

L'AVENIR DE L'ANALPHABÉTISME OU LA NÉCESSITÉ DE LA POÉSIE ORALE SELON GABRIEL CELAYA

Marianne BASTERRA

Université Paris 8

Si Gabriel Celaya est avant tout connu comme poète, il n'en reste pas moins un grand théoricien de la littérature. Très tôt, il a été amené à mettre en question la forme écrite de la poésie pour s'intéresser à la poésie orale, dans le cadre d'une problématique qu'il ne cessera d'aborder jusqu'au milieu des années soixante dix : celle de la relation entre le poète et son public.

Il débute sa carrière d'essayiste en 1947 lorsqu'il publie dans *La voz de España* un article qui dit haut et fort son désaccord avec les canons culturels franquistes, s'opposant à W. Noriega¹ pour qui les courants d'avant-garde sont la cause du fossé creusé entre le poète et leur public. Dès 1948, G. Celaya prône une poésie « humaine » :

Hoy en franca y saludable reacción contra el decir bonito del garcilasismo se busca una poesía sustancialmente humana [...]. Hemos podido salvarnos de la Guerra Mundial pero no de sus consecuencias. Y el rigor que imponen las dificultades de la hora actual y el peligro en que se halla nuestro ser mismo de hombres prohíben toda clase de juegos irresponsables².

Mu par des critères éthiques davantage qu'esthétiques, le poète propose une norme d'action poétique et sera amené à défendre le prosaïsme, apte à faciliter la communication. C'est la période que l'on pourrait qualifier d'existentialiste. G. Celaya précisera d'ailleurs sa posture face à ce courant philosophique : « En cierto modo el « existencialismo » no es una doctrina complicada y trascendental, apela a una experiencia sencillísima en el fondo de la cual late el tremendo y radical escepticismo de nuestra época »³. Puis dans son prologue à *Las cosas como son, (un decir)*⁴ intitulé « Digo, Juan de Leceta », il écrira : « La vida es un mero porque sí. Estamos ahora y aquí, viviendo, contra toda razón, sin saber porqué ni para qué, y quizás sin qué ni para qué. No somos una deducción ni una necesidad. Estamos, eso es todo. » Dans *El Arte como lenguaje*⁵, sa première approche globale du phénomène artistique, il réfléchit à la fonction sociale de l'Art. Là encore, il témoigne de sa préoccupation pour la communication de l'Art — et de la poésie en particu-

lier — comme en atteste le titre du quatrième chapitre : « El Arte como comunicación : la necesidad de un espectador ». Le poète cherche à communiquer, il écrit pour être lu, c'est cela l'expression artistique, la recherche du « contagio emocional que nos saca de nuestro yo. Expresar es contar con otro. Por eso el objeto artístico está siempre pidiendo a gritos un espectador »⁶. Non seulement le lecteur ajoute à l'acte de création, mais il le parachève en le faisant exister, et G. Celaya de citer Pedro Salinas : « Cuando una poesía está escrita, se termina ; pero no se acaba ; empieza, busca otra en sí misma, en el autor, en el lector, en el silencio »⁷. En somme, l'œuvre d'art n'existe que dans la communication : « No hay acto artístico si además de una obra no hay un contemplador que reinventa esa obra y cierra el circuito de esa comunicación o llamada que si queda sin respuesta puede darse por fallida »⁸.

Puis, dans les années cinquante et soixante, vient le temps des réflexions autour de la poésie dite sociale. Le prologue à *Antología consultada de la joven poesía española*, intitulé : « Poesía eres tú »⁹, puis « Respuesta a una encuesta : qué es la poesía social ? »¹⁰, le prologue à son recueil de poèmes *Paz y concierto*¹¹ et enfin la « Carta a Alfonso Canales »¹², sur laquelle nous reviendrons, sont autant de témoignages d'une préoccupation naissante pour une poésie qui souhaitait atteindre l'immense majorité, « Era algo que estaba en el aire » dira plus tard G. Celaya pour qui l'importance du public se conçoit alors aisément. Deux articles en attestent : « Carta abierta a José García Nieto »¹³ et « Con la lírica a otra parte »¹⁴. Beaucoup plus tard, en 1980, G. Celaya reviendra sur ces années et dira le besoin qu'il avait du public pour créer une conscience collective « que yo pensaba que así como existía en mí acabaría por existir en otros, en todos, para transformar el hombre en una criatura de una nueva especie »¹⁵.

