

**L'ECRITURE POETIQUE D'UN EROS  
TRAGIQUE : LAZARO CALLA DE GABRIEL  
CELAYA (1949)**

**JEAN ALSINA**

Université de Toulouse-Le Mirail

Hors de tout contexte, sauf à indiquer que leur publication date de 1946, 1949 et 1952, trois phrases extraites de textes de Gabriel Celaya:

"La carne tiene secretos que el espíritu desconoce.La metahistoria del hombre está escrita en ella "(T,287) - " Porque la cópula es un combate." (LC,103)-jointes à quelques vers : "¡ Belleza! Es la belleza: La fiesta,el ocio,el libre/ feliz e inconsecuente cantar en lo inmediato/ con que acaba en suspenso la larga asignatura/ de ser un europeo cristiano y archiculto./ ¡ Que restalle la vida! ¡ Que se incendie la fiesta! " (*Lo demás es silencio*, 52) apporteront une toile de fond suffisante à notre parcours d'aujourd'hui <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Textes de Gabriel Celaya utilisés (lorsque nécessaire,le renvoi se fait par les initiales du titre suivies de la page) :

(T) *Tentativas*, Madrid,Adán,1946 -Ed.utilisée: Seix Barral ,1972

(L C) *Lázaro calla*, Madrid,SGEL, 1949 - Ed. utilisée : Madrid-Gijón,Júcar, 1974

(U O) *Lo uno y lo otro*, Barcelona,Seix Barral ,1962

(M I) *Memorias inmemoriales*, Madrid, Cátedra, 1980.

La présence manifeste, sous les auspices du rire et de la tragédie, des textes de Nietzsche<sup>1</sup> dans la pensée de Gabriel Celaya est nettement mise en relief par Gustavo Domínguez dans son édition de *Memorias inmemoriales* et sa réflexion sur l'incessant travail de réécriture des textes antérieurs dont ces "mémoires" sont le terme<sup>2</sup>. On s'intéressera à l'ensemble de l'oeuvre en prose, mais c'est essentiellement parce que l'historien s'étonnera de trouver dans les années 50 des textes aussi brûlants et explicites que l'accent sera mis ici sur le texte de *Lázaro calla*. La hardiesse et la beauté du propos dans une époque de contrôle et de répression posent en effet la question des moyens et de l'acceptation publique du discours sur le corps.

Corps et sexe occupent une place privilégiée dans cette série de créations dont le noyau narratif réitéré exprime la crise du sujet, la rupture d'un univers et sa possible recomposition. Le texte le plus exemplaire et le plus dense est à mon sens celui de *Lázaro calla* : entre un matin et une nuit, entre "la decisión" (chapitre 1) et "la extinción" (chapitre 10 et dernier), le protagoniste Lázaro, cadre important d'une entreprise, se fait volontairement renvoyer, médite, fait l'amour avec sa femme (chapitre VII), meurt puis relate sa mort et ce qui lui fait suite. Le coit conjugal est au centre du dispositif narratif, comme il est au coeur de l'expérience vitale du personnage qui est avant tout un corps.

\* \* \*

---

*Penúltimas tentativas*, Madrid, Arión, 1960 ( repris dans M I) et *Los buenos negocios*, Barcelona, Seix Barral, 1965 ne seront pas mentionnés ici. Dans la mesure où ce travail tente de jeter quelques ponts entre les essais et les romans puisque LC - texte romanesque mais qui aurait dû être au départ intégré à T - est à la charnière, l'inclusion de *Los buenos negocios* où l'analyse sociale se joint à l'histoire individuelle excédait les limites de cette communication, à laquelle U O s'accorde plus aisément du fait de sa problématique littéraire.

<sup>1</sup> Les textes de Nietzsche qui, possiblement à cause de mon incompetence, me semblent se rapporter à L C se trouvent dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, en particulier les fragments intitulés dans l'ed. Gallimard, NRF, 1971 (trad. de Gandillac) : " Des contempteurs du corps" (p. 45) et "D'enfant et de mariage" (p.84).

