

# ESTELLÉS : L'ORIGINALITÉ DANS L'IMBROGLIO AUCTORIAL

AMADOR CALVO

*Traverses - Université Paris 8*

Dans une de ses six conférences à l'Université de Harvard réunies sous le titre *Arte poética*<sup>1</sup>, Jorge Luis Borges, en parlant du sens, affirmait : « J'ai pressenti très souvent que le sens est en réalité, quelque chose que l'on ajoute au poème ». C'est peut-être l'incomplétude qui définit le mieux l'essence poétique : le poème est une entité objectivement partielle d'un sens toujours à venir. Si l'on extrapole cette perspective à la démarche créative, on peut convenir que l'originalité créative réside dans un rajout de sens fait sur un modèle littéraire préexistant, de manière à ce que l'hypertexte — texte qui accueille la source textuelle — devienne dissemblable de l'hypotexte ou source textuelle<sup>2</sup>. C'est dans le pouvoir d'innovation que l'on consent à parler d'originalité, originalité qui peut être reliée aux critères d'intertextualité transformationnelle selon la perspective de Julia Kristeva. Or, d'après Barthes, la notion d'originalité n'existe pas, car on reproduit sans fin des modèles préexistants, à cause du déterminisme social et livresque que le langage détient en lui. Mais peut-on vraiment abolir la notion d'originalité du vocabulaire artistique ? L'histoire de la littérature montre que ses personnages, ses mythes et ses thèmes n'ont pas cessé d'évoluer. Et l'on peut en dire autant du sens des mots.

Le poète ressent un besoin naturel de se reconnaître dans l'autre, non pas pour s'effacer, mais pour mieux affirmer ses traits distinctifs. Cette capacité symbiotique est exponentielle dans l'œuvre immense du poète valencien d'expression catalane, Vicent Andrés Estellés (1924-1993). Ce sens exacerbé de l'incomplétude chez Estellés transparait dans sa filiation littéraire et affective.

Il serait important de contraster deux définitions légèrement opposées quant à la démarche d'Estellés face à ses sources littéraires. Francesc Parcerisas<sup>3</sup> se sert de l'acception imitation, — bien que très nuancée — concernant deux célèbres recueils poétiques d'Estellés :

És el cas del *Primer Llibre de les Églogues* (1953 - 1958), estructurat a imitació dels idíl·lics diàlegs de Garcilaso, et d'*Horacianes* (1963 - 1970), volguda i lliure imitació

del poeta llatí. En aquests casos, però, l'excusa de la perspectiva unitària és sempre quasi bé a nivell anecdòtic. Galatea et Melibea són dues mecanògrafes i l'Horace de Burjassot és capaç de barrejar Suetoni (que no fou contemporani d'Horaci, sino bastant posterior) amb Fuster, Christine Keeler, o l'arribada de l'home a la lluna...

Au contraire, la vision du critique et essayiste valencien Joan Fuster se situe à l'opposé de la précédente ; elle écarte la démarche imitative et réfléchit à la manipulation des sources de la part d'Estellés. Fuster témoigne de la difficulté de s'engager au cœur de l'œuvre d'Estellés, dans un parcours initiatique littéraire où il faut sans cesse détecter et séparer les vraies des fausses références, et l'intertexte du pseudo-intertexte ; le plus complexe étant d'accomplir ce cheminement sans s'égarer à l'intérieur de ce labyrinthe littéraire.

En parlant d'Estellés, Pérez Montaner<sup>4</sup> nous renvoie à cette citation de Joan Fuster :

Si en la poesia d'Estellés discernim o ens sembla discernir el rastre de tal o tal altra « influència », sovint només hi ha un tic de superxeria dòcil, que fa l'ullet i demana complicitat. Sota aquests versos s'amaga i es delata una quantitat considerable i dispersa de seduccions i estudi. El poeta té un metabolisme propi, i s'apanya.

Là où les deux critiques accordent leurs propos c'est dans le fait que la démarche intertextuelle chez Estellés obéit toujours à une volonté consciente d'intégrer la source, de la transformer, et de canaliser ce nouvel ajout de sens dans l'hypertexte. Nous n'entrerons pas dans le débat entre le tout transformationnel et le tout imitation. L'objet de notre étude se limitera à dénombrer les techniques et mécanismes qu'Estellés met au cœur de l'illusion auctoriale<sup>5</sup>, et qui font de sa poésie l'un des plus complexes casse-tête que les critiques qui étudient les rapports intertextuels aient à affronter.

