

La poésie de l'après-guerre espagnol : la défaite des vaincus et la défaite des vainqueurs

NURIA RODRÍGUEZ LÁZARO

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE – AMERIBER

1. Évoquer la défaite dans le domaine espagnol contemporain nous amène indéfectiblement à songer à la guerre civile espagnole (1936-1939) et plus précisément à l'après-guerre, c'est-à-dire aux premières années de la dictature de Francisco Franco. Or, les littéraires que nous sommes nous penchons sur les événements historiques dans la mesure où ils ont été représentés artistiquement, ou bien, naturellement, dans la mesure où ils ont donné lieu à un type particulier d'écriture ou de thématique : le célèbre contexte. Notre objet d'étude sera la représentation littéraire, plus concrètement poétique, d'un événement historique, la guerre civile, et de sa conséquence pour le camp des vaincus, à savoir la défaite et tout ce qui en découle : exil, déracinement, nostalgie.
2. Le travail le plus achevé sur la littérature de la guerre civile espagnole est sans aucun doute *Las armas y las letras*, d'Andrés Trapiello, publié en 1994, qui vient en quelque sorte compléter et nuancer l'autre lecture obligatoire sur ce sujet, *Falange y literatura*, de José Carlos Mainer, publié en 1971, donc encore sous la dictature de Franco. Andrés Trapiello passe en revue la production « engagée » des écrivains des deux camps, et l'on trouve, logiquement, de nombreuses allusions à la défaite dans le camp des vaincus, notamment dans l'œuvre des poètes comme Juan Rejano, León Felipe ou Moreno Villa ; il s'agit de références absolument explicites.
3. En revanche, on n'y trouve peu de traces de la génération de 1927, le groupe poétique espagnol le plus brillant de tous les temps, peut-être seulement comparable à la génération Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina et Calderón de la Barca, d'où l'appellation fréquente de «La edad de plata». La génération de 1927 était constituée notamment par Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Luis Cernuda ou Rafael Alberti, pour ne mentionner que les plus connus.

4. En juillet 1936, avec l'éclatement de la guerre civile espagnole, tous les membres de la génération de 1927, sauf Gerardo Diego, prennent parti pour la République. Un mois plus tard, Lorca meurt assassiné à Grenade. Jorge Guillén, incarcéré à Séville, réussit à partir à l'étranger en 1938 et s'établit aux États-Unis. Pedro Salinas était parti avant le conflit. En général, tous collaborent aux revues littéraires les plus importantes du moment, *El mono azul* et *Hora de España*, et cultivent une poésie aux traits plus simples et directs, et même, parfois, de circonstances. À quelques exceptions près, comme les poèmes dédiés à Lorca, ce sera seulement dans l'exil que la tragédie vécue deviendra matière lyrique.
5. Avant la défaite et l'exil, pendant la guerre, le ton épique est prédominant, et le romance s'impose. En novembre 1936, apparaît à Madrid, édité par le Ministère de l'Instruction Publique, le *Primer romancero de la guerra civil española*. Un an plus tard, sont publiés le *Romancero general de la guerra de España*, édité par Rodríguez-Moñino et Emilio Prados, et *Poetas en la España leal*, où l'on peut lire des textes d'Alberti, Altolaguirre, Cernuda et Prados, entre autres.
6. Pendant la guerre ou plus tard, la plupart d'entre eux partent en exil, sauf Gerardo Diego, Dámaso Alonso et Vicente Aleixandre. Certains, comme Alberti ou Cernuda, passent quelque temps en Europe, mais ils finissent tous par s'installer en Amérique. Évocation mélancolique et sereine de la terre lointaine, haine des vainqueurs, imprécations, acceptation douloureuse et résignée d'un difficile changement politique, souvenir ému des amis perdus, désir de retour : tous ces éléments sont présents, de manière tacite, dans les œuvres de ces poètes.
7. Or, le seul poète de cette génération qui figure dans toutes les anthologies de poètes républicains, et qui est d'ailleurs très souvent mentionné dans l'ouvrage de Trapiello est Rafael Alberti, auteur en effet de vers engagés et de surcroît éditeur de la revue communiste *Octubre*. Dans l'un de ses recueils de poésie sociale ou politique, *El poeta en la calle*, l'on trouve des textes comme «Un burro explosivo para Franco» qui commence comme ceci :

Tú todavía, general botijo,
caudillo cantimplora sin pitorro,
liliputiense, hijo
de zorra cabezorra y cabezorro.
Di, Francisco, ¿hasta cuándo,

con tus bordados camisones nuevos,
de cara al sol y caraculeando,
nos tocarás la yema de los huevos?

(Alberti, 1966 ; 77)

8. Le véritable engagement semble passer aux yeux de la critique par ce type de vers de qualité médiocre¹, puisque plusieurs hispanistes, français d'ailleurs, voyant que Cernuda ou Salinas n'écrivaient guère ce type de texte, décrètent que leur engagement pour la république était pour le moins timide. Il est comme entendu que, sauf Alberti, les poètes de 27 n'écrivirent point sur la circonstance historique qu'ils vécurent. Ce que nous voudrions montrer est justement comment, c'est-à-dire au moyen de quels procédés, aussi bien thématiques qu'énonciatifs, les poètes de 1927 ont pu évoquer la défaite sans la nommer explicitement, comment ils ont pu transformer, au moyen de la parole poétique, l'expérience vécue, l'événement historique et collectif tragique, en matière lyrique. Nous nous attacherons dans un premier temps à montrer comment surtout Luis Cernuda, mais également Pedro Salinas et Dámaso Alonso, parviennent à écrire sur la défaite sans qu'il ne soit jamais question de temporalité et sans que leurs poèmes renvoient explicitement à une quelconque circonstance historique. Puis nous mettrons l'accent dans un deuxième temps, sur une idée paradoxale : la défaite des vainqueurs.

Écrire la défaite autrement

9. L'on peut affirmer comme point de départ que la génération de 1927 est rarement autobiographique et qu'il y a constamment une sorte de barrière qui s'interpose entre l'auteur et la voix poétique. Il y a donc globalement une réticence générale à parler de soi.
10. Or, à partir du recueil *Las Nubes*, Luis Cernuda introduit très souvent dans sa poésie des thèmes qui font partie de son existence, presque intime, par le truchement des personnages historiques ou fictifs. Publié en 1940, juste après la défaite républicaine, le recueil *Las Nubes* marque, en ce sens, l'avènement d'une nouvelle voix cernudienne. Aux éléments abstraits pré-

1 Rafael Alberti, immense poète, décide de donner priorité pendant la guerre et l'après-guerre à l'utilité de sa plume dans la lutte contre le fascisme ; c'est ce qui donne lieu à une œuvre complète inégale et fascinante.

sents dans l'œuvre jusqu'en 1936 – la solitude, l'amour frustré, le désir – s'ajoute désormais la notification de la réalité qui entoure le poète, son contexte culturel, historique et biographique. La figure du poète est plus que jamais racontée dans les poèmes, mais à travers différentes techniques d'objectivation, notamment par la projection du moi dans des personnages qui présentent des affinités de tous ordres avec Luis Cernuda².

11. Cette tendance, qui est déjà largement visible dans les recueils *Como quien espera el Alba* et *Vivir sin estar Viviendo* – songeons à des poèmes tels que «Góngora», «Silla del Rey», «Escultura inacabada», «El César» ou «Águila y rosa» – s'accroît dans *Desolación de la Quimera*, au point que Luis Antonio de Villena n'hésite pas à le désigner comme un livre *culturalista* (Coleman, *op.cit.*). En effet, Cernuda parvient à éluder le moi autobiographique, à éviter la confession trop explicite, en mettant en scène un personnage historique ou légendaire qui n'a apparemment rien à voir avec lui, mais qui en réalité se trouve dans une situation analogue à la sienne et peut donc devenir porte-parole du poète. Quels sont les personnages choisis ? Des êtres qui ont tous connu la défaite.
12. Dans le poème «A Larra con unas violetas [1837-1937]», Cernuda rend hommage à l'un des écrivains espagnols qu'il admirait le plus, à l'occasion du centenaire de sa mort. En écho à la célèbre phrase de l'écrivain romantique «Escribir en España es llorar», Cernuda écrit le vers : «Escribir en España no es llorar, es morir» (Cernuda, 1993 ; 267 –v42). Larra fustige dans ses écrits la société qui l'entoure. Il se propose de corriger et d'améliorer la condition de ses compatriotes en critiquant durement ce qu'il appelait «el mal español», c'est-à-dire un ensemble de vices nationaux : paresse, fainéantise, impolitesse, hypocrisie et présomption. Enfin, Larra s'érige en symbole du romantisme espagnol par sa fin tragique : il se suicide, à la suite d'un échec amoureux, à l'âge de vingt-huit ans, d'une balle dans la tête.
13. Dans le recueil *Como quien espera el Alba*, l'on trouve le poème-hommage «Góngora» écrit en 1941. *A priori*, il est curieux que Cernuda revienne sur la figure de Góngora quatorze ans après la célébration du tricentenaire de la mort du poète cordouan, par les poètes de la « génération de 1927 ». C'est que pour Cernuda, il ne s'agissait point d'une adhésion d'ordre esthétique, mais éthique. Ce qui intéresse Cernuda, c'est précisé-