<sup>2</sup> Sur la réécriture et la quête d'identité, voir M. Ezquerro et M. Débax, "La problématique de l'identité dans 'Memorias inmemoriales' de G. Celaya", *L'autobiographie en Espagne*, (Actes du II colloque international de la Baume les Aix), Université de Provence-Jeanne Laffite, 1982, p.353-372.

Ce corps matériel est omniprésent. La saisissante méditation sur la mort par quoi se clôt *Memorias immemoriables* se fait autour d'une lancinante répétition du mot "cuerpo", ainsi défini : "¿ Qué es mi cuerpo y qué mi persona [ on notera l'association et l'ordre des deux termes] sino una constelación de micros?" (M.I.184-185). Cette vision du corps machine, assemblage éternel et mouvant de matière se lisait déjà en 1949 dans *Lázaro calla* : " Un torrente de materia mil veces transformada, y descompuesta, y recompuesta, arrastra como un terrible destino a cuantos existieron un día (LC,175)". Lorsque Lázaro se meurt, l'affirmation est claire : " Pero quedaba su carne: vagos islotes sensibles; calambres inconexos; racimos de células palpitantes; una vida informe que, en realidad, ya no era su vida, sino la de la materia anónima y ciega que niega el esfuerzo individualizador del hombre.." (LC, 172). Le lexique insiste sur l'isolement des particules ( "islote ", "racimo") déclaré par "inconexo, informe, vago" à côté d'un lexique de la vie organique archaïque : " calambre", "palpitante", "materia anónima y ciega". Dans *Memorias immemoriables* cette conception s'étend au collectif qui est aussi organisme et constellation: " Y ¿ qué es el organismo del colectivo sino otra constelación...?" (MI, 184) et se dépasse en associant le corps aux récits ("fábulas") qui le disent, devenus tous deux espaces d'habitation provisoire mais sacrés: " Templo, mi cuerpo y mi fábula, y templo el cuerpo colectivo que, desmitificado [ ici est le changement ] de toda idea de progreso y de todo absoluto, me libera del Ello, de las pulsiones grotescas e incontroladas de un inconsciente grotesco y salvaje, y de una risa anárquica sin más salida que la del nihilismo ( *ibid.*)". Corps premier, corps refuge, seule vérité : pour éluder le débat avec l'épouse qui le vampirise, Lázaro, avant la scène du coït, fait retour au corps : " Necesitaba volver a lo puro y simple de su cuerpo. En él estaba la solución que sus ambiguos juegos psicológicos y sus palabras no hacían más que embrollar" (LC, 115). Il en va de même dans la fiction romanesque : dans *Lo uno y lo otro* une réflexion du personnage narrateur sur lui-même commence ainsi : " Yo, con dos brazos, dos piernas, una nariz, una boca, dos pulmones, dos ojos y un interminable intestino que ahora se me contrae para dar señal de que existe (p.91)".

Comme peu d'autres en son temps, Gabriel Celaya a lié en effet, corps, sexe et langage. Dans un paroxysme d'excitation, produit d'une intense méditation quelque peu alcoolisée (LC, 97) sur les rapports entre sexes, la pensée se présente comme physiquement vécue : " Sus

ideas hervían, danzaban [...] Su propio cuerpo iba a transformarse" (LC,104). Lázaro est pris par un flux de pensées et d'images : " ¿Ya empezaba otra vez? Era la misma danza de ocurrencias triviales y asociaciones grotescas que por la tarde le habían atormentado. Pero nunca había alcanzado tal frenesí : "No como la mujer. Lo mejor. ¿La mujer? Mu. Mu. 'Mou'. Un chocolate blando y pegajoso.¡ Muuu! Una vaca plácida que muge frente al mar. Egloga. Glo-glo-glo: glosolalfás". (LC, 104). L'association d'idées est également une association de sensations et de sonorités, création d'un langage - certes ironique- dont la matière phonique est référée à la matière molle et dissolvante du corps féminin. Mais il n'y a pas que l'image. Ce corps placé au premier plan appelle sans détour le lexique le plus dénotatif : tout lecteur sera frappé par la répétition soutenue des termes "coito" et "cópula", "músculo seminal" ou "vida sexual" peu fréquents, on en conviendra, dans le roman ou l'essai de l'époque.