On ne peut pas utiliser pour les textes d'Estellés la notion d'apocryphe, puisque, à aucun moment, ses textes ne se prétendent authentiques ni ont recours au plagiat. Jamais on ne voit chez Estellés la volonté d'abuser le lecteur d'un point de vue auctorial. L'abus viendrait plutôt de l'inflation citationnelle et référentielle présente dans son œuvre — genre de clin d'œil pour les initiés —, ou du côté des « citeurs »<sup>6</sup> qui ne seraient là que pour produire un effet de dialogisme, dans une fiction où les anachronismes mettent à plat les conventions temporelles.

Dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés l'on peut distinguer plusieurs principes qui définissent une écriture binaire : différencier l'hypertexte du texte original et, en parallèle, s'employer à faire que sa voix poétique et celle du « scripteur » ou du « citeur »<sup>7</sup> alternent ou se superposent en une voix multiple. Le recours au pseudonyme est aussi à exclure : Estellés signe toujours de son vrai nom chacun de ses recueils. Sa voix poétique est à considérer comme étant le

résultat d'un parcours initiatique scriptural vers son identité littéraire, qui fluctue entre la pseudo-appropriation de l'œuvre d'un auteur, en symbiose avec celui-ci, et l'affirmation différenciatrice de son entité poétique.

### Perspective paratextuelle

À travers les titres de certains de ses recueils — paratexte révélateur d'une volonté littéraire clairement affichée —, on peut constater qu'il reprend des titres préexistants dans la littérature. C'est le cas de *Llibre de meravelles*<sup>8</sup> (1956-1958), titre emprunté à l'œuvre du même nom que l'écrivain et philosophe majorquin Raymond Lulle écrivit entre 1288 et 1289, celui de *Les homelies d'Organyà*<sup>9</sup> (1981), titre tiré d'un manuscrit qui réunit six homélies de la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIII<sup>e</sup> siècle, considéré il y a peu de temps comme le texte le plus ancien écrit en catalan. C'est encore le cas de *Ora marítima*<sup>10</sup> (1970-1979), périple de navigation sur les côtes du Sud de la France et des côtes méditerranéennes de la Péninsule ibérique, du géographe latin Rufus Festus Avienus, ou bien de *Divina comèdia*<sup>11</sup> — publiée en 1982 —, qui reprend le titre de l'œuvre de Dante. Estellés transgresse consciemment le principe d'auctorialité en réinvestissant les « marques » de propriété d'auteur.

On peut répertorier d'autres titres de recueils d'Estellés comme *Colguen les gents amb alegria festes*<sup>12</sup> (1963), *A mi acorda un dictat*<sup>13</sup> (1960) ou *L'engan conec*<sup>14</sup> (1959-1961), qui sont à l'origine des vers complets ou partiels tirés de l'œuvre du poète valencien du XV<sup>e</sup> siècle Ausiàs March. Dans ce cas concret, le texte original devient enseigne ou porte-étendard du texte qui l'accueille. Ces emprunts initialement intertextuels prennent une dimension emblématique qui irradie sémantiquement sur l'ensemble d'un hypertexte où des mots clés et des isotopies créent une symbiose animique entre March et Estellés.

La démarche transformationnelle implique une recherche programmatique d'originalité. Celle-ci affecte le titre du recueil *Cant temporal*<sup>15</sup> (1973-1975) où l'on trouve des correspondances entre le substantif, les syllabes et les voyelles de l'adjectif avec le *Canto general* de Pablo Neruda. Concrètement, on décèle chez Estellés les échos lyriques du *Canto general*, l'influence esthétique des muralistes mexicains, la dénonciation de l'exil, tout un ensemble qui évoque le Neruda de l'absence : le nom qu'Estellés s'interdit.

