adjectif « profundo » qui gagne en force en étant situé en fin de vers. Ce poème repose sur une hyperbate, qui permet à Aparicio l'élosion du verbe. Le pluriel du titre « Simas » nous fait préférer la traduction de abîme, gouffre, dans lequel semble être tombé le cœur de l'homme. Le rythme est rapide, comme l'est une chute, et, dans son ensemble, le poème à la forme d'un entonnoir, visualisant la cavité naturelle, la « sima ».

Dans « Oscuros años » Aparicio joue encore sur l'aspect visuel. La première strophe est un distique, la seconde un tercet, qui n'est autre que la reprise métrique dans le premier vers des vers du distique, alors que les deux suivants sont les hémistiches du deuxième vers du distique. Quant à la troisième strophe, chaque vers est un hémistiche des vers du premier distique : « Tras la negación de la luz, / la proclamación de la sombra. // Tras la reprobación de la verdad, / la instauración / de la impostura. // Tras el cerco / del hombre, / la extirpación / de la libertad ». Sensation de perte, comme si les valeurs étaient peu à peu réduites à néant. L'Espagne est en pleine régression, ce qui va jusqu'à aboutir à du nihilisme. L'Espagne n'est plus que l'ombre d'elle-même titre du poème : « Fastasma de sí misma ». Dans ce dernier, l'enjambement lexical « miserable / mente » montre comment le mot, qui est rongé par le temps (« roe el tiempo »), symbolise, encore une fois, la mutilation de l'Espagne. Indéniablement, la poésie emprunte des techniques de la peinture. Celle-ci devient source d'inspiration et de réalisation pour de nombreux poètes. Poésie et peinture entrent en connexion, de sorte que nous assistons à une fusion entre le poète et le peintre, puisque comme se plaisait à le dire Voltaire, « l'écriture est la peinture de la voix », ou Horace avant lui « ut pictura poesis ».

Les empilements et le rendu des images s'ajoutent aux sensations auditives. Toutes ces fidèles représentations des expériences sensorielles soulignent l'importance qu'attache aussi Aparicio à la musique. En effet, il s'est penché sur ce qui pour Apollinaire était de la littérature pure : la mélodie, afin que sa poésie soit, pour ainsi dire, « de la musique avant toute chose » (Verlaine, 1882). Dans *Fábula del pez y la estrella*, « Invitación al mar » tout comme « Al fin sueño con sueño » et « Es tarde » sont des chansons⁵. La musicalité est rendue par un jeu de répétitions anaphoriques et par la présence d'un refrain, typographiquement bien marqué. Ces parallélismes ont d'ailleurs une fonction architectonique. De plus, les enjambements y sont nombreux : ce sont des « encabalgamientos sirremáticos suaves » à l'exception d'un, « Galería encendida / que conduce... » dans « Al fin sueño con sueño », qui est « oracional ». Leur emploi rythme le chant, et vise à rendre la célérité des battements du cœur de celui qui chante son amour. Les enjambements provoquent donc un effet de chaos : l'émotion, la confusion de l'état d'âme, la violence du sentiment du poète...

D'emblée, le titre « Invitación al mar » nous fait penser à Baudelaire et son *Invitation au voyage*. D'ailleurs si nous nous arrêtons sur « nostálgicos ruseñores », une autre similitude apparaît : le « ruseñor », qui est l'attribut du poète, est spleenétique, « nostálgico » au début du poème, tout comme l'est Baudelaire, mais cette invitation est comme un remède pour nos poètes aux prises avec le spleen. Cependant, chez Baudelaire, le poème se compose de 3 strophes de 12 vers, des heptasyllabes embrassent des distiques de pentasyllabes, avec 2 refrains de 2 vers. Chez Aparicio, le poème débute et s'achève par le refrain, de 2 vers également, suivi de 2 « sextillas », à rime consonante, ici, abbaac, séparées par le refrain. Si nous tenons compte du fait que cette strophe – « sextilla » – est relativement rare, nous pouvons considérer l'originalité du poète. Il y personnifie les eaux, « donde el agua sueña flores », les rossignols, « Nostálgicos ruseñores / quieren con ellos zarpar », puis les bateaux, « que los barcos quieren cantar », et la brise, « Pasen las naves pequeñas / enamorando la brisa » et les confins ont un sourire charmeur, « hacia donde la sonrisa / del confín les hace señas ». Faune et flore invitent au voyage... La mer semble être le lieu d'élection, représentatif de bien-être et de joie. Nous sommes comme transportés d'allégresse. Et pareillement au poème de Baudelaire, la multiplicité des consonnes liquides du poème d'Aparicio, « al mar », suggèrent l'humidité. Les sonorités y sont douces, en « on », et les allitérations en « m » ajoutent une impression de paix et de tendresse. Et naviguer semble apporter un réconfort, une élévation de l'âme. Cette vision de l'homme et de l'univers,