Il n'est jusqu'à la mémoire qui ne soit aussi mémoire d'un corps. L'ouverture de *Memorias immemorales* qui reproduit en 1978 le texte apertural de *Penúltimas tentativas* de 1960 est significatif à cet égard :

Recuerdo : ¡Recuerdo tanto...! pero no con la memoria, en la luz, sino vaga, entrañable, cenestésicamente, con la indefinida hediondez de la carne y de unas células anónima y bruta mente proliferantes que, latiendo en la ciénaga, puntúan resplandores, dudan, vuelven, insinúan como en sueños un posible sistema, tantean con órganos tiernamente torpes y recientes las tinieblas, llegan hasta tocar el límite pensable, más, ¡ay!, irritadas, se retraen en seguida con un estremecimiento metafísica y dolorosamente animal.

Une telle mémoire, ancrée dans un temps archaïque primordial, trace dans une chair vivante, " rastro carnal", peut-elle s'assumer ? : " Nada me autoriza a decir que soy yo quien recuerda así". Peut-elle s'écrire, même si on considère réglé ce que Celaya nomme "la cuestión metagramatical del sujeto"? On aura entendu tout au long de ces citations, que j'aimerais multiplier, le retour des termes qui renvoient au langage. C'est dire qu'à la question : comment dire le corps ? la réponse sera à la fois éthique et esthétique. Situons-nous donc devant un corps féminin, face au texte qui ouvre le chapitre "La noche" de *Lázaro calla* : "Crecía la noche antigua y poderosa. Pero, en medio de

las tinieblas, un cuerpo desnudo brillaba, iluminado desde dentro, como si tuviera luz propia. Lázaro lo contempló. Era una hermosa certeza en medio de su angustia. Mientras todo se le iba en un flujo que, de puro abundante y veloz, le dejaba vacío, aquel cuerpo permanecía incommovible, tranquilo, flotando sobre las aguas del abismo (LC, 109)". Dans ce paragraphe exemplaire où la femme est un corps à contempler, se donnent à la fois un éloge, une rhétorique et une narration du corps où la première transformation est le passage du Je narrateur au "nosotros":

Lázaro sabía que su mujer estaba despierta, pero no sentía necesidad de hablarle. Sólo quería tocar: palpar aquel cuerpo objetivo, que existía fuera de él y le salvaba del vértigo. Un cuerpo, nada más que un cuerpo; pero tan cerrado en la propia ley de su hermosura, tan perfecto que nada podía alterarlo. ¿ No es maravilloso? Cuando todo se deshace, cuando nuestro pensamiento vuela pulverizado y no sabemos ya ni qué sentimos ni qué somos, el cuerpo subsiste y nos lo dice.

La transformation ultérieure sera celle de l'orgasme et de la chute. La rhétorique passe par les différentes figures de la répétition associées à la densité d'un lexique de la permanence ("permanecer", "incommovible", "objetivo", "certeza", "tranquilo", "subsistir", "existir" "salvar") et de l'autonomie organisée: "orden", "equilibrio", "luz propia", "propia ley". L'accent est mis sur ce qui n'est pas le corps, et qui est, au contraire, l'univers de l'angoisse, du vertige et de la perte, face au langage véridique du corps parlant ("nos dice [ qué somos]") et même savant puisque plus bas s'affirmera "la sabiduría de los sentidos" du fait que "palpar" équivaut à "pensar".