Mais nous pouvons citer aussi des recueils dont le titre évoque la démarche imitative : cela concerne, en particulier, *Horacianes*<sup>16</sup> (1963-1970), titre qui évoque l'idée de variations ou d'exercices de style à partir de la poésie d'Horace. Il serait exagéré de dire qu'il n'en est rien, car l'on peut y déceler des résonances intertextuelles ou formelles qui sont à l'évidence voulues. Or, afin de produire une illusion de vraisemblance, le poète valencien parsème l'hypertexte de

références biographiques à Horace. Par ailleurs, il semble acquis que c'est Horace qui parle à la première personne du singulier... Mais Estellés, en réalité, reprend une pratique littéraire très répandue dans la tradition classique, celle des *Vies parallèles*, car, en fait, il se sert d'une somme de références biographiques qui sont tout aussi exactes pour Estellés que pour Horace. Cependant, le texte s'éloigne de l'Horace historique pour le transporter dans la *València* du XX<sup>e</sup> siècle et le confronter à une problématique moderne.

Horace vit à une époque de romanisation et de fixation exacerbées des formes culturelles au mépris du legs d'une Grèce désormais soumise à l'empire, legs dont Horace et, ensuite, Plutarque se réclament. Estellés écrit *Horacianes* suite à *l'auto da Fe* anticatalaniste de 1963 à Valence contre le livre *Nosaltres els valencians* de Joan Fuster, qui démontre scientifiquement la filiation historique et linguistique de Valence à la Catalogne. Estellés tisse une analogie explicitée entre Grèce - Rome = Catalogne - Valence.

La variation devient un acte métaphorique visant à réactiver la voix d'Horace dans la lecture actualisée d'Estellés. Aussi Estellés part-il du principe qu'en s'appropriant des textes de tous les temps, il fait tomber toutes les cloisons temporelles et taxinomiques qui isolent chaque auteur, chaque écriture dans leur époque, coupés de notre actualité.

Les voix d'Horace, Ovide, ou Catulle présentes dans les recueils d'Estellés ne reproduisent pas leurs propres textes d'auteurs. Ils partagent avec nous, à travers des monologues, les virtualités orales d'une réflexion qui ne s'est jamais constituée en œuvre littéraire. Ceci se matérialise dans une obsession littéraire bien explicitée dans ces deux vers de *Llibre de meravelles* :

tot allò que no fou possible i és possible,  
i hauria estat possible, però no fou possible <sup>17</sup>

Estellés réactive ces figures littéraires dans un espace et un temps anachroniques pour exploiter tout un faisceau d'analogies et de corrections potentielles dans une problématique contemporaine.

Il y a, par ailleurs, des recueils qui, s'éloignant en principe de la filiation paratextuelle du titre d'un hypotexte, la rejoignent par la suite. En 1970, Estellés écrivit son *Exili d'Ovidi*<sup>18</sup>, titre qui s'inscrit plutôt dans le référentiel Ovide et non pas dans l'intertextuel. Or, la section VII de ce recueil s'intitule « *Pòntiques* », qui n'est autre que la reprise du titre d'une des œuvres de l'Ovide de l'exil. Pourtant, il est concevable que le pluriel de *Pòntiques* ne recouvre, comme *Horacianes*, que l'idée de variation.

Il faudrait également s'interroger sur la répercussion au sein de *Llibre de meravelles* des cinq épigraphes préliminaires au recueil (trois citations d'Ausiàs

March, une de Miquel Batllori et une autre de Teodor Llorente — cette dernière renvoie au rôle actif de l'écrivain en temps de guerre), et des épigraphes qui précèdent chacun des poèmes du recueil : seize citations d'Ausiàs March, trente citations qui procèdent de dix-neuf poètes catalans, valenciens, provençaux, pour la plupart du Moyen Âge et de la Renaissance, et dont trois sont anonymes. La seule référence au « premier » auteur de *Llibre de meravelles* vient de l'épigraphe préliminaire de Miquel Batllori qui apporte une orientation de lecture au livre de Lull et, par conséquent, au livre homonyme d'Estellés, en tant que roman épisodique et comme une sorte de guide spirituel. Clin d'œil d'Estellés, son recueil est une chronique épisodique qui crée un contraste entre un passé d'avant-guerre idyllique et la misère et la répression morales et sexuelles que subit la *València* de l'après-guerre civile, qui doute de Dieu. Une analyse des isotopies récurrentes des épigraphes renforce cette lecture. Le prétendu guide spirituel est à prendre dans le sens laïque et insoumis du terme « esprit ». L'inflation de citations ne concourrait-elle pas à l'annulation de l'auteur noyé dans une polyphonie de voix ?