⁵ D'après l'exergue de la dernière, ces vers sont les paroles pour une musique de Carlos Morla.

de ses états d'âme les plus ténus, le courant même de sa conscience, désignent le romantisme de Baudelaire.

La *lune* est un autre élément naturel, qu'Aparicio aime voir refléter dans la mer ou sur le sol et qui est surtout présente dans les sonnets de *Fábula del pez y la estrella*. Le dernier vers du premier quatrain de « Trajo otoño después sus ramos grises », parle d'une lune « de amor casta y primera » puis d'une « luna herida », « luna del piano » et « la más blanca luna », « Luna abierta al Ensueño cotidiano », « La luna, sólo la luna, / canta a la niña que está / durmiendo sola y sin cuna », « Tus senos a la luna », « Grandes cementerios bajo la luna », « Luna / y gemidos / de los caminos / de Castilla ». Astre, qui dans le sonnet « Un rostro que en el nácar se miraba » rappelle « La lune blanche » de Verlaine, à la fois au niveau de la thématique de la bien-aimée « Ô bien-aimée », que du reflet « L'étang reflète / profond miroir, / la silhouette » et des « ramées », ou aussi celle de l'oeuvre « L'imitation de Notre-Dame de la Lune » de Jules Laforgue. Ici cette lune représente une ancienne divinité de la Nature. Elle est associée à l'érotisme, à la fécondité, sa périodicité est assimilée au cycle fécond de la femme, à un rythme régénérateur, mais également au mystère, à l'Andalousie et à la mort, lune funeste, témoin d'un duel quasiment « lorquien ». Et elle a toujours été un des symboles préférés des poètes, bien que ce soit les romantiques qui l'aient la plus revendiquée en tant que thème de prédilection.

Par ailleurs, Aparicio mentionne des fleurs. Le coquelicot, ce petit pavot sauvage devenu l'insigne des combattants de la première guerre mondiale, est maintes fois évoqué dans ses poèmes : « las rugientes amapolas », « tu ensangrentado pecho de amapolas ». Sa couleur rappelle le bain de sang des guerres tout en représentant la fécondité. Alors que la violette, « pero he visto por el valle / crecer extrañas violetas / oliendo a llanto y a sangre », ne représente que la mort ; en effet, elle était le symbole du deuil à la cour de France.

En ce qui concerne l'évocation des fleurs, à la lecture du titre du poème « Nómbrame una flor », nous ne pouvons résister à l'envie de nous laisser transporter dans un désert, celui du Petit Prince. Dans ce poème, il traite de la négation, et à l'image du Petit Prince, le poète refuse tous les dessins qui peuvent lui être proposés : « No lo hallarás ». Il souligne ainsi qu'il ne peut consentir à croire que les hommes ne soient pas frères entre eux. Le « no » est canevas du poème, mais cette négation est affirmative et positive dans les trois premières strophes, puisque la phrase négative est supplantée par un « No la hallarás ». Autant les végétaux que les animaux semblent pleins de complicité. Alors que dans la dernière strophe, la négation est pure vérité. Et il est difficile pour lui de supporter que les hommes, supposés seuls êtres vivants doués de raison, soient cependant incapables de prendre exemple sur la Nature et se montrent fratricides : « De pena me harás llorar ».

Apollinaire, Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Saint-Exupéry..., autant d'influences qui sont visibles à la superficie de l'écriture de notre poète et qui constituent l'intertextualité fondamentale de l'œuvre d'Aparicio.

Tout d'abord dans « Fuenteovejuna », Aparicio mentionne celui que Cervantès qualifia de « Monstruo de la Naturaleza », Lope. Au nom de cet auteur espagnol du XVII^e siècle, Aparicio accole celui d'un français de son époque, Bernanos. En effet dans ce poème il nomme Fuenteovejuna, ce qui renvoie à Lope, alors que le distique final, « grandes cementerios / bajo la luna » n'est autre que l'allusion au titre *Les grands cimetières sous la lune* de Bernanos. Dans ce pamphlet paru en 1938, l'écrivain français dénonça violemment les répressions franquistes auxquelles il assista; son ouvrage se voulait « le témoignage d'un homme libre ». Et que ce poème se trouve dans *Ardiendo en ira* n'est pas innocent puisque tout le recueil est une attaque à l'Espagne de Franco. Puis, en citant le poète surréaliste, Paul Éluard, dans « Ver el mar », pour qui le thème de la nature était important, et en utilisant le procédé de l'anaphore « queda/rá siempre », Aparicio répète encore et encore au lecteur d'avoir foi en l'avenir. Quant au verbe « quedar », il rappelle le « demeurer » du poète, cri d'espoir car il ne croit pas en l'anéantissement total et définitif, tel Apollinaire « Vienne la nuit, sonne l'heure / les jours s'en vont, je demeure ».

Ceci peut-être perçu comme de la solidarité, laquelle est corrélative à une certaine temporalité. A l'image de la déviation politique du surréalisme qui s'est traduite par l'engagement de Éluard ou de Aragon, faisant de la chaleur et de la simplicité de la solidarité humaine leur nouvelle source d'inspiration, l'habileté de la littérature espagnole, qui selon William Carlos Williams crée de la poésie avec « lo que hay aquí y ahora » (Del Río, 1996 : 534) a donné une poésie pleine d'engagement, une poésie où se reflète la position du poète. Celui-ci affronte une réalité, des problèmes actuels, ceux de l'histoire, de ces événements tristes qui se succèdent, de cette haine fratricide, et il ne peut rester indifférent à la souffrance d'autrui. Justement, dans « L'affiche rouge » Aragon rappelle la grandeur de l'engagement de ces femmes et de ces hommes, et leur martyr, comme Aparicio l'avait déjà fait dans son poème « Narvik » où « Batallón de las batallas / españolas en olvido // Por ellos, al sur de Europa, / crecen llantos, mueren lirios ». Et puis Éluard ne disait-il pas que « Le lyrisme est le développement d'une protestation »?

Aparicio rend tout cela grâce à une floraison de combinaisons de vers qui offrent la singularité et « l'individuation » à ces écrits, puisque « dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage » (Barthes, 1970 : 12).

Fraternité et communion, comme nous venons de le voir, se sont pareillement fait entendre à travers la musique, alliée hors pair de la poésie. Les paroles de « Los campesinos » d'Aparicio montrent la valeur sociale de la poésie, valeur sublimée par l'adjonction de la musique. La musique comme disait Valéry « nous ramène à nous »; elle est un langage universel, international en ce sens que les « frontières sont effacées sur les atlas des sons ».

De plus, les poètes considèrent que la plus grande force de la poésie consiste à être un véhicule de communication. Les mots apparaissent alors dépourvus de leur force poétique. Cette poésie engagée s'éloigne du ton excessivement intimiste des romantiques et tente de suivre le mot d'ordre de Lautréamont (Puccini, 1982 : 35), « la poésie doit être faite pour tous. Non par un ». Cette réflexion sur l'engagement sera reprise par Jean-Paul Sartre, qu'Antonio Aparicio aurait devancé de deux années, d'après José María Barrera López (2004 : 51). Car ce que dit Sartre dans *Situations, II* : « Los lectores nunca son desbordados por el acontecimiento : si el narrador ha sido sorprendido por el acontecimiento, no *comunica* a los lectores su sorpresa ; se limita a *darles cuenta de ella* », Aparicio, dans le prologue de son essai politique *Cuando Europa moría o doce años de terror nazi*, déjà expliquait que :

Escribo este libro cumpliendo un deber. Yo también soy una víctima. Durante varios años mi padre sufrió la persecución del régimen fascista para morir finalmente a las puertas de una prisión española mientras yo tenía que abandonar mi patria y buscar refugio lejos de ella. Al escribir este libro he renunciado de antemano a todos los frutos de la imaginación. Pobre imaginación humana incapaz de crear en sus mundos sin límites los crímenes que el fascismo cometió (Barrera López, 1998 : 76-77).

La poésie est d'ailleurs, « un arma cargada de futuro » (Celaya, 1975), expression reprise par Gabriel Smit⁶ qui loin d'ennoblir ce terme, affirme que : « el que lucha enconadamente por la desnuda existencia no tiene preocupaciones de tipo estético ». Elle doit être efficace, certes, mais pas exclusivement : en plus d'arme de combat au sens premier d'ustensile, d'instrument, elle a été source de créations littéraires d'une qualité remarquable, même s'il est vrai que certaines compositions n'étaient pas dignes d'être qualifiées de poésie. Chez Aparicio la poésie est littérature, elle a une valeur et un rôle esthétiques, elle est bien plus que politique ou qu'une propagande rimée. Ce sont des vers écrits pendant la guerre plutôt que « des vers de guerre ». Dans le *Guide des idées littéraires* d'Henri Bénac un engage-

⁶ Dans son article « Poesía como arma de combate » (*poëzie als wapen*) paru dans le *De Volkskrant* du 1 mai 1965 à l'occasion de la publication d'une anthologie de vers sur la Guerre Civile et la résistance hollandaise

ment « c'est le fait, pour un écrivain ou un artiste, de ne pas considérer l'art comme un jeu gratuit, ayant pour seul but la beauté, mais comme un moyen de servir un idéal humain. Cette conception s'oppose à celle de l'art pour l'art et s'est surtout développée au XX^{ème} siècle »⁷. Toutes ces informations corroborent les formes de lutte ou les thèmes « mobilisateurs » qui définissent un « engagement »⁸.

Un autre écrivain français qu'Aparicio appréciait tout particulièrement et qui a beaucoup écrit sur le problème de l'engagement de l'écrivain, c'est André Gide. Lui qui s'est engagé dans son époque sans jamais été membre de l'AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires) disait: « Je préfère me taire plutôt que de parler sous une dictée, si ceci doit fausser ma voix » et,

J'estime que toute littérature est en grand péril dès que l'écrivain se voit tenu d'obéir à un mot d'ordre. (Que la littérature, que l'art puissent servir la Révolution, il va sans dire; mais il n'a pas à se préoccuper de la servir. Il ne la sert jamais si bien que quand il se préoccupe uniquement du vrai. La littérature n'a pas à se mettre au service de la Révolution. Une littérature asservie est une littérature avilie, si noble et légitime que soit la cause qu'elle sert. Mais comme la cause de la vérité se confond dans mon esprit, dans notre esprit, avec celle de la Révolution, l'art, en se préoccupant uniquement de vérité, sert nécessairement la Révolution (Lechner, 2004 : 43-44).

D'autre part, en Espagne, avant la Guerre Civile, l'affiliation des poètes à des partis politiques était quasi nulle⁹ et, en règle générale, ils n'ont jamais obéi aux directives d'un parti politique, tant et si bien que, hormis Antonio Machado, peu d'auteurs ont disserté sur l'engagement en littérature. Il s'agit tout au plus d'une poésie dénonciatrice qui suggère les devoirs moraux et une possible solution aux problèmes grâce à une action humanitaire. Des vers qui se limitaient à traduire le malaise social où régnait un sentiment d'injustice, d'inégalité, de manque de liberté. Rarement cette poésie a été combative voire subversive, et elle ne promouvait pas l'agitation politique, sauf semblerait-il, celle publiée dans *Octubre*. La Guerre Civile a eu pour conséquence la prise de position en faveur ou contre le soulèvement de 36. Deux camps que Gide a ainsi décrit dans *Littérature engagée* : « D'un

⁷ Néanmoins, déjà au XVI^{ème} siècle cette notion était présente dans les écrits de certains auteurs tels que d'Aubigné, et ses convictions religieuses, ou Montaigne, et son combat contre l'intolérance.

⁸ Cependant, il ne faut pas négliger de mentionner que les premières idées sur l'engagement en littérature se trouvent, certes, dans les écrits de Marx et Engels mais réellement – et Engels mit le doigt dessus – Balzac, par son engagement involontaire dans sa lettre à Margaret Harkness, en fut le précurseur (Lechner, 2004 : 41).

⁹ Ils s'attribuaient volontiers le qualificatif d'« apolitiques ».

côté, des intérêts politiques ou financiers, des portefeuilles à protéger, de la peur ; et, de l'autre, des forces vives, des enthousiasmes..., des droits à défendre, et des libertés lentement et péniblement conquises, menacées » (Gide, 1950). Et ce sont ces mêmes substantifs et adjectifs qui se retrouvent dans les poèmes d'Aparicio

Après avoir analysé le style, le langage, la prosodie des écrits d'Antonio Aparicio une affirmation s'impose. Cette littérature est « engagée ». Nous retiendrons que cette poésie écrite durant la guerre civile, cette poésie « réfléchie » du camp républicain, a été créée par des hommes, tel Aparicio, qui vivaient une situation limite mais qui, nonobstant, ont toujours su garder intacte leur intégrité artistique. Gide n'avait-il pas pour devise : « l'artiste doit avoir pour premier souci de conserver intacte l'intégrité de sa pensée » ? (Gide, 1950 : 50). Et puis rappelons que pour Sartre « prendre parti » n'équivaut pas à militer dans un parti politique. Et il affirme que la littérature s'avilit si elle se fait propagande. C'est pourquoi il a rejeté l'art du pamphlet et du populisme comme il l'exprime dans sa présentation des *Temps Modernes* :

Je rappelle, en effet, que dans la « littérature engagée », l'*engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient (Sartre, 1964 : 30).

Son idée est que l'on n'est pas écrivain parce que l'on a choisi de dire certaines choses, mais bien plutôt parce que l'on a choisi de les dire d'une certaine façon. Un autre impératif moral, selon Sartre, est que cette réflexion entre artiste-art-société doit faire montre de la fonction sociale de la littérature. L'écrivain ne doit pas contempler ou transcrire le monde mais le transcender et contribuer à le modifier. Mais nous, nous ne croyons pas que les poètes « ne songent pas... à nommer le monde ».

De tout temps, nombre d'artistes à l'instar de Saint-John Perse, Neruda, Octavio Paz, Jorge Guillén ont cherché à « nommer le monde ». Sans aucun doute la poésie de notre poète sévillan en a toutes les teintes. Il suffit de revenir sur le titre évocateur d'un de ses poèmes « Nómbrame una flor ». Et comme disait Camus : « Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps... Nous sommes en pleine mer. L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer ».

Somme toute, les influences françaises perceptibles dans l'œuvre poétique d'Aparicio se déclinent sous différentes formes. L'emprunt de mots français et leur introduction dans la syntaxe espagnole, les noms de certains auteurs français mis en exergue au titre de poème, les substrats idéologiques tel le surréalisme, l'engagement... Et malgré cela, cette intertextualité est à double sens, puisque Aparicio aurait, entre autres, inspiré Sartre et Aragon.

A présent il reste un combat à mener, celui qui consiste à empêcher qu'Antonio Aparicio tombe dans l'oubli¹⁰, afin que tout comme les auteurs de ses lectures, il figure, un jour, dans les manuels scolaires de littérature des jeunes espagnols et français. Cette question se pose d'autant plus qu'Aurora de Albornoz avait précisé que :

Por Francia, de hecho, pasaron muchos, que si no publicaron, al menos, crearon allí. Aparte de poetas con obra importante antes de la guerra civil, numerosos escritores empezaron a publicar poesía en periódicos, revistas o editoriales españolas creadas en Francia. Hoy por hoy es todavía imposible hacer el estudio exhaustivo de todo lo que allí se editó, ya que hubo numerosas revistas de corta duración; órganos de partidos políticos que reservaban un espacio para la poesía, etcétera (Albornoz, 1976 : 28-29).

Voilà pourquoi mes travaux actuels d'investigation se centrent sur la recherche des éventuels poèmes qu'Antonio Aparicio aurait pu publier durant ses séjours en France dans les revues de l'époque. Par exemple dans la revue *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, ou dans *L'Espagne Républicaine*, ou dans *Independencia*, éditée à Paris à partir de 1944.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADDED, S., SIMONIN, A. [et al.] (1998) : *Les écrivains face à l'histoire (France, 1920-1996)*. Paris, BPI.
- ALBORNOZ, A. DE (1977) : *Cultura y literatura*. T. 4: *El exilio español de 1939*. Madrid, Taurus.
- APARICIO, A. (1963) : *Domador de la aurora (Homenaje a Pablo Picasso)*. *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, oct. 1963, 33-45.
- (2004) : *Corazón sin descanso (Poesía reunida)*. Edición de Sol Aparicio de Léger y José María Barrera López. Sevilla, Editorial Renacimiento.
- BARRERA LÓPEZ, J.-M. (1998) : "La obra en prosa de Aparicio". Aznar Soler, M. (ed.) : *El exilio literario español de 1939*. Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees-GEXEL, 2 vols. T. 2, 71-84.
- BARTHES, R. (1970) : *Le degré zéro de l'écriture*. Suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil.

¹⁰ En France, la revue *Exils et migrations ibériques au XXème siècle* a présenté, en 1998, l'œuvre « À l'aire de tu ausencia », tout comme la revue *Barca* a inclus, en 2000, deux textes de Antonio Aparicio, « Cheval éventré (1917) » et « Desnudos (Dibujos) » ainsi que la revue *Sigila*, avec « El secreto » en octobre 2001, puis « Frangancia del limonero » et « De noche te alzarán » (Barrera López, 2004: 45-48) et la revue *Europe*, avec trois poèmes de *Ardiendo en ira* et un de *La Paloma y el Minotauro*, en janvier 2002.

- BÉNAC, H. [et al.] (1988) : *Guide des idées littéraires*. Paris, Hachette.
- CARO ROMERO, J. (1981) : “La tauromaquia en Antonio Aparicio”. Aparicio, A. (1981) : *Gloria y memoria del arte de torear*. Servicio de Publicaciones del Ayto. de Sevilla. Prólogo de Joaquín Caro Romero.
- CELAYA, G. (1975) : *Cantos Íberos*. Madrid, Turner DL.
- DEL RÍO, A. (1996) : *Historia de la literatura española desde 1700 hasta nuestros días*. T. 2. Barcelona, Bailén.
- GIDE, A. (1950) : *Littérature engagée*. Paris, Gallimard.
- LECHNER, J. (2004) : *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- NERUDA, P. (1974) : *Confieso que he vivido*. Barcelona, Argos Vergara.
- (1981) : *Para nacer he nacido*. Barcelona, Bruguera, coll. «Libro Amigo».
- PIQUEMAL, M. (1995) : *Paroles de révolte*. Paris, Albin Michel.
- PRADO, B. (1989) : *Rafael Alberti, entre el clavel y la espada*. Madrid, Anthropos.
- PUCCHINI, D (1982) : *Romancero de la resistencia española*. Barcelona, Península.
- RIQUELME, J. (2000) : *Luna: primera revista cultural del exilio en España (1939-1940)*. Madrid, EDAF.
- SARTRE, J.-P. (1964) : *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard.

IMPRIMIOSE ESTE LIBRO, TRAS ÍMPROBOS ESFUERZOS,
EN LA CIUDAD DE SALAMANCA, EN LOS TALLERES
DE LA IMPRENTA KADMOS, AÑO DE DOS MIL
DIECISÉIS, EN TORNO A LA FESTIVIDAD
DE SAN ANSELMO, PADRE DE LA
ESCOLÁSTICA