Cette création de langage pour dire le langage perçu du corps fait jouer à ce paragraphe le rôle d'une grille de lecture pour les différents corps romanesques dans les fictions ultérieures de l'oeuvre de Gabriel Celaya. Ainsi dans *Lo uno y lo otro* il y a un personnage maléfique et dangereux, Bernabé, opposé au narrateur protagoniste. C'est, bien entendu, un poète. Un poète plus ou moins institutionnel puisque exerçant comme attaché culturel d'une quelconque ambassade et - on ne le saura qu'à la fin - membre d'une organisation fasciste secrète. Au fil du chapitre de présentation c'est d'abord et seulement à travers son corps que va se dessiner son image négative. Parler de Bernabé? : "¿Qué podría decir? Quizá bastan unos cuantos adjetivos : Bernabé es pálido y grisáceo, sordo, lento, pesado y triste, terriblemente triste y

dulce, indio, mestizo, mezclado, turbio y mal posado, cansado como el mundo, desmayado en interminables gerundios: Viviendo, sufriendo, yendo, viendo, oyendo"(p. 16). Il est "húmedo, blando". "A mí "-dit le narrateur, "me da asco". "Hay que hacer un esfuerzo para arrancarse a su magma de cenagoso río tropical y a su sudorosa atmósfera con olor a savias gordas y lentas. [...] yo estaba a punto de hundirme en sus sucios tremedales". Ses amis sont : "una promiscua oleada de fango rojizo y dulce" (p.15). Corps et langage sont indissolublement liés.

Cette matière molle et humide, c'est au départ celle du corps féminin perçu comme dangereux ennemi de la virilité. Il nous faut ici revenir une fois encore à *Lázaro calla* et aborder la scène du coït et de la déception, avec son réseau de fantasmes masculins et de métaphores.

\* \* \*

¿Qué sabemos de las consecuencias de la unión carnal? Quizá ponga en juego posibilidades fisiológicas de desarrollo que, sin ese acto, no se desarrollarían. Un hombre virgen no es un varón. Una virgen no es una mujer. Sólo del coito nacen hombre y mujer. Pero tal transformación no se producirá si cumplen el acto frívolamente o si sólo lo ejecutan para conseguir la concepción (L C, 113).

Un tel mode d'emploi du rapport sexuel, presque un manuel d'usage, se tient à égale distance du sexe fécondité -c'est-à-dire du discours catholique et populationniste largement dominant - et du sexe satisfaction des pulsions, soit du discours opposé de l'immédiateté. Il contient en effet une théorie et une morale du plaisir : " El placer acompaña al acto, pero no debe perseguirse. Los hijos vienen o no vienen, pero no deben buscarse. La fijación de tales proyectos no ayuda a lograrlos. Al contrario ( *ibid.*)". L'union sexuelle n'est pas finalisée ou instrumentalisée. Son objet est plutôt la recherche d'un développement personnel et d'un ressourcement où la quête de perfection est quête et accroissement d'identité : " Antes que los hijos tienen que nacer el padre y la madre. Esto es lo importante. Más vale no tener hijos que tenerlos sólo como macho y hembra. Una cópula puede ser perfecta sin fecundación, pero no lo será nunca si en ella no renacen uno del otro, el hombre y la mujer" (LC,113-114). Telles sont

les réflexions de Lázaro qui vient de rompre avec toute une vie de routine et une confortable situation professionnelle. Ce programme de renaissance, d'engendrement de l'individu par lui-même, place à égalité les rôles masculin et féminin. La vie sexuelle du couple n'est pas un pis aller paulinien (1, Cor., 7,8) et, tout en semblant proche du mariage sans concupiscence de Saint Augustin et des encycliques qu'il a inspirées, ce programme paraît reposer sur un projet éthique où le sexe est lieu de connaissance, proche peut-être des intuitions de certains surréalistes, dont Celaya fut un lecteur averti. Ce programme ne se réalise pas. Viennent pour Lázaro la déception et la mort, car la femme est encore "bovarística" (L C, 115), elle croit à l'âme alors que Lázaro "creía en el espíritu y creía en el cuerpo, pero no creía en el alma" (*ibid.*). Une autre femme apparaîtra, et ce sera, trente ans après, la suite dans *Memorias imemorales*. Mais ceci est une autre histoire.