### Perspective architextuelle

L'architextualité d'après Genette<sup>19</sup> représente la relation muette, laconique ou implicite d'un texte, son « appartenance taxinomique » à une catégorie générique : ce qu'il appelle contrat ou pacte générique.

*Hamlet* appartient à la tragédie et s'exprime sous le registre de la confrontation. Estellés dans son *Testimoni d'Horaci*<sup>20</sup> transpose les aspects tragiques de l'œuvre de Shakespeare, à la seule différence que Horatio alias *Horaci* ne s'associe pas à la vengeance d'Hamlet, en témoignant des iniquités commises par Claudius. *Horaci* prend le parti de se taire — peut-être pour l'instant... — car il pressent que le Fortinbras shakespearien tient aussi du tyran et que la situation politique du Danemark risque peu de changer. Par ailleurs, il aime et, de ce fait, il prend le parti tout aussi dramatique de rester en vie par amour. D'un point de vue générique, Estellés remodèle *Hamlet* en un chant hybride épico-lyrique de *Testimoni d'Horaci*, car l'amour dans la poésie d'Estellés est un acte de résistance face à la société franquiste qui postule la haine.

*Testimoni d'Horaci* ne serait-il ainsi que la perversion parodique d'*Hamlet* ? Tout porte à croire que la réponse est plus complexe, que le produit final est ambivalent : un constat ironique et amer. Estellés nous présente à travers cette réécriture d'*Hamlet*, la métaphore de l'impuissance de l'écrivain face à la censure franquiste, une impuissance qu'il se charge de relativiser. Le paradoxe de ce recueil réside dans le fait que, malgré le refus d'Horaci de témoigner, ce témoignage apparaît sous la forme d'un monologue intérieur. Cette réécriture d'*Hamlet* recouvre la réalité contextuelle de l'écriture de *Testimoni d'Horaci* : écrit en 1954, il ne sera publié qu'en 1981, soit après la mort du dictateur.

Dans *Testimoni d'Horaci*, on assiste aussi à un bouleversement de la fiction de Shakespeare qui affecte tous les niveaux. Il s'agit d'une œuvre poétique fragmentaire où le linéaire est aboli. Estellés juxtapose une fiction et des personnages extrashakespeariens qui semblent sortis des clichés du cinéma nord-américain des années 50. Mais, finalement, les deux fictions s'entremêlent car Horatio tombe amoureux d'un personnage féminin de la deuxième fiction. L'essayiste Claudio Guillén<sup>21</sup>, consacre quelques pages à Ovide :

[...] héroe y ejemplo más ilustre, para toda una tradición occidental, de una muy importante respuesta al destierro [...] una sensibilidad afligida, negativa, centrada en la protesta, la nostalgia y la lamentación.

Ces quelques lignes peuvent éclairer le choix d'Ovide en tant que personnage insoumis et central de la fiction poétique d'*Exili d'Ovidi*. Ovide, avec ses *Tristes* et ses *Pontiques*, dit Guillén<sup>22</sup>, sort des conventions génériques de son temps « para demostrar que en la práctica la epístola y la elegía son dos géneros hermanos ». Estellés se sert également de ces deux genres dans son recueil ; l'épigramme et l'épître sont soudées pour exprimer le déficit du lieu d'où le poète a été arraché et la scission somatique que représente l'arrachement à l'être aimé. Or Ovide écrit ses livres comme acte d'insoumission : l'exilé impose sa présence à Rome, une présence de substitution mais non moins réelle, à travers le corps défiant de ses livres, pour se réapproprier le lieu même d'où il a été arraché<sup>23</sup> :

petit livre, [...] tu iras à Rome sans moi, à Rome hélas où ton maître n'a plus le droit d'aller ! vas-y, mais mal vêtu, comme il sied au livre d'un exilé [...] Montretout au naturel, hirsute, mal rasé. N'aie pas honte de tes taches [...] et porte avec ces pages mon salut aux lieux qui me sont chers : j'aurai du moins la joie d'y pénétrer de la seule manière qui me soit laissée.