2 À propos des masques cernudiens, voir le livre d'Alexander Coleman, *Other Voices : A Study of the late poetry of Luis Cernuda*, North Carolina, The University of North Carolina, 1969.

ment la condition de perdant du poète de Cordoue, qui fut totalement oublié pendant des siècles. Cernuda se sentait proche de ce poète qui, comme lui, n'avait pas été apprécié à sa juste valeur, et avait subi les critiques les plus féroces de la part de certains érudits ; il suffit de citer ces quelques vers du long poème «Góngora» :

Meléndez y Pelayo, el montañés henchido por sus dogmas,
No gustó de él y le condena con fallo inapelable.
Viva pues Góngora, puesto que así los otros
Con desdén le ignoraron
[...]
Ventaja grande es que esté ya muerto
Y que de muerto cumpla los tres siglos, que así pueden
Los descendientes mismos de quienes le insultaban
Inclinarse a su nombre, dar premio al erudito,
Sucesor del gusano, royendo su memoria. (Cernuda, 1993 ; 267 –v38-49)

Vers la fin du poème surgit la comparaison explicite «como hará con nosotros», qui met encore davantage en évidence la symétrie que Cernuda établit entre Góngora et lui-même :

Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido;
Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado;
Gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con nosotros),
Nulo al fin ya, tranquilo entre su nada. (Cernuda, 1993 ; 267 –53-56)

14. Mais le dédoublement culturaliste le plus intéressant de ce recueil, *Con las Horas contadas*, se trouve dans le poème intitulé «Retrato de poeta» et sous-titré «(Fray Hortensio Félix Paravicino, por El Greco)». Le sous-titre renvoie en effet au titre d'un tableau du Greco qui se trouve au musée des beaux-arts de Boston. Et c'est parce que le tableau, l'objet, se trouve loin de l'Espagne que Cernuda, qui se trouve alors également aux États-Unis, voit dans ce personnage, un poète espagnol du siècle d'or peint par le Gréco, un exilé comme lui, un être échoué, abandonné à son sort :

¿También tú aquí, hermano, amigo,
Maestro, en este limbo ? ¿Quién te trajo,
Locura de los nuestros, que es la nuestra,
Como a mí ? [...] (Cernuda, 1993 ; 450-453 –v1-8)

Dans cette *ekphrasis*, c'est-à-dire dans ce texte écrit à partir d'une œuvre d'art, le locuteur suggère d'emblée son identification avec le personnage du tableau, dont il se sent le frère, l'ami et le disciple, et il rend également explicites les liens qui les unissent, à l'aide de l'adverbe «también» et de la comparaison «Como a mí».

15. Le degré maximum d'objectivation, dans la volonté de mise à distance du moi, dans le refoulement du moi autobiographique, ou du moi romantique, est atteint dans les poèmes où un personnage historique ou légendaire, devient le locuteur, prend en charge le point de vue du moi, et s'exprime à la première personne du singulier.
16. Le premier texte où se produit véritablement cette « fusion », pour reprendre le terme de Luis Antonio de Villena, se trouve dans *Las Nubes* ; il s'agit du poème «Lázaro» (Cernuda, 1993 ; 289-293), le ressuscité biblique, texte que Cernuda écrit pendant son exil en Angleterre. Voici les premiers vers:

Era de madrugada.
Después de retirada la piedra con trabajo,
Porque no la materia sino el tiempo
Pesaba sobre ella,
Oyeron una voz tranquila
Llamándome, como un amigo llama
Cuando atrás queda alguno
Fatigado de la jornada y cae la sombra.
Hubo un silencio largo.
Así lo cuentan ellos que lo vieron.