\* \* \*

Ici se joue donc l'échec de cette "tentativa" ultime. Echec historique et daté. Cependant, si le personnage féminin de Marta correspond par son comportement au rôle féminin tel que le trace l'idéologie officiellement répandue de l'effacement et de l'abnégation, ce dernier terme étant le maître mot, répété à satiété dans le discours de l'Eglise et de la "Sección Femenina" de la Phalange <sup>1</sup> -son comportement sexuel- et nous quittons dès lors le terrain historique des rôles féminins- est fondamentalement impropre à la renaissance du héros qu'elle dissout, vampirise et castre. Les étapes de cet échec vont se dérouler comme un ballet réglé aux étapes bien marquées dont l'écriture sera souvent celle du poème en prose.

Une première régression ramène le personnage masculin aux "instintos más elementales" (LC,115), ceux de la prise et de la cruauté: "Guiadas por una ciega necesidad y una vieja sabiduría, sus caricias se hicieron envolventes, casi crueles" (LC,116). La bouche, celle de l'impérieux nouveau-né (*ibid.*) succède à la main: "Del ver-palpar-pensar había retrocedido a un rudimentario coger-comer-oler y hallaba en éste el fervor característico de las emociones primitivas" (LC,117).

---

<sup>1</sup> Voir : Ma Teresa Gallego Méndez, *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.

De cette bouche naît un langage du plaisir, vite rejeté pour son insuffisance. Il s'agit d'une courte suite de substantifs sans syntaxe : "América, hierbaluisa, vaticinio, beso, voz (LC,118)". L'ouverture de la chaîne associative, car l'association est le principe de ce langage érotique, se fait sur le signifiant de la découverte d'un monde primitif, riche et ignoré, du viol colonial d'une nature vierge, peut être spécifiée par une plante femme bienfaitrice, la "hierbaluisa", mot composé qui unit l'humain d'un prénom et le végétal générique et qui clôt la série lexicale féminine. Les trois termes suivants sont tous masculins et réunis par une commune sonorité d'attaque : "vaticinio, beso,voz". Autour du baiser qui rappelle le "comer de besos" antérieur s'ordonnent les termes de l'expression orale du devin, découvreur et annonciateur du non dit, messenger des voix portées par le corps. L'ensemble, qui conduit à l'émergence de la "voz", peut se vertébrer autour des sèmes : "inconnu", "primitif", "oralité". Je ne sais pas que le roman espagnol des années cinquante ait cherché à produire une telle expression énigmatique et suggestive du langage de la jouissance.

Cette régression s'accompagne de violence et de solitude : " Tras los eternos problemas -sujeto-objeto, libertad-necesidad, vida-muerte, individuo-especie - trasparecía la polaridad masculino-femenino, y para ésta sólo había una solución : el amor. Y precisamente, el amor animal : el amor con que Lázaro hería en aquel momento a su mujer, arrasando su pudor, moviendo a su cuerpo a que se deshiciera en una convulsión espasmódica" (LC,121). Apparaît le fantasme du viol, fantasme partagé par l'épouse : " [Marta] no quería darse, sino ser violada [.....] dimitir de sí misma". Cette négation de soi par la femme marque le début de sa prise de pouvoir. Absorbé, Lázaro se voit et se juge : "Abrazado a Marta, formaba con ella la bestia única de ocho miembros: un indiferenciado plasma convulsivo, un monstruo de los primitivos y abisales mundos húmedos y sombríos" (LC, 122). Captant l'énergie du mâle, Marta le domine : "Se sentía impotente contra la avidez de la hembra. Sus papeles habían cambiado..[...]..los polos cambiaban y la mujer se imponía [..] Y Lázaro pensó con odio que lo haría a expensas de su sustancia vital de varón"( LC, 123). Une telle intensité dans la régression se résout en terreur profonde : "el terror primitivo de que iba a ser mordido y castrado por ella"(LC, 124), vite transmué en "náusea de asco".