C'est peut-être ce cri sous-jacent de rébellion contre l'arbitraire exil d'Ovide qu'Estellés cherche à exploiter dans toutes ses potentialités implicites. Estellés nous propose une autre lecture bien plus vraisemblable, car elle est, en partie, extratextuelle : elle se base sur les pensées — ne pouvant être écrites sous la censure — qui durent hanter l'Ovide de l'exil, et dont Estellés tire parti pour les politiser et dénoncer toutes les exactions de la tyrannie et l'horreur de l'exil. Estellés matérialise de manière plastique la dégradation de la condition de l'écrivain dans le choix infra-générique du pamphlet, lui aussi « mal vêtu, mal rasé, plein de taches ». Ovide/Estellés s'adresse à Auguste/Franco :

Celebraré la teua mort amb un crit d'alegria ;  
cantaré com damunt el cos d'una dona estimada !  
celebraré la teua mort com el naixement de la meua pàtria  
des del lloc de la terra on es troben els meus ossos  
hauran de cantar la joia de la teua mort, oh més que cruel,  
[...]

[...] tu has de ser el més mort en morir-te,  
 en deixar de signar els decrets, les sentències de mort [...]
 la llibertat pujarà a les finestres diürnes, i el sol  
 arribarà als tenebrosos racons dels exilis llunyans<sup>24</sup>.

L'un des traits les plus caractéristiques d'Estellés est son anticonformisme viscéral envers les conventions littéraires.

Dans le poème *Beatriu*, de *Divina comèdia*, publié en 1982, ce personnage qui représente le pèlerinage vers le salut dans l'au-delà, incarne aussi celle qui guide l'existence d'Estellés/Dante. Or, le moi poétique n'évolue pas dans un lieu de mort, mais dans un présent menacé par la mer : frontière métaphysique entre vie et mort. La main de *Beatriu* est origine et siège vital qui repousse les limites du néant. À l'opposé de Dante, le salut vient, pour Estellés, de cet acharnement à rester en vie par amour. Le renversement idéologique et générique de l'original est évident. Son écriture instable, interchangeable, exploratrice de toutes les possibilités transgénériques, remet en mouvement la nature immuable de l'« écrit » original.

Dans ce même recueil, il y a un poème appelé « Egloga », texte qui par sa brièveté peut nous servir à clarifier cette recherche d'originalité caractéristique de l'écriture d'Estellés.

Uns troncs encesos,  
 una olor a pinassa,  
 més el silenci.  
 Escampada a l'estora  
 llegeixes tota nua.  
 Mans a les galtes,  
 aixafada la rosa del sexe  
 i les cames enlaire  
 ets un principi d'ègloga.

L'églogue est un court poème pastoral lyrique, souvent dialogué, qui exalte les joies de la vie champêtre loin des corruptions aliénantes de la civilisation. Dans *El primer llibre de les èglogues*<sup>25</sup> (1953-1958), Estellés plonge des personnages de la IV églogue de Garcilaso comme Nemoroso ou Belisa, dans la société urbaine de la *València* pathétique de l'après-guerre. Dans le poème précédent, l'acception générique d'églogue n'est déterminée que par la transposition exaltée de l'espace naturel sur le corps féminin qui l'évoque : le sexe / rose de la femme aimée. Estellés traite le mystère du corps féminin comme catalyseur de lieux et de genres.

## L'illusion auctoriale : l'annulation de l'auteur ?

Dans la filiation auctoriale d'*Exili d'Ovidi* apparaît un écartèlement entre les « citeurs » et le référent Ovide, mais, du point de vue de l'écriture, un rapprochement d'ordre idéologique s'opère avec *Tristes et Pontiques* d'Ovide. Le patronyme Ovide est un mot clé qui englobe un collectif ayant subi l'exil politique et la répression des dictatures.