Yo no recuerdo sino el frío
Extraño que brotaba
Desde la tierra honda, con angustia
De entresueño, y lento iba
A despertar el pecho,
Donde insistió con unos golpes leves,
Ávido de tornarse sangre tibia.
En mi cuerpo dolía
Un dolor vivo o un dolor soñado.

17. Pour comprendre pourquoi Cernuda se sent dans une conjoncture vitale analogue à celle de Lazare, il faut rappeler la tragédie espagnole et le sentiment de double défaite éprouvé par Cernuda : les républicains ont été vaincus et lui, qui n'avait quitté l'Espagne que pour donner une série de conférences en Angleterre, ne pourra plus jamais revenir. Le Lazare cernudien, contrairement au Lazare biblique, prend la parole, explique lui-même les événements, et plus que les événements, les sentiments, les impressions qu'il éprouve pendant sa mort et lors de sa résurrection. Cela crée une perspective surprenante, d'une force inouïe, car il s'agit de la voix d'un mort qui essaie de mettre en mots ses émotions, son expérience de l'au-delà et même les réactions physiologiques de ce corps qui revient à la vie dans sa matéria-

lité ; on en arrive à sentir l'éveil de la chair, en quelque sorte de l'intérieur, et c'est là, à notre sens, la grande trouvaille poétique de Cernuda :

Cuando un alma doliente en mis entrañas
Gritó, por las oscuras galerías
Del cuerpo, agria, desencajada,
Hasta chocar contra el muro de los huesos
Y levantar mareas febriles por la sangre (v55-59)

18. Dans le poème cernudien, Lazare, contre toute attente, se montre profondément déçu d'avoir été ramené à nouveau à la vie, déçu de sa nouvelle condition ; la première constatation qu'il fait, c'est que la résurrection ne lui a pas rendu le corps qui était le sien, car lorsqu'on lui enlève les bandelettes, que découvre-t-il ?

La carne gris y flácida como fruto pasado
No el terso cuerpo oscuro, rosa de los deseos
Sino el cuerpo de un hijo de la muerte (v. 37-39)

Dans un premier temps, le ressuscité va souhaiter retourner au monde de la mort,

Quise cerrar los ojos,
Buscar la vasta sombra,
La tiniebla primaria (v. 50-53)

ensuite, arrive la notification explicite de la déception :

Sentí de nuevo el sueño, la locura
Y el error de estar vivo,
Siendo carne doliente día a día (v. 74-76)

puis, plus loin :

Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,
El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo (v. 90-91)

pour finir sur une terrible constatation :

[...] yo era un muerto
Andando entre los muertos (v. 96-97)

19. Quelle expérience personnelle Cernuda veut-il objectiver ici, à travers le culturalisme ? Il semble évident que c'est l'expérience de la guerre, de la défaite, de l'exil et de la perte de la terre natale. Après la guerre, qui est en quelque sorte une mort, du moins une mort intérieure, vient pour Cernuda une nouvelle vie, une sorte de nouvelle naissance, une nouvelle identité,

dans un pays étranger, loin de sa terre, loin des siens et loin de sa langue. Dans «Historial de un libro», sorte d'autobiographie, le poète lui-même dit à propos de ce texte : «“Lázaro”, una de mis composiciones preferidas, quiso expresar aquella sorpresa desencantada, como si, tras de morir, volviese otra vez a la vida.» (Cernuda, 1994 ; 646)

20. Toujours dans *Las Nubes*, se trouve «La adoración de los magos» (Cernuda, 1993 ; 298-308), qui raconte l'histoire d'un incroyable échec. En effet, les rois mages du poème cernudien se montrent profondément déçus lorsque, après tant de jours de quête, ils découvrent l'enfant Jésus, un simple nouveau-né, la forme humaine de Dieu, la forme souffrante et fragile d'un Dieu qu'ils croyaient omnipotent. Lorsqu'ils se rendent à l'évidence, leur foi disparaît, et ils deviennent simplement des hommes sans histoire qui n'ont d'ailleurs plus de place dans la Bible :

Esperamos un dios, una presencia
Radiante e imperiosa, cuya vista es la gracia [...] (v 33-34)

Hallamos una vida como la nuestra humana,
Gritando lastimosa, con ojos que miraban
Dolientes, bajo el peso de su alma [...] (v 37-39)

[...] ninguno
De nosotros su fe viva mantuvo,
Y la verdad buscada sin valor quedó toda,
El mundo pobre fue, enfermo, oscuro. [...] (v 44-47)

21. En définitive, toute une myriade de personnages échoués, perdants, mis à l'écart, abandonnés, critiqués injustement, défile dans les pages de l'œuvre cernudienne postérieure à la guerre civile : Rimbaud et Verlaine, encensés après leur mort mais cruellement marginalisés à cause de leur liaison amoureuse, Góngora, poète oublié pendant des siècles, Lazare ressuscité malgré lui, les rois mages, terriblement déçus lorsqu'ils trouvent enfin l'objet de leur quête, Fray Hortensio Paravicino, étrangement exilé dans des terres américaines... la liste est presque interminable.
22. Nous finirons cette partie en montrant très brièvement des procédés similaires dont des poètes contemporains de Luis Cernuda se servent, à la même époque, c'est-à-dire pendant l'après-guerre, pour dire leur sentiment de défaite sans jamais mentionner la circonstance historique.
23. Ainsi, Pedro Salinas choisit-il de mettre en vers la défaite du Christ lors de sa cruelle crucifixion ; en effet, bien loin du Christ Roi des vain-

queurs (partout dans les recueils des poètes franquistes il est question du *Cristo Rey* ou de la *gloriosa resurrección*, dans une comparaison explicite avec le soulèvement de Franco), donc bien loin de cette image triomphale du Christ, Salinas met en relief le moment précis où le Christ se sent abandonné de tous ; n'oublions pas, même abandonné par son Père – rappelons la phrase que, selon l'évangile de Saint-Marc, le Christ prononce avant d'expirer : « Mon Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Dans le texte de Salinas, cette image du Christ dépourvu de pouvoir s'associe à celle d'un chien perdu qui cherche désespérément son maître :

Hay un crucificado que agoniza
en desolado Gólgota de escombros,
de su cruz separado, cara al cielo.
Como no tiene cruz parece un hombre.
Pero aúlla un perro, un infinito perro
— inmenso aullar nocturno ¿desde dónde? —,
voz clamante entre ruinas por su Dueño. (Salinas,)

24. Dámaso Alonso, quant à lui, dans son recueil *Hijos de la ira*, de 1944, décrit et met en relief l'immense solitude d'une étrange «Mujer con alcuza» (femme avec une burette d'huile), une vieille femme qui déambule dans une ville, puis dans un train cauchemardesque. Voici un fragment de ce long poème de 168 vers :

Y esta mujer se ha despertado en la noche,
y estaba sola,
y ha mirado a su alrededor,
y estaba sola,
y ha comenzado a correr por los pasillos del tren,
de un vagón a otro,y estaba sola,
y ha buscado al revisor, a los mozos del tren,
a algún empleado,
a algún mendigo que viajara oculto bajo un asiento,
y estaba sola
[...]
y ha preguntado
quién conducía,
quién movía aquel horrible tren.
Y no le ha contestado nadie,
porque estaba sola,
porque estaba sola.
Y ha seguido días y días,
loca, frenética,
en el enorme tren vacío,
donde no va nadie,
que no conduce nadie. (Damaso Alonso, 1990 ; 87-88)

25. Ces trois poètes, comme bien d'autres, parviennent à dire leur sentiment d'échec et de désarroi sans pour autant tomber dans les pièges et de l'autobiographie et de la poésie engagée. Il s'agit, bien entendu, d'une représentation métaphorisée de la défaite de 1939, car ces écrivains, en suivant les préceptes de leur maître, Juan Ramón Jiménez, n'ont jamais voulu renoncer à la création littéraire. En effet, le poète de Moguer écrivait en 1938 :

Desde el comienzo de esta guerra, tan mal entendida por tantos fuera y dentro, pensé que mi mejor manera de ayudar a nuestra república (pueblo y gobierno) tenía fatalmente que ser poética, es decir, en el campo de mi vocación, que consiste en descubrir y perpetuar la belleza con la luz y en lengua españolas; y no cantando el terrible hecho circunstancial de una guerra que, de haber sido justa, debió ser rápida y olvidada, sino exaltando ante propios y extraños la prolongada verdad de nuestro pueblo. (cité par Andrés Trapiello, 2010 ; 80)

La défaite des vainqueurs

26. Nous voudrions terminer sur l'idée absolument paradoxale de la défaite des vainqueurs, telle que la suggère Andrés Trapiello lorsqu'il écrit dans l'édition augmentée de *Las armas y las letras* : «los que ganaron la guerra perdieron los manuales de literatura» (Trapiello, 2010 ; 13). En effet, alors que l'histoire littéraire a donné une place d'honneur aux poètes républicains, même parfois aux moins brillants, les poètes proches de Franco sont totalement tombés dans l'oubli, et rares sont les travaux de recherches menés sur des œuvres pourtant intéressantes, comme celles de Leopoldo Panero, Luis Rosales ou Dionisio Ridruejo. Plus que d'un oubli, il s'agit d'un véritable refus, ou du moins d'une certaine gêne. On ne souhaite pas mettre en valeur l'œuvre de ces hommes qui, peut-être à cause de circonstances floues, étranges, comme le suggère José Carlos Mainer, ont tout de même eu une situation de privilège aux côtés du dictateur.
27. Parallèlement, force est de constater que malgré la censure exercée par le puissant appareil « culturel » franquiste, il est possible de broser un panorama littéraire positif de l'Espagne sous la dictature franquiste. En effet, après une première période de culte plus qu'affirmé du franquisme, les auteurs nationalistes semblent très vite laisser de côté leurs vieilles obsessions. Ainsi, après la guerre, Sánchez Mazas ne reprend plus ses pamphlets doctrinaux pour la défense de la «Causa». Agustín de Foxá arrête

d'écrire en 1939. Dionisio Ridruejo prend ses distances vis-à-vis du régime qu'il avait tant soutenu et publie aux éditions de la revue *Escorial* les œuvres complètes d'Antonio Machado, reconnu comme poète républicain, à peine la guerre terminée.

28. À partir de 1944, seulement cinq ans après la fin du conflit, des revues plus qu'intéressantes commencent à naître : nous pensons à *Insula*, à *Correo Literario* qui, bien que fondée par Leopoldo Panero contient des textes tout à fait variés, et nous pensons également à une autre revue, celle-là fondée un peu plus tard, dans les années 50, la très importante *Papeles de Son Armadans*, qui parvient à réunir ceux que la Guerre avait séparés, et rend à nouveau familiers les noms de Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Rosa Chacel, María Zambrano, Ramón Gaya, José Bergamín, Juan Gil-Albert et tant d'autres. Seule l'absence de Rafael Alberti prouve encore que la censure continuait de jouer son rôle. Cela dit, des poètes aussi ouvertement engagés qu'Alberti, ou que Gabriel Celaya, parvenaient quant à eux à publier çà et là leurs textes, non sans avoir à subir des tracasseries policières. C'est également dans les années 40 que sont fondées des revues comme *Cántico*, à Cordoue, par Pablo García Baena et Ricardo Molina ; ou *Laye*, à Barcelone, qui réunissait des poètes, des critiques et des romanciers comme les frères Goytisolo, Gil de Biedma, Ferrán, Ferrater, Barral, Castellet ou Carnicer. Ou encore la malaguègne *Caracola*, qui publie des textes des poètes de 1927. Dans les années 40 et 50, les poètes qui sont restés en Espagne publient, à notre sens, leurs meilleurs recueils : *Alondra de verdad* (1941) de Gerardo Diego, *Historia del corazón* (1954) de Vicente Aleixandre ou *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso. Et ce constat est aussi valable pour les poètes nationalistes Luis Rosales et Leopoldo Panero. C'est aussi dans les années 50 que les grands poètes contemporains se font connaître : Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez et Francisco Brines. C'est également alors que l'on commence à revendiquer l'œuvre et la mémoire de ceux qui, comme Luis Cernuda, avaient donné à leur écriture une dimension morale et individualiste incompatible avec le militantisme des partis. Pour ce qui est de la presse littéraire (nous ne parlons pas de la presse d'information, à l'évidence totalement manipulée), nous pouvons y lire, toujours à cette époque, des articles de Baroja, Azorín, Gómez de la Serna, à côté de ceux de Pemán, Sánchez Mazas, Montes ou Fernández Flores. Quant au roman, c'est dans les années 50 que se confirment les talents de Cela (*La colmena*, 1951) et de Delibes

(*El camino*, 1950) et que se font connaître les romanciers de la génération suivante tels que Sánchez Ferlosio, (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 1951, *El Jarama*, 1956), Aldecoa (*El fulgor de la sangre*, 1954, *Con el viento solano*, 1956), Fernández Santos (*Los bravos*, 1954) ou Juan Goytisolo (*Duelo en el paraíso*, 1955). C'est toujours dans les années 40-50 qu'apparaissent les œuvres complètes de Baroja, Ortega, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Unamuno et Gómez de la Serna.

29. Revenant à la poésie, rappelons que Blas de Otero publie en 1950 *Ángel fieramente humano* et en 1951 *Redoble de conciencia*. José Hierro publie en 1952 *Quinta del 42*, Gabriel Celaya publie en 1955 *Cantos iberos*. En 1953, Claudio Rodríguez publie son *Don de la ebriedad*, et en 1959 voit le jour le recueil *Compañeros de viaje* de Gil de Biedma et *Las brasas* de Francisco Brines. Et cela, sans même parler du cinéma, qui produit pendant ces années des œuvres inoubliables, à côté, bien entendu, des films pathétiques bien connus de tous.
30. Bien que ce soit une idée déplaisante, il faudrait en somme admettre que la littérature écrite en Espagne pendant le franquisme, y compris pendant la première période de la dictature, représente une partie de la meilleure littérature de l'histoire espagnole, et ces auteurs, dans un contexte hostile, parvinrent tant bien que mal à faire connaître le fruit de leur talent. Les circonstances difficiles dans lesquelles ces œuvres furent conçues, non seulement n'empêchèrent pas leur élaboration, mais furent parfois à l'origine de leur création. Nous renvoyons à ce propos à *Persécution et art d'écrire*, de Leo Strauss.
31. Nous terminons en mentionnant simplement la possibilité d'envisager la poésie contemporaine comme autre chose qu'un simple objet esthétique issu d'une conscience créatrice qui vivrait dans une sorte de limbe. Si les liens entre l'histoire et la narration ou même entre l'histoire et la fiction narrative ont été maintes fois mis en évidence, et nous renvoyons en particulier aux travaux du sociologue Yvan Jablonka, auteur notamment de *Histoire des grands parents que je n'ai jamais eus* (2012) et de *L'Histoire est une littérature contemporaine* (2014), la poésie a rarement été perçue comme un genre propice à écrire le réel. En effet, alors que paradoxalement la poésie est née d'un besoin de transmettre, de raconter l'Histoire, certes romancée, au peuple illettré (songeons au *Cantar de Mio Cid* et en général à l'épique du Moyen Âge), elle est associée la plupart du temps, mis à part la

poésie explicitement engagée, cette poésie d'urgence, absolument didactique et de circonstances, au simple lyrisme, à une sorte d'exaltation de l'être qui ne doit pas avoir d'assise avec le monde réel, le monde vrai, l'ici-bas. Cette idée reçue, qui perdure depuis un certain temps, veut qu'à la façon des peintres abstraits, les poètes contemporains voudraient « traduire leur paysage intérieur³ ». Or, il serait peut-être temps, maintenant que la question posée pendant les vingt dernières années « le roman peut-il écrire l'histoire ? » semble être résolue, de s'interroger sur la capacité du genre poétique à écrire l'histoire, l'Histoire avec un grand H. Les textes que les poètes de 1927 écrivent pendant les premières années de l'après-guerre nous renseignent sur le sentiment de défaite et de désarroi de tout un peuple ; ce n'est pas la souffrance métaphorisée du poète *ensimismado*, penché sur son propre moi. Il s'agit bien d'une souffrance collective parfaitement identifiable à un moment précis de l'Histoire espagnole, c'est-à-dire du devenir collectif de tout un pays.

3 C'est la volonté du peintre père de l'abstraction, Vassily Kandinsky, telle qu'il l'expose en 1910 dans son essai *Du spirituel dans l'art*.

Bibliographie

ABERTI Rafael, *El Poeta en la calle: Poesía civil, 1931-1965*, selección, con un poema de Pablo Neruda, París, Editions de la Librairie de Globe, Colección Ebro, 1966.

CERNUDA Luis, *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993.

CERNUDA Luis, *Prosa I*, Madrid, Siruela, 1994.

COLEMAN Alexander, *Other Voices : A Study of the late poetry of Luis Cernuda*. North Carolina, The University of North Carolina, 1969.

ALONSO Damaso, *Hijos de la ira* (1944), Barcelona, Espasa, 1990.

KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art* (1910), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.

MAINER José Carlos, *Falange y literatura*, Madrid, RBA libros, 2013.

STRAUSS Leo, *Persécution et art d'écrire*, Paris, Presses Pocket, 1989.

TRAPIELLO Andrés, *Las armas y las letras* (1994), Madrid, Destino, 2010.