Luis Cernuda
Exil et poésie

Nuria Rodríguez Lázaro

Éditions Orbis Tertius

Luis Cernuda
Exil et poésie

Luis Cernuda
Exil et poésie

Nuria Rodríguez Lázaro

Éditions Orbis Tertius

Luis Cernuda. Exil et poésie
Collection Ordenado Paraíso, Vol. II
Première édition : Juin 2023

Avec le soutien d'AMERIBER (ERPIL),
de l'UFR Langues et civilisations de l'Université Bordeaux Montaigne
et de l'Instituto Cervantes.

Image de couverture :
Fotografía de Luis Cernuda

© Nuria Rodríguez Lázaro, 2023
© Éditions Orbis Tertius, 2023

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-321-7
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

Ordenado Paraíso

Cette collection se propose d'offrir au lecteur un instrument de diffusion permettant d'accéder à l'œuvre poétique d'auteurs essentiellement espagnols et hispano-américains ainsi qu'aux travaux critiques que cette production inspire. Dans cette perspective, la collection « Ordenado Paraíso » réunit essais, monographies, actes de colloques, éditions critiques, traductions. La spécificité du genre poétique justifie que la collection soit exclusivement consacrée à la poésie. La poésie nous accompagne tout au long de la vie. Cela commence très tôt avec les berceuses. Les chansons populaires accompagnent le travail en extérieur. Le jeune élève prend plaisir à réciter son poème. Le lecteur adulte se plaît à déceler les effets de rythme et les sonorités. L'engagement social se transmet par des textes versifiés. Il en va de même de l'idéologie politique. Les histoires d'amour apprécient de venir se lover dans le doux écrin que sont les strophes. Les siècles s'enchaînent et la poésie perdure et se régénère.

En poésie tout est question de sensibilité. La tonalité d'un texte, son chromatisme, sa tessiture, la gamme thématique qu'il recouvre, autant d'éléments qui séduisent l'oreille, qui captivent et font vibrer. La magie des mots, des sons, des rythmes transforme l'auteur en compositeur d'une symphonie savamment orchestrée et dont « Ordenado Paraíso » sera la partition parfaitement réglée. De la musique avant toute chose… Place au concert !

Ordenado Paraíso

Direction

Juan Antonio González Iglesias
Nuria Rodríguez Lázaro

Comité Éditorial

Guillermo Carnero (Universidad de Valencia)
Luisa Castro (Poeta)
Pedro Conde Parrado (Universidad de Valladolid)
Maria D'Agostino (Università Suor Orsola Benincasa, Nápoles)
Gilles Del Vecchio (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)
Luis García Montero (Poeta)
Paul-Henri Giraud (Université de Lille)
Marta Lacomba (Université Bordeaux Montaigne)
Aurora Luque (Poeta)
Francisca Noguerol (Universidad de Salamanca)
Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid)
Ada Salas (Poeta)
Jaime Siles (Universidad de Valencia)

À Marie-Claire Zimmermann

SOMMAIRE

Introduction 13

Première Partie
L'exil de la voix poétique
Les dédoublements et les masques du moi 45

Le dédoublement du moi
à travers la deuxième personne grammaticale 50

Le dédoublement du moi
à travers la troisième personne grammaticale 75

Le moi reconstruit par les masques des personnages
ou les dédoublements polymorphes 107

Dédoublement par les personnages-locuteurs
ou fusión mítica 148

Poemas para un cuerpo :
l'avènement du moi cernudien ? 174

Deuxième Partie
L'expression de l'exil dans l'espace textuel 185

Les trois sonnets de luis cernuda :
une fuite vers le dedans 190

L'écriture de l'isolement dans primeras poesías
et égloga, elegía, oda : les formes classiques
et l'expression de l'exil 217

L'expression visuelle de l'exil :
choix et disposition strophiques 251

Desolación de la quimera :
les deux faces de l'espagne 290

Troisième Partie
La fuite et la pierre : deux motifs pour dire l'exil 301

La fuite : un désir d'ailleurs.
Mélancolie, nostalgie, sommeil 304

La pierre et l'immuable.
Mur, pierre brute et monument 382

Conclusion 429

Bibliographie 437

Introduction

Quelques études monographiques[1] de la poésie de Luis Cernuda (1902-1963) ont mis en évidence une constante tension entre les désirs du moi et la réalité extérieure, ce qui s'accorde parfaitement avec le titre que le poète donne à son œuvre en vers depuis 1936 : *La Realidad y el Deseo*. En effet, il est clair que tout le corpus poétique de Luis Cernuda est fondé sur la notion de l'impossible réalisation du désir, mais il semble que l'origine de ce conflit essentiel entre la réalité et le désir se trouve dans la conscience qu'a Cernuda de vivre un perpétuel exil. Un moi séparé du monde, d'abord, puis séparé de sa terre natale, se concrétise sur la page sous la forme d'une déchirure, et ceci produit une diction très particulière de l'exil, qui devient le *moteur* créateur de toute l'œuvre.