¿qui evocarà, qui dirà els noms d'aquests morts  
 precipitadament enterrats, d'amagat, abans  
 que arriben les llums aclaridores del dia ?  
 ¿qui escriurà mai aquests noms, qui els dirà ?  
 jo els recorde i agrupe en un nom evident,  
 en un nom que patí el brut exili i morí  
 a una terra llunyana, ignorada, esperant que arribàs  
 aquest jorn. dic ovidi per ells, és el nom que sabem<sup>26</sup>

Dans les recueils d'Estellés, l'on remarque l'usage répété d'une ou de multiples voix d'emprunt : soit la voix d'un auteur, soit celle d'un personnage : Horatio serait ainsi le pseudo-auteur de *Testimoni d'Horaci* (1954), ou le personnage d'Ovide dans *Exili d'Ovide* serait à son tour pseudo-auteur et double littéraire d'Estellés. Ce dernier recueil est marqué par l'anonymat, anonymat qui s'exprime par l'uniformisation des patronymes en minuscules.

Estellés utilisera l'avertissement ou notation préliminaire au recueil en tant que catalyseur générique du pseudo-emprunt pamphlétaire. Il ira jusqu'à proposer des « citeurs » anonymes qui ont laissé une trace écrite, une instance de citation sous la forme de graffitis. Les textes lus s'inscriront dans la tradition orale et resteront gravés dans la mémoire collective :

Textos escrits als murs de roma, a la mort del dictador, o  
 llegits en actes celebrats a la molt amarga i rescatada me-  
 mòria d'ovidí, que patí exili, tenebres i mort<sup>27</sup>.

C'est dans cette démarche que nous ferons juste une allusion à l'appropriation par Estellés du patrimoine populaire catalan oral. Quoi de plus évident puisque, dans le domaine de l'oralité, la poésie et la chanson populaire se sont enrichies des nombreux apports anonymes à travers le temps. La poétique d'Estellés revendique l'appartenance de la littérature universelle à la collectivité :

Bullirà el mar com una cassola al forn.  
 Això no és de Porcar. És de Ausiàs March.  
 És de tots. Bé. Conforme. Castelló<sup>28</sup>.



## La quête d'une filiation littéraire

açò es diu un riu, és el tiber.  
 ben agafat a la barana,  
 contemplàveu el riu, però no el véieu.  
 véieu venir probablement l'eneida<sup>29</sup>.

Ces vers d'*Horacianes* sont loin d'être anodins. C'est la figure du Père/Créateur qui, dès qu'il nomme les choses, les fait exister. Ce rite initiatique de l'enfant Estellés trébuche sur la fin de la période paradisiaque de l'enfance. La genèse du fleuve désiré ne se produit pas car père et fils sont gagnés par le pressentiment d'une hécatombe exprimée métaphoriquement par la référence à l'*Enéide*. L'*Enéide* pour Estellés est un symbole récurrent de l'avènement de la guerre civile, de l'horreur du fratricide et, de surcroît, de la destitution du père biologique par un père omnipotent et illégitime incarné par Franco.

Estellés a vécu la disparition de ses proches comme le pire des traumatismes, un traumatisme qui débouche sur ce sentiment orphelin et d'incomplétude palpable dans *Horacianes*. Le plus étonnant c'est que la rupture de la filiation biologique apparaît en tant que reniement d'une filiation littéraire avec le Virgile de l'*Enéide*, et comme reniement de la généalogie franquiste : car il est aussi fallacieux de faire remonter la généalogie d'Auguste au mythe d'Enée que de relier Franco aux mythes fondateurs de l'Espagne. L'intérêt d'*Horacianes* réside dans le fait qu'Estellés dénonce les manipulateurs de l'histoire littéraire ou historiographique. C'est le cas de la figure agénéalogique de Suétone — *ce bâtard et fils de pute* — qui, d'après l'Horace d'*Horacianes* se serait délecté à mépriser l'humble métier du père d'Horace — sa généalogie... — dans *Des viris illustribus*. Or, Horace n'est pas contemporain de Suétone et *De viris illustribus* est un manuscrit dont il ne reste que quelques références — jamais textuelles — dans Pline le Jeune ou Saint-Jérôme. Ici Estellés bâtit une supercherie littéraire et historique pour devenir à son tour le manipulateur des manipulateurs de la censure et de l'Histoire.

À l'opposé, Estellés nous présente sa généalogie à lui, qui est plus qu'une généalogie littéraire : Horace, Sappho, les chantres de l'amour insoumis, et le Virgile des *Bucoliques*, celui qu'Estellés reconnaît pour y avoir dénoncé la confiscation des terres de son père par les légions d'Auguste. Dans la quête d'une généalogie affective, Estellés arbore sa filiation charnelle, consanguine — reliée aux origines identitaires comme dans *Homelies d'Organyà* — et littéraire, face à une filiation franquiste bâtie sur le mensonge, la haine et la bâtardise.

## Échos et motifs intertextuels

Nous avons fait allusion à des aspects paratextuels ou à des intertextes provenant d'hypotextes oraux, c'est-à-dire non sujets à la notion de propriété d'auteur, aux voix qui concourent à créer une illusion auctoriale différente de celle du scripteur, ou qui confluent dans une impression globale de brouillage auctorial. Mais nous n'avons pas étudié encore d'intertextes réels dans son œuvre, qui iraient contre la notion de supercherie défendue par Joan Fuster.

Les intertextes au sein des poèmes d'Estellés sont, pour la plupart, annoncés par la référence à l'auteur. Quand ce n'est plus le cas, l'intertexte est facilement repérable pour sa célébrité, alors Estellés s'en détache de manière parodique. Pour faire un rapprochement entre le texte d'Horace et celui d'Estellés, voici la traduction en catalan de Josep Vergés de l'ode XXXIII :

Albi, no et dolguis en demesia recordant-te de la cruel  
*Glicera*, ni cantis sense parar planyívoles elegies perquè  
 un de més jove brillà als seus ulls, contra la fe jurada  
 més que no pas tu  
*Lícoris*, bella amb el seu front petit, crema d'amor  
 per *Cirus*, i *Cirus* es decanta cap a *Fòloe* ; però  
 primer s'ajuntaran les cabres salvatges amb els llops d'Apúlia  
 que *Fòloe* es lliuri a un enamorat grosser. Així ho ha  
 volgut *Venus*, que es recrea a fer un joc cruel posant sota  
 el jou de bronze cossos i esperits desiguals.  
 Jo mateix quan m'invitava una *Venus* millor, vaig  
 caure en els grillons delitosos de l'afranquida *Mirtale*,  
 més violenta que les onades de l'Adriàtic que enfondeixen  
 les cales calabreses<sup>30</sup>.

Et voici *Horacianes* qui reprend le thème de l'inconstance et des rapports capricieux de l'amour exprimé grâce à la technique formelle de l'alternance des prénoms qui donne au poème une tonalité drôle et légère :

em vas deixar per *mileto*,  
 i *cloris* va deixar per mi el seu amant,  
 que ha trobat un mig consol en *flèrida*.  
 ara censures *cloris* per haver deixat qui l'estimava.  
 què podria dir ella de tu.  
 [...]

tu tornaràs a mi, *cloris* anirà amb *mileto*,  
 com *flèrida* tornarà amb el seu amant,  
 i tu te'n tornaràs a anar,  
 i *mileto* i jo evocarem els teus béns  
 i tot tornarà a començar una altra vegada  
 i a semblar que s'acaba fins que s'acabe.

*flèrida* em fa una certa il·lusió.

me la garde per al cap d'any com el meló a la viga.

(XXXVI)

D'après ces quelques notes, il est indéniable que la notion d'auctorialité est au cœur de l'œuvre poétique d'Estellés. La recherche constante d'un auteur ou de l'auteur multiple pourrait y obéir à un besoin essentiel de faire parler une autorité, une voix acceptée par les mêmes censeurs qui bâillonnent le droit à la voix originale. Cette voix apporte une correction historique, biographique et littéraire — sous l'effet d'une lecture personnelle — aux axiomes intouchables du texte figé. C'est ainsi que les textes de tous les temps se voient délivrés de l'enfermement de l'écrit pour enfin être propulsés dans le courant naturel du fleuve vital de l'oralité. C'est là que les voix se superposent en liberté et dialoguent dans l'espace atemporel du poème, où chaque auteur est un et tous à la fois, où l'originalité se résume à l'acte d'insoumission qui donne droit à la réécriture d'un texte « original ».

---

<sup>1</sup>J. -L. Borges, *Arte poética*, Barcelone, Ed. Crítica, 2001, p. 104.