*Poesía y verdad, papeles para un proceso*¹⁶, son deuxième ouvrage théorique, rassemble une série de travaux publiés auparavant offrant ainsi un panorama des préoccupations littéraires qui étaient les siennes pendant les années précédemment évoquées.

Enfin, *Inquisición de la poesía*¹⁷, sa dernière proposition théorique, se divise en quatre temps dont les trois derniers s'attachent à penser le problème de la communication poétique : « Cuestión de palabras », envisage le poème comme un appareil verbal conçu par l'écrivain afin d'exploiter la force naturelle du langage et permettre la transmission. Dans « Las buenas formas », G. Celaya s'intéresse au rythme, élément basique et distinctif de la poésie. Il cherche d'autre part à délimiter les différentes formes de poésie et distingue la poésie orale, écrite, puis analyse leurs processus de communication. Enfin, dans « Palabras mayores », il analyse la poésie à l'intérieur de la société, s'attache une fois de plus à la place de l'écrivain en son sein et au rapport qu'il entretient avec le public. Le poète est l'expression du collectif, il transcende son « je » en inventant, en s'inventant, loin de tout lyrisme.

Ainsi, tout au long de son parcours intellectuel, G. Celaya s'est intéressé aux relations du poète avec son public et c'est au cœur de cette problématique que s'inscrit sa réflexion sur les vertus de l'oralité en poésie.

Plusieurs textes témoignent de cela, certains d'entre eux déjà mentionnés ci-dessus. Tout d'abord, en 1950, un article intitulé « El porvenir del analfabetismo »¹⁸. Ensuite, une lettre écrite à Alfonso Canales au milieu des années cinquante¹⁹, puis un article, « La poesía oral »²⁰, paru en 1965, sans oublier la part faite à la poésie orale dans *Inquisición de la poesía*²¹, dernier ouvrage théorique du poète basque.

La poésie orale, emblème de la poésie sociale ?

C'est avec un accent provocateur que Gabriel Celaya débute sa réflexion en la matière. Je pense bien sûr au titre de l'article déjà cité : « El porvenir del analfabetismo », « agresivamente titulado »²² dira plus tard son auteur, mais le but n'était-il pas de dénoncer la tyrannie de la poésie écrite ? Y sont évoqués les inconvénients de l'invention de l'imprimerie : certes, elle a favorisé la diffusion du livre en amoindrissant son coût, mais la quantité a primé sur la qualité. D'autre part, il décèle les prémisses d'une crise de l'écrit grâce aux nouveaux moyens techniques existants.

Dans sa lettre à Alfonso Canales²³, le poète basque se distancie du qualificatif de poète social qui lui va si bien au dire de certains. Certes, il avance la nécessité d'élaborer une nouvelle poésie, mais il préfère la qualifier de réelle plutôt que de sociale. Elle doit être anonyme, comme l'était l'ancien romance, et temporelle :

Yo creo que más allá de la poesía intimista existe la estupenda posibilidad del canto sobrenatural : la del nuevo romancero anónimo que tenemos que escribir entre todos [...], creo también que la poesía no es algo intemporal, y que, si nuestro modo de apreciarla cambia de unas épocas a otras, no es como una mayor o menor aproximación a una idea platónica de lo Bello, fija de una vez para siempre, sino como cambia el tiempo mismo, inventando siempre, inventándonos a nosotros mismos más allá de cuanto podíamos prever.

La poésie intègre différents éléments : « ...debe de caber en ella tanto lo grande como lo pequeño, tanto lo estético...como la emoción bruta y vulgar, lo significativamente anecdótico, hijo fatal del momento en que vivimos ». C'est à cette condition qu'elle s'éloignera de toute abstraction, qu'elle ne se transformera pas en « una evasión de lo realmente real ». Ce qui importe, c'est d'écrire une poésie « real », dira Celaya qui se sent alors « a mil leguas de lo que se llama « la poesía social ». Or il semble bien que cette poésie « réelle » soit indissociable de la poésie orale. De plus, les nouveaux moyens techniques de diffusion vont révolutionner la poésie contemporaine. La radio, le cinéma parlant, le magnétophone, œuvrent en faveur de l'oral, pour la première fois depuis l'invention de l'imprime-

rie, « hoy... — ¡ quién iba a decirlo ! — lo « hablado » tiende a arrollar lo « escrito » ». Enfin, davantage qu'un poète social, Celaya se sent investi d'une mission : créer de la conscience, grâce à la poésie, qui permet d'aller au-delà de soi et de faire sienne l'expérience d'autrui.

Ainsi la lettre à Alfonso Canales est représentative de la réflexion celayenne du début des années cinquante : la poésie, loin d'être une fin en soi, est un instrument de communication, élaboré pour transformer les consciences et par là-même le monde. Le poète, quant à lui, n'est autre que le porte-parole d'une collectivité²⁴.

Il est intéressant dans ce contexte de se remémorer la « Carta abierta a Carlos Murciano »²⁵ dans laquelle Celaya évoque son livre *La buena vida*²⁶ : « Quiero insistir — dice — en que *La buena vida* es un poema dramático. No teatro en verso, evidentemente, pero sí una especie de poema radiofónico, destinado a ser recitado a cuatro voces. » En somme, un recueil placé sous le signe de l'oralité.

Puis il écrit « La poesía oral » l'article le plus complet en ce qui concerne ce sujet . Il répète que les nouveaux moyens de transmission sonore — radio, microphone, disque, magnétophone, etc. — sont amenés à produire un changement à caractère inverse de celui opéré en son temps par l'imprimerie, changement « mucho más radical desde luego que el de una a otra escuela poética »²⁷. En d'autres termes, le retour de la poésie orale est annoncé... Le poète rappelle son article « El porvenir del analfabetismo » dans lequel il s'attachait à redorer le blason de la littérature orale, base de notre culture durant des siècles :

En el curso de los cuatro últimos siglos, el predominio de la letra impresa ha sido tan enorme que hemos desatendido un hecho importante de que la poesía y la literatura fueron, en gran parte, durante mucho tiempo, Poesía y Literatura dicha, recitada o cantada pero no escrita. Hemos llegado a dar por obvio, de acuerdo con una superstición moderna que el saber leer y escribir es la base, no ya de la literatura, sino de la cultura, olvidando que hubo épocas en las que la relación personal entre maestro y discípulo, o la colectiva entre cantor y pueblo, se tenía por tan importante que la transcripción escrita o sus versos se daba por insuficiente e inoperante.

Cette évidence que Gabriel Celaya s'attache à rappeler au bon souvenir de ses contemporains est bien sûr à replacer dans le contexte de l'époque dorée de la poésie dite sociale, ou plutôt de la poésie réelle pour reprendre le concept cher à Celaya, celle où les meilleurs poètes cherchaient à atteindre « la inmensa mayoría »²⁸. Et Le poète de s'interroger à posteriori sur cette période et sur les conséquences néfastes de la réflexion alors menée : « ¿ A qué falsos caminos nos llevó esto ? » Il évoque d'un côté, la tendance à un faux « neopopularismo », qui tendait à croire que seule la « canción barata » ou « villanesca » était réellement populaire. De l'autre, la tendance à cultiver « la poesía demagógica. Es decir, partiendo de que para tomar contacto con la mayoría hay que hacer propias las preocupaciones del « hombre cualquiera », se explotaban facilidades, y se desintegraba lo realmente real, incurriendo en politiquerías. » L'auteur insiste à nouveau sur la principale préoc-

cupation qui était alors la sienne : « Lo esencial era establecer un modo de relación correcta entre el poeta y su público », comme un leitmotiv qui ponctue sa réflexion.