Je me suis contenté de suivre les étapes de ce remarquable récit qui se clôt par une évocation intense de l'éjaculation (p.124) pour tenter de rendre simplement compte, dans cette brève communication, de



l'intensité proprement dramatique du récit. Mais je souhaiterais, pour conclure, analyser de plus près le paragraphe qui ouvre l'évocation de la période qui fait suite à l'orgasme.

Tras la descarga el sopor; un río de fango, de pereza caliente, de materia prima dulce y sucia; las largas barbas aguanosas de un dios fluvial, chorreando líquenes pegajosos y grumos de arcilla roja y mojada (LC, 127).

Cette rêverie sur la matière liquide aurait ravi Gaston Bachelard. L'image fondamentale est celle d'une immersion dans le cours du temps présentée en deux étapes. La première fournit l'équivalence métaphorique de "sopor" : le cours du fleuve. Ce fleuve est un fleuve de lenteur ("pereza") et d'épaisse matière chaude ("fango", "caliente"). Cette "materia primera" est celle qui enrobe un univers foetal où plaisir, saleté et paresse se confondent et au-delà duquel s'entrevoit le retour aux origines de l'humanité à travers l'adjectif "primera" et le "fango" d'une Genèse biblique, relayée plus bas par l'évocation du dieu barbu des eaux. Cette matière sert de support à une rêverie sur le liquide spermatique, évoqué par "pegajoso" et "grumo", et les eaux maternelles telles que les spécifie la deuxième étape, étape particularisante, polarisée sur un aspect du fleuve : la végétation des rives. Ce fleuve est un dieu païen masculin, porteur de l'abondance liquide et de la fécondité féminines, terre et plantes mêlées : "chorreando líquenes pegajosos y grumos de arcilla roja y mojada". L'adhérence à cet univers du sujet rêveur, en plein "sopor", dite par "pegajoso" et peut-être "arcilla", l'image du filet enveloppant de la longue barbe et des lichens, installent un univers de l'enveloppement où se superposent liquide éjaculé, eau maternelle et sang féminin ("arcilla roja y mojada"). Culturellement et littérairement cette image se greffe sur une image codifiée de fleuve lorquien et andalou, telle que la propose *La Baladilla de los tres ríos*<sup>1</sup> : "El río Guadalquivir/ tiene las barbas granates./ Los dos ríos de Granada, uno llanto y otro sangre." L'ensemble rend compte du plaisir régressif, de la perte d'identité et de l'ambivalence du sujet. La vision de la lune ("gelatina traslúcida, cubierta de un gordo sudor viscoso") donne lieu à une

---

<sup>1</sup> F.García Lorca, *Poema del cante jondo*, O.C., I, ed. A.del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1986, p.153-4.

métaphore explicite et assumée par le narrateur personnage : "Es mi placenta". Ici s'enracine également le plaisir de produire du langage.

L'association des référents, des matières, des qualités, des sonorités, la discrète référence littéraire, caractérisent en effet une écriture de la sensation, une écriture poétique du corporel dans un univers détaché de toute référence au christianisme. Cette écriture est le lieu du corps : c'est là et c'est ainsi qu'il se pense. Cette écriture, qui ne dissimule pas son principe de fonctionnement, dépasse en expressivité la nomination hachée et énigmatique produite par le sujet en pleine activité sexuelle, telle qu'on l'a notée plus haut, bégaiement inarticulé, obscur pour son émetteur, qui disait la surface d'une sensation à travers le cri sans syntaxe. Ici, le sujet qui écrit produit, dans sa défaite comme sujet érotique, un langage esthétique élaboré. Se retrouve ici, on le voit, la question du langage et de l'expression.

Corps, sexe et écriture sont liés de façon plus explicite, puisqu'intégrée au schéma narratif lui-même, dans la fiction romanesque de *Lo uno y lo otro*. Isolé au bord de la mer avec une jeune femme désirable et aguichante, le personnage narrateur porte un jugement sans appel : " Lo malo era que Diadia daba una importancia fabulosa a la vida sexual" ( p. 157). L'emploi de l'expression- quasi médicale- "la vida sexual" et la mise au premier plan de la pulsion sexuelle du personnage est un fait dont le roman de l'époque n'est pas coutumier. Ce jugement ainsi mis en relief donne plus de poids au refus du jeu de la séduction par le narrateur qui veut conserver son temps pour écrire précisément un roman : la production littéraire est un substitut, une réponse virile, au jeu stérile et codifié de la promesse et de la dérobade sexuelle féminine.

Dans ce même roman, se formule, au cours d'un dialogue (p.133), une théorie de l'écriture : " Si uno escribe no es para entender sino para proyectar fuera, entendiéndolo o no, lo que le agobia". Cette image de la projection vers l'extérieur se retrouve assez fréquemment dans le texte de *Lázaro calla*, où elle paraît fonctionner comme une réponse aux situations où le personnage est enveloppé, envahi et occupé par le corps féminin. Dans *Lázaro calla*, il ne s'agit pas encore d'écrire mais d'exister; et la formule est identique, à 13 ans de distance : "...existir es vivir proyectándose hacia fuera, más allá de uno mismo..."(LC, 176). Sa fureur contre sa femme ? " Necesitaba expresarlo, proyectarlo fuera, pegar a Marta."(LC,155). Le rire final de Lázaro mort devient : "una arcada que le movía a vomitar fuera suyo todo su pasado de

homme"(LC, 169). Cette image réitérée d'expulsion hors du corps divise l'espace en un dedans et un dehors du corps et fonde le schéma narratif : le récit de la naissance d'une écriture. Dans *Tentativas* (p.256), dans *Lo uno y lo otro* (p.185), le livre à naître porte le titre du livre qui raconte sa naissance<sup>1</sup>. L'écriture a sa source dans un corps et dans une sensation du corps, elle inverse le schéma sexuel négatif où le dehors féminin envahit et absorbe le dedans masculin. On mesure ici toute la différence avec la pratique du roman dit "social" où, apparemment du moins, l'écriture a sa source à l'extérieur de l'écrivain, hors du livre, dans un univers à décrire et à améliorer.

\* \* \*

On pourrait se demander pour terminer, comment des textes aussi flamboyants ont pu être reçus et, faute, à ma connaissance, de censure ou de rejet, en quoi a résidé leur acceptabilité. Je crois que malgré leur atypisme ils se sont insérés ou fondus dans ce qu'on pourrait appeler un antiféminisme flottant dans l'air du temps<sup>2</sup>. En effet, tel qu'il vient d'être évoqué, le coït est déclaré folie et immoralité par le héros nietzschéen déçu, il est "ese acto monstruoso, como una concesión a la locura, como una inmoralidad tan absoluta que no queda disculpada por el hecho que lo ejecutemos con nuestra mujer legítima" (LC,161). On voit sans peine, les récupérations réductrices à quoi pouvait donner lieu une telle affirmation. Il en va certainement de même pour l'exaltation du principe masculin sur quoi débouche la quête du héros : "La mujer es tibia y húmeda, informe, pantanosa. El hombre, seco, definido, blanco y ardiente, sexual, no sensual. Fósforo blanco de lo masculino: El fallo. Un cauterio aplicado a la herida siempre abierta por donde la

---

<sup>1</sup> (T) : " ..escribió con esa delectación que ponemos en las primeras palabras trazadas sobre una cuartilla virgen, el plan de las Tentativas " -

(U O) : "Voy a escribir una novela que se titulará "Lo uno y lo otro" -

<sup>2</sup> J'ai pu consulter dans la presse les articles de R.Vazquez Zamora, "Los abismos de Lázaro", *Destino*, 10-901949, p.18-19 et de I.Guerrero Zamora, "Lázaro calla", *Raíz*, Cuadernos Literarios de la Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 6-11-1949. Ils mériteraient une analyse. Tous deux manifestent une ample et précise compréhension des thèmes et techniques du livre et de sa nouveauté, en le situant dans un panorama de la littérature européenne avec des allusions à Kafka, O'Neill ou Duhamel. Pour U O, les aspects politiques et sexuels du roman sont bien marqués par S. V. aux p.218-220 de *Papeles de Son Armadans*, VIII, T. XXXI, n° XCII, nov. 1963.

mujer se desangra periódicamente, desfalleciendo, deshaciéndose". Tout le paragraphe (MI,136-137 et LC,101 mais sans l'adjectif "pantanos") serait à citer, pour sa force et son rythme. L'air du temps ce pourrait être Nietzsche, tel que son influence se lit dans le livre de Gonzalo Sobejano<sup>1</sup>. Mais je voudrais suggérer une présence plus accessible de ces thèmes à travers les textes alors certainement plus banalisés de José Antonio Primo de Rivera -Sobejano a d'ailleurs bien montré dans son étude ce qu'il y a de style nietzschéen chez le fondateur de la Phalange. Non pas à travers des thèmes communs, comme la vision d'une opposition radicale entre le masculin et le féminin, la définition du pôle féminin par la vertu d'abnégation, dont on sait qu'ils sont dépassés par le constant remaniement des textes de Celaya, mais à travers l'évocation d'une métaphore convenue et commune aux deux auteurs, je veux parler de l'image du torrent appliquée à la masculinité. Pour José Antonio Primo de Rivera, dans un discours célèbre et souvent cité : " el hombre [...] es torrencialmente egoista"<sup>2</sup>. Cette image d'une impétueuse et aveugle force naturelle se retrouve à quatre reprises dans la scène du coït de *Lázaro calla*. Elle pourrait se lire à première vue comme un cliché partagé. Mais à l'analyse, on observe que dès 1946-49, alors que José Antonio, en 1935, en restait au niveau d'une morale, Celaya applique sa métaphore à une matière, à des sensations physiques, à du corps, et que la femme participe de ce torrent proprement érotique. La pensée et l'écriture de Celaya étaient à contre courant mais peut-être assimilées aux préjugés du temps par des lecteurs imprégnés de ces mêmes préjugés.

\* \* \*

En 1962, cette image du coït mortifère dans lequel se noie la virilité et se brise une carrière intellectuelle, sera une des clefs de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, dans une scène analysée, à la lumière de *La nausée* et de *L'être et le néant* par Alfonso Rey<sup>3</sup>. On lira dans cette continuité la quête toujours poursuivie d'une

---

<sup>1</sup> G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos ( B.R.H ), 1967.

<sup>2</sup> J.A. Primo de Rivera, *Obras Completas*, Madrid, Delegación nacional de prensa y propaganda de F.E.T. y de las JONS, 1942, p. 167-169.

<sup>3</sup> A. Rey, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, Madrid, Porrúa Turanzas 1977, 1<sup>o</sup> ed., p. 174-183.

inatteignable légèreté et vérité de l'être masculin face à la conscience aigüe d'un engluement sur lequel Celaya ou Martín Santos ont puissamment rêvé. Continuité qui redonne une troublante actualité à ces textes celayens qui réussissent à formaliser en prose poétique l'expression de fantasmes masculins éternellement répétitifs et par là toujours renouvelés.