<sup>2</sup>D'après la terminologie de G. Genette.

<sup>3</sup>Parcerisas, « Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés », *Els marges*, n° 5, Octobre 1975, p. 126.

<sup>4</sup>J. Perez Montaner, *Poesia i record. A propòsit d'un poema de Vicent Andrés Estellés*, València, Ed. La forest d'Arana, 1994, p. 36.

<sup>5</sup>Pour ce qui est de la notion d' «auctorialité », A. Brunn, l'utilise pour parler du statut de l'auteur dans l'écriture de son recueil, en tant qu'instance de régulation du texte. *L'auteur*, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p. 211. Mais cette notion, lorsqu'on aborde la problématique intertextuelle reste en-deçà du potentiel qu'elle pourrait recouvrer. C'est pourquoi je souhaiterais élargir cette définition à « tous les rapports textuels et intertextuels, voire tous les mécanismes fictionnels, tous les signes et signatures qui nous permettent de désigner la ou les voix qui assument un discours en tant qu'auteur(s) ».

- <sup>6</sup> A. Bouillaguet, *Marcel Proust : le jeu intertextuel*, Paris, Ed. du Titre, 1990, p. 21-34.
- <sup>7</sup> *Ibidem*.
- <sup>8</sup> València, Ed. 3 i 4, 1971.
- <sup>9</sup> *Obra completa*, 6, València, Ed. 3 i 4, 1981.
- <sup>10</sup> *Obra completa*, 3, València, Ed. 3 i 4, 1977.
- <sup>11</sup> *Obra completa*, 7, València, Ed. 3 i 4, 1982.
- <sup>12</sup> *Obra completa*, 2, València, Ed. 3 i 4, 1974.
- <sup>13</sup> *Obra completa*, 3, València, Ed. 3 i 4, 1977.
- <sup>14</sup> *Obra completa*, 2, València, Ed. 3 i 4, 1974.
- <sup>15</sup> *Obra completa*, 5, Ed. 3 i 4, 1980.
- <sup>16</sup> *Obra completa*, 2, València, Ed. 3 i 4, 1974.
- <sup>17</sup> « Fundacions de la ràbia », p. 89, vv. 9/10.
- <sup>18</sup> *Obra completa*, 7, València, Ed. 3 i 4, 1982.
- <sup>19</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.
- <sup>20</sup> *Obra completa*, 6, València, Ed. 3 i 4, 1981.
- <sup>21</sup> C. Guillén, *Múltiples moradas : ensayo de literaturas comparadas*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 37.
- <sup>22</sup> C. Guillén, *op.cit.*, p. 39.
- <sup>23</sup> Ovide, « Tristes » dans *L'exil et le salut*, Paris, Arléa, 1999, I, 1, p. 23-24.
- <sup>24</sup> *Exili d'Ovidi*, Pròleg, III, p. 215.
- <sup>25</sup> *Obra completa*, 1, València, Ed. 3 i 4, 1972.
- <sup>26</sup> *Exili d'Ovidi*, *op. cit.*, p. 199, v. 10-16 (« qui évoquera, qui dira les noms de ces morts/ enterrés précipitamment, en cachette, avant/ l'arrivée des lumières éclairantes du jour ?/ qui écrira jamais ces noms, qui les dira ?/ je les réunis et remémore en un nom évident,/ en un nom qui a souffert l'avalissant exil et qui est mort/ dans une terre lointaine, ignorée, espérant l'arrivée/ de ce jour. *Je dis Ovide pour eux, c'est le nom que nous savons* »).
- <sup>27</sup> Des textes écrits sur les murs de Rome, à la mort du dictateur, ou lus dans des actes célébrés à la mémoire bien amère et indemne d'Ovide, qui subit l'exil, les ténèbres et la mort. *Exili d'Ovidi*, *op. cit.*, p. 188.
- <sup>28</sup> « Quadern de moralitats » dans *L'Ofici de demà*, València, Ed. 3 i 4, 1986, p. 56, v. 12-14.
- <sup>29</sup> *Horacianes*, LVIII, *op. cit.*, p. 277, v. 13-16.
- <sup>30</sup> Horaci, *Odes i èpodes*, vol 1 (livres I-II), Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1978, p. 92 du Livre I.