Or pour Celaya, seule la poésie orale — car elle implique un retour à ce qui est essentiel en poésie : la voix — permettrait de se rapprocher du public. Résumons ce que le poète lui-même dit de la poésie orale :

- 1) Elle constitue un véritable mode de communication parce qu'au lieu de mettre en contact deux « je » ensemble, elle relie un « je » et un « nous ». En effet, le « je » écrivant ne s'exprime pas en tant qu'individu mais comme conscience et voix d'un ensemble. Ainsi, dès lors qu'elle est transmise oralement, la poésie perd son caractère lyrique pour devenir dramatique voire même chorale.
- 2) La poésie orale, en ce qu'elle s'adresse à une collectivité, met en jeu les mêmes ressorts que la poésie épique.
- 3) Toute poésie lue exige de la part du lecteur concentration et attention et renferme le « je lecteur » sur lui-même. En revanche, toute poésie écoutée crée une communauté d'auditeurs et est en cela radicalement populaire, même si le thème qu'elle aborde ou la forme qu'elle utilise sont difficiles.
- 4) Ecouter requiert moins d'attention que lire, l'ouïe est le plus « primaire » de tous les sens, le plus « global », le plus « émotionnel », le plus « indistinct » et « unitaire », c'est celui qui « « popularise » » et « « rappelle » ».
- 5) La poésie écrite est « intouchable » car elle ne peut être modifiée, alors que la poésie orale est changeante par essence, et Celaya d'ajouter : « la mala memoria es una memoria críticamente creadora ».

En 1965, dans « La poesía oral », le poète affirme la validité des propos qu'il avançait quinze ans auparavant dans « El porvenir del analfabetismo » et répète que l'accès à l'« immense majorité » ne s'obtiendra que par le biais de l'oralité. La poésie sera davantage écoutée que lue, et son style en sera modifié.

La structure du vers est fondamentalement sonore

Plus tard, dans *Inquisición de la poesía*²⁹, cette problématique trouvera un écho d'autant plus fort qu'elle sera traitée au sein d'une lecture théorique globale du phénomène poétique. Celaya y évoque par deux fois l'importance du caractère oral de la poésie. D'abord, lorsqu'il tente de définir le vers³⁰. Pour Celaya, La différence entre le vers et la prose est secondaire puisque la poésie se manifeste indifféremment sous les deux formes : « La creación poética, bien entendida, consiste en producir, con palabras, representaciones y, por decirlo así, en mostrar el alma en estado de paisaje verbal »³¹. Cependant, le poète procède à une approche

du vers dont le trait essentiel est qu'il organise de façon rythmique la matière phonique, puis il conclut : « Su estructura es fundamentalmente una estructura sonora »³². Rien d'étonnant, donc, à ce que la poésie gagne à être dite.

Mais comment fonctionne le rythme, caractéristique du vers ? G. Celaya tente de l'approcher sans compter sur l'aide de la métrique traditionnelle, invalide lorsqu'il s'agit de tenter d'embrasser le rythme et incapable selon lui de rendre compte de la versification irrégulière des poésies populaire et médiévale. Ainsi, c'est toute la poésie créée pour être lue qui est laissée de côté, considérée comme imparfaite ou rudimentaire. Or G. Celaya rappelle : « ¿ No he dicho antes que la estructura del verso es ¿ organización rítmica de la materia fónica ? » C'est en effet l'aspect auditif qui prime en poésie et c'est en écoutant que l'on parvient à percevoir ce qui échappe à la métrique.

G. Celaya s'appuie à ce sujet sur Osip Brik :

Todos esos pies y sílabas no subsisten por sí mismos, sino sólo en cuanto son resultados de un movimiento rítmico determinado y solamente pueden proporcionar algunas indicaciones sobre eso. El movimiento rítmico es anterior al verso ; no es el ritmo lo que puede ser comprendido sobre la base del verso, sino por el contrario, este último sobre la base del primero³³.

Le rythme préexiste aux vers qui s'en nourrissent et ne suffisent donc pas à nous en faire entrevoir l'essence. Le rythme, c'est à la fois l'origine du langage poétique et le langage poétique en germe, c'est là que la poésie puise son authenticité, sa pureté, elle qui « vive el lenguaje en su originario brotar y en su necesidad o autenticidad más que en la arbitrariedad »³⁴ et pose le poète, chercheur de « sonidos significativos »³⁵ comme créateur d'un langage originel.

Certes, le phonique prime sur le sémantique en poésie, et G. Celaya de citer à nouveau Osip Brik : « Primero se manifiesta al poeta la representación indeterminada de un complejo lírico cualquiera, de una estructura fónica y rítmica, y sólo después, tal estructura vacía de significado se llena de palabras ». Cependant, en écoutant un poème on comprend à quel point mots et rythme ne font qu'un, que « cada sílaba vive como una pulsación rítmica ». Le rythme n'est pas un accessoire externe, mais bien un élément intrinsèque au vers, « un fundamento constructivo del verso »³⁶, et la poésie orale permet de le saisir pleinement. Avec l'écriture, la rythmique devient métrique et, selon G. Celaya : « la exteriorización del ritmo fisiológico³⁷, al visualizarse en la disposición tipográfica de los renglones cortos, y hacer posible la relectura, convierte en contemplación pasiva lo que era movimiento participado »³⁸. La métrique traditionnelle semble se trouver bien loin de la conception dynamique du rythme liée à l'oral.

Dans la quatrième partie du troisième chapitre, intitulée « Escrito, dicho y cantado »³⁹, G. Celaya reprend les idées déjà exposées dans ses articles « El

porvenir del analfabetismo » et « la poesía oral ». Il dénonce à nouveau la domination de l'écrit sur l'oral qui nous a fait oublier que pendant des siècles la poésie était récitée mais pas écrite. Pour beaucoup malheureusement :

el saber leer y escribir es el fundamento, no ya de la literatura, sino de toda la cultura, olvidando que hubo épocas en las que la relación personal de maestro a discípulo, como de cantor a pueblo, se tenía por tan importante que la transcripción escrita de sus enseñanzas o de sus versos se daba por insuficiente o por inoperante.⁴⁰

Fut un temps où l'oralité était le fondement de la communication et de la transmission de la culture. Déjà, dans *La poesía oral*⁴¹, G. Celaya évoquait l'époque du « Mester de Juglaría », témoignant ainsi de son attachement à cette forme de poésie orale populaire. Il regrettait que l'invention de l'imprimerie ait entraîné l'imposition de normes métriques :

Triunfa la poesía escrita como poesía de alto estilo. La poesía oral, irregular, popular, eminentemente acentual y casi siempre cantada o bailada —o por lo menos recitada— queda relegada a los suburbios del arte (...) Lo repetiré una vez más : siempre que hay que « oír » con música o sin música, un poema, se tiende a las formas irregulares y acentuales ; (...) si algo significa una experiencia de siglos, y si realmente podemos por razones técnicas —los nuevos medios de transmisión sonora— y debemos por razones de conciencia social, abrir nuestro campo, creo que no es utópico afirmar que las características de la poesía que amanece serán las que he tratado de definir.

Il critique vivement la « Galaxia Gutenberg »⁴² qui ne connaît plus de jours de gloire car les nouveaux instruments de communication auxquels il fait souvent référence, sont plus puissants que l'imprimerie et vont exalter l'aspect fondamentalement acoustique de la poésie. Les conséquences pour l'écrit seront nombreuses, d'ailleurs Raymond Queneau ne va-t-il pas dans ce sens lorsqu'il évoque : « La reforma de la ortografía, o, más bien, la adopción de una ortografía fonética se impone, porque pondrá de manifiesto lo esencial : la preeminencia de lo oral sobre lo escrito »⁴³. Et pourtant, dans la « galaxia Gutenberg », la transmission orale des traditions n'a pas entièrement disparu. Le poète basque, que l'on sait empreint de sa culture d'origine⁴⁴, à la fois influence et source d'inspiration, écrivait en 1980, à Antonio Chicharro Chamorro⁴⁵ :

Como tú sabes, en Euskadi, a diferencia de Cataluña y Galicia, no existe una literatura escrita que tenga entidad y calidad. Lo que en mi país existe, y perdura, al margen de los actuales intentos neoculturales, es una poesía oral, muy popular, en la que dos bertsolaris se enfrentan uno a otro, y sobre la base de un metro obligado y unas cantinelas tradicionales, se replican mutuamente siempre improvisando un poco a la manera de los payadores y de otros improvisadores de la Península. Esta literatura popular solía estar recogida en una especie de pliegos de aléluas, cuando tenía éxito (los llamados *Bertsopapera* o « Papeles de versos »), pero lo importante era su manifestación oral (improvisada) que llenaba y llena aún hoy grandes plazas de toros.

Si l'on retient la définition de la littérature orale donnée par Juan Mari Lekuona⁴⁶ : « Todo aquello que se ha dicho y a continuación retenido por la memoria colectiva », et celle de Gorka Aulestia⁴⁷ : « ahondando más en las características de esta literatura [oral], hallamos que el verdadero autor es un ente colectivo y anónimo : el autor colectivo », on conçoit aisément que les bertsoaris en soient les garants au Pays-Basque. Gorka Aulestia tente de définir le bertsoarismo : « El bertsoarismo se refiere a aquella poesía vasca de estilo oral, por lo general repentinizada, que los poetas populares cantan ante el público que constituye la razón de ser de su ejercicio poético. » Il s'agit en somme d'une poésie improvisée, en rimes, chantée et de type syllabique — chaque syllabe étant accompagnée d'une note musicale —. Selon Xabier Amuriza⁴⁸, c'est « la palabra cantada del pueblo [...] no es sino agarrar la vida mientras se anda. Asir y vivirla en marcha. »

Rien d'étonnant alors que G. Celaya évoque une « afinidad de temperamento »⁴⁹ avec les bertsoaris, de même qu'en 1982⁵⁰ il déclarera : « Advierto cuánto han influido en mí (o han nacido conmigo), los bertsoaris vascos con sus debates, sus improvisaciones, sus humoradas y sus cantinelas ». La poésie orale n'a pas tout à fait disparu, elle est encore vivante au pays basque et G. Celaya avoue l'intérêt qu'il porte aux bertsoaris, mémoire vivante d'une tradition toute orale :

De quién sino de ellos, me ha venido mi decir liso y llano, mi tono coloquial y ese hablar, un tanto prosaico y un tanto sarcástico, con que siempre me dirijo a otro, nunca como si estuviera solo, como si estuviera esperando su respuesta. De ellos, sólo de ellos. Y por eso, aunque escriba en castellano, todo en mi poesía proviene de mi ser vasco...⁵¹

En guise de conclusion :

G. Celaya s'est longuement intéressé à la poésie orale, cependant sa réflexion n'a pas été uniforme. Si dans son prologue à *Poesía urgente*⁵² le poète envisageait la révolution littéraire — qui impliquait bien sûr un retour à une littérature orale — au sein d'une révolution sociale : « Para salvar la poesía, como para salvar cuanto somos, lo que hay que transformar es la sociedad. Y a esto debemos consagrarnos con todo y, por de pronto si damos en poetas, con la poesía como arma cargada de futuro », dans son article « La poesía oral », écrit cinq ans plus tard, il n'évoque plus la nécessité d'une révolution qui dépasserait le domaine littéraire .

D'autre part, G. Celaya sera déçu par les « cantautores » qui selon lui dégradent la poésie sociale. A la fin du chapitre : « Escrito, dicho y cantado »⁵³ il s'interrogeait déjà sur les rapports qu'entretiennent la poésie et la musique et soutenait que leur fusion était impossible. La poésie chantée, qui utilise la voix comme un instrument de musique, n'a de poésie que le nom : Elle fait perdre

aux mots de leur valeur sémantique, leur caractéristiques phoniques se déforment, leur rythme est altéré. C'est alors que contre toute attente, G. Celaya s'intéresse à la poésie concrète et publie en 1971 *Campos semánticos*⁵⁴, son unique recueil de poésie visuelle. Il s'agit de redonner force à la poésie en faisant primer le caractère graphique de l'écriture, toujours dans le but de séduire les lecteurs. C'est maintenant la poésie concrète qui renferme les espoirs du poète, sans toutefois nier la poésie orale ; il s'agit en effet d'un simple changement de « dominante »⁵⁵, après la dominante rythmique, il fait place à la dominante graphique.

¹ Directeur de *La voz de España*.

² Extrait de l'article « Veinte años de poesía », *Egán*, 2, 1948.

³ Extrait de l'article « El «existencialismo» », *La voz de España*, San Sebastián, 5 Juin 1948.

⁴ *La Isla de los Ratones*, Santander, 1949.

⁵ Ediciones de Conferencias y Ensayos, Bilbao, 1951.

⁶ Extrait de *El Arte como lenguaje*, *op. cit.*, p. 22.

⁷ Extrait de *El Arte como lenguaje*, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Idem, p. 26.

⁹ Distribuidores Mares, Valencia, 1952.

¹⁰ *Correo literario*, Madrid, 1952.

¹¹ *El pájaro de paja*, Madrid, 1953.

¹² *Caracola*, 29, Málaga, mars, 1955.

- ¹³ *Boletín de la Unión de intelectuales Españoles de México*, México, octubre, 1956.
- ¹⁴ *Excesior*, México, 20 avril 1958.
- ¹⁵ *El País de los libros*, 40, 27 juillet 1980.
- ¹⁶ Planeta, Barcelona, 1979.
- ¹⁷ Taurus, Madrid, 1972.
- ¹⁸ Dans *La voz de España*, San Sebastián, 8 mars 1950.
- ¹⁹ « Carta a Alfonso Canales », dans *Caracola*, 29, Málaga, 1955.
- ²⁰ *Revista de Occidente*, segunda época, Madrid, Tomo VIII, janvier 1965.
- ²¹ Taurus, Madrid, 1972.
- ²² Dans « La poesía oral », *op. cit.*
- ²³ *Op. cit.*
- ²⁴ Dans un numéro de *Los suplementos de Cuadernos para el diálogo*, intitulé *Literatura y política (en torno al realismo español)*, E. G. Rico, Madrid, Edicusa, 1971, Celaya résume magistralement sa position, inchangée depuis les années cinquante. A la question : « ¿ Sigues creyendo que la poesía puede transformar el mundo ? », il répond : « Sí, claro. El escritor crea conciencia. Hace patente lo que era latente. Da voz a los mudos. Pone en evidencia un sentir colectivo. Transforma el mundo, en cuanto modifica la conciencia que tenemos de él. Cambia la vida, en cuanto cambia o aclara nuestro modo de verla. Pero esto no debe llevarnos a confundir su acción con la de un arma directa de propaganda o de predicación. No puede hablarse, naturalmente de propaganda cuando un autor no obedece a consignas, sino que expresa lo que realmente siente. Un misionero no es un propagandista. Pero aun en ese caso, conviene tener en cuenta que la literatura —y la poesía en especial— actúan subterráneamente y no al nivel superficial de las ideologías. »
- ²⁵ Dans *Insula*, 180, novembre, 1961.
- ²⁶ La Isla de los Ratonés, Santander, 1961.
- ²⁷ Dans « La poesía oral », *op. cit.*
- ²⁸ Le terme, de Blas de Otero, est cité par Celaya dans son article.
- ²⁹ *Op. cit.*
- ³⁰ Dans le chapitre III : « Las buenas formas », 1^{ère} partie : Verso y prosa, el ritmo.
- ³¹ Dans *Inquisición de la poesía*, *op. cit.* p. 131.
- ³² Dans *Inquisición de la poesía*, *op. cit.* p. 134.
- ³³ G. Celaya ne précise pas de quel ouvrage est extraite la citation mais dans la bibliographie de *Inquisición de la poesía* il mentionne *Ritmo e sintassi (I formalisti russi)*, de Osip Brik, Giulio, Einaudi Editore, Torino, 1968.