L'exil en tant que motif créateur existe déjà dans les premiers recueils de Luis Cernuda : l'exil face à la société, face à la famille, face au monde littéraire — sa propre génération, celle qu'on appelle *Generación del 27*[2] —, mais surtout face à lui-même, ce qui explique dès le départ un certain type de structure poématique, le choix de la versification et surtout l'élaboration d'images très particulières qui

1 Cf., par exemple, Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad, 1992 ; Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975 ; Vicente Quirarte, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, México, U.N.A.M., 1985.

2 Nous reviendrons un peu plus loin sur cette appellation.

se fondent sur les notions de distance et de cloisonnement, et qui génèrent des réseaux serrés où le locuteur se définit peu à peu, en son essence, comme un homme condamné à l'exil en cette vie.

Dans les recueils antérieurs à la guerre civile, le poète commence à utiliser le pronom de la deuxième personne (*tú*) pour s'autodésigner. C'est là un procédé lié à l'exil intérieur qu'il conviendra d'analyser stylistiquement avec précision.

La guerre civile espagnole conduit Cernuda à prendre des positions très claires en faveur de la République, d'où l'exil véritable en 1938 : Cernuda ne reverra jamais l'Espagne. Il séjourne d'abord en Angleterre ; vivant très replié sur lui-même, le poète utilise des images d'espace fermé (chambre, mur), des métaphores du dédoublement (le moi et son ombre, le dialogue du moi avec le toi…) et sa production poétique s'ordonne autour de différents motifs liés à l'exil, à la fois extérieur et intérieur, ce qui constitue une nouvelle manière de dire l'exil en poésie.

Puis, avec le séjour au Mexique, commence une autre période d'écriture, beaucoup plus complexe, d'autant que Cernuda fait des séjours fréquents aux Etats-Unis qui lui font vivre plus fortement encore la déchirure entre divers lieux. Le fait de vivre au Mexique, dans un pays de langue espagnole, permet à Cernuda de dire autrement la nostalgie du pays originel. Contre une Espagne soumise pour longtemps à la dictature franquiste, Cernuda réinterprète son souvenir des paysages espagnols de manière subversive, en écartant tous les symboles et les clichés que le franquisme a imposés à certains lieux, comme l'Escurial. C'est aussi au Mexique que Cernuda découvre des paysages et des horizons ouverts qui vont modifier sa diction de l'exil et qui vont lui faire adopter d'autres images du moi beaucoup plus unitaires, non plus fondées sur la scission mais sur le bonheur du corps. Enfin, le poète renonce définitivement à l'idée de retour : si l'exil ne peut pas s'achever, c'est parce que l'Espagne est devenue méconnaissable, et parce que cet exil géographique demeure plus que jamais intérieur, ce qui est aussi la condition nécessaire au maintien de l'écriture.

Cet ouvrage portera sur le traitement poétique — c'est-à-dire langagier — de l'exil dans l'œuvre cernudienne. Ceci implique de situer le poète en son temps, dans ses liens avec l'Histoire espagnole,

mais aussi et avant tout dans le but de définir une poétique, un art d'écrire, en identifiant les procédures qui étayent la construction d'un mythe de l'exil, non pas comme une image monolithique mais comme un parcours langagier.