- ³⁴ G. Celaya, *Inquisición de la poesía*, *op. cit.*, p. 75.
- ³⁵ G. Celaya, *Inquisición de la poesía*, *op. cit.*, p. 75.
- ³⁶ Les termes sont de Osip Brik, cité par Celaya.
- ³⁷ Auparavant, G. Celaya avait évoqué le rythme comme « audio-musculaire ». Il fait vibrer tout notre organisme et c'est en cela que l'on pourrait le rapprocher du « langage ancestral », tel que Jules de Gautier l'entend : « La prolongación y la exteriorización pura y simple en el medio sonoro de la vibración nerviosa identificada con la realidad misma de la emoción fisiológica, a través de la cual el hombre, sin la mediación de ninguna convención, de ningún signo intencionalmente escogido, transmitía al hombre de una manera enteramente adecuada, un estado de sensibilidad que, por inducción, se encontraba restituido según su identidad en todo organismo similar ».
- ³⁸ G. Celaya, *Inquisición de la poesía*, *op. cit.*, p. 140.
- ³⁹ Dans *Inquisición de la poesía*, « Las buenas formas » *op. cit.*, p. 159-171.
- ⁴⁰ P. 160.
- ⁴¹ *Op. cit.*
- ⁴² Celaya emprunte l'expression à Mac Luhan qu'il cite dans *Inquisición de la poesía*, *op. cit.*, p. 164.
- ⁴³ Cité par G. Celaya dans *Inquisición de la poesía*, p. 165.
- ⁴⁴ Il a fait plusieurs déclarations à ce propos : « Yo me siento profundamente vasco, y la verdad es que de niño hablaba el euskera cuando no sabía el castellano », extrait de « Una carta inédita dirigida a Antonio Chicharro Chamorro », publiée le 26 mars 1987 dans le *Diario de Córdoba*. Cf. aussi : « Yo soy vasco sin remedio », dans « La cultura vasca », article de *El País* du 28 février 1982.
- ⁴⁵ Extrait de « Una carta inédita dirigida a Antonio Chicharro Chamorro », *op. cit.*
- ⁴⁶ Article « Oralidad y poesía », dans *Euskaldunak*, vol. V, San Sebastián, Etor, 1985.
- ⁴⁷ Dans *Bertsolarismo*, édité par la Diputación foral de Bizkaia, 1990.
- ⁴⁸ Dans *Punto y hora*, 333, décembre-janvier 1984, p. 50.
- ⁴⁹ Dans « Una carta inédita dirigida a Antonio Chicharro », *op. cit.*
- ⁵⁰ Dans « La cultura vasca », article de G. Celaya publié dans *El País* le 28 février 1982.
- ⁵¹ Extrait de « La cultura vasca », *op. cit.*
- ⁵² Editions Losada, Buenos Aires, 1960.
- ⁵³ Cf. note 24.
- ⁵⁴ *Fuendetodos*, Zaragoza, 1971.
- ⁵⁵ Le concept de « dominante », forgé par les formalistes russes est employé par G. Celaya dans *Inquisición de la poesía*, *op. cit.*, IIIème partie : « Las buenas formas », chapitre « La dominante gráfica », p. 173-184.