Tendances de la critique : « édénique » et « éthique »

Nombreux sont les critiques qui ont écrit sur l'œuvre de Luis Cernuda, le plus souvent dans des articles relativement courts, en s'intéressant à tel ou tel point précis de l'œuvre cernudienne. Les monographies, en revanche, et malgré l'engouement que Cernuda a suscité depuis quelques années, ne sont pas abondantes. Le plus souvent, elles accordent une place prépondérante à la biographie du poète : J. Ancet [1972], J. C. Ruiz Silva [1979], J. M. de la Rosa [1981], R. Martínez Nadal [1983], C. Real Ramos [1983] et E. Barón [1990][3]. D'autres, tel A. Delgado [1975], M. Ulacia [1986] ou B. Hughes [1988], s'attachent à déceler les lectures de Cernuda, l'influence d'autres poètes dans son œuvre[4]. M. J. Ramos Ortega [1982] et J. Valender [1984] se sont intéressés à l'œuvre

3 Jacques Ancet, *Luis Cernuda*, Paris, Pierre Seghers (coll. «Poètes d'aujourd'hui »), 1972.
Emilio Barón Palma, *Luis Cernuda: Vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (coll. « Biblioteca de la Cultura Andaluza »), 1990.
Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.
César Real Ramos, *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad, 1983.
José María de la Rosa, *Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén)*, Sevilla, Edisur (coll. «Cuadernos de Cultura Popular »), 1981.
Carlos Ruiz Silva, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1979.

4 A. Delgado, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
Manuel Ulacia, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986.
B. Hughes, *Luis Cernuda and the Modern English Poets. A Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Alicante, Universidad, 1988.

en prose, notamment à *Ocnos*[5]. J. M. Capote Benot, qui a étudié plus particulièrement la première édition de *La Realidad y el Deseo* [1971], a mis l'accent sur le rôle du surréalisme dans cette poésie [1976][6]. J. A. Bellón Cazabán [1973] a fait une étude quantitative du lexique de *La Realidad y el Deseo* et H. Pato [1988] s'est interrogé sur les derniers vers des poèmes cernudiens[7].

A. Coleman [1969], R. K. Curry [1985], D. Harris [1973], E. Müller [1962], V. Quirarte [1985], B. Sicot [1995], Ph. Silver [1965], J. Talens [1975] et M.V. Utrera Torremocha [1995][8] ont, chacun à leur manière, mené un travail approfondi sur la poésie

---

5 M. J. Ramos Ortega, *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro «Ocnos »*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1982.
James Valender, *La prosa narrativa de Luis Cernuda: Historia de una pista falsa*, México, U.A.M., 1984.

6 José María Capote Benot, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971 et *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1976.

7 J. A. Bellón Cazabán, *La poesía de Luis Cernuda. Estudio cuantitativo del léxico de « La Realidad y el Deseo »*, Granada, Universidad, 1973.
Hilda Pato, *Los finales poemáticos en la obra de Luis Cernuda*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988.

8 A. Coleman, *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, Studies in the Romances Languages and Literatures, 1969.
R. K. Curry, *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985.
Derek Harris, *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1973 ; traduit en espagnol : *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad, 1992.
E. Müller, *Die Dichtung Luis Cernudas*, Genève-Paris, Librairie E. Droz (Kölner Romanistische Arbeiten, Neue Folge, Heft 25), 1962.
Vicente Quirarte, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, México, U.N.A.M., 1985.
Bernard Sicot, *Quête de Luis Cernuda*, Paris, L'Harmattan, 1995.
Philip Silver, *«Et in Arcadia Ego »: A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, Londres, Tamesis Books, 1965 ; traduit en espagnol sous le titre *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1972.
De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía, Madrid, Fundación Juan March/ Cátedra, 1989.

cernudienne, en faisant appel à la biographie de l'auteur, pour aboutir à des interprétations originales de *La Realidad y el Deseo*.

De cet ensemble de monographies se dégagent deux tendances d'interprétation, tendances que Derek Harris a appelées « edénica » et « ética »[9]. En effet, pour les critiques qui constituent le premier groupe (Philip Silver aux Etats-Unis, Elisabeth Müller en Allemagne, Carlos Ruiz Silva en Espagne, entre autres), la poésie de Cernuda serait le reflet d'un sentiment de nostalgie, de regret du paradis perdu — paradis qu'ils situent à Séville, pendant l'enfance et l'adolescence du poète. Quant à la tendance « éthique », elle est surtout représentée par Derek Harris lui-même, en Angleterre et par Octavio Paz au Mexique. Ces critiques pensent que la poésie de Cernuda est le résultat de sa position conflictuelle face au monde qui l'entoure et ils rejoignent la position des derniers critiques espagnols[10], pour qui Cernuda serait un poète « métaphysique », en perpétuelle réflexion sur le moi et le monde.

La première tendance présente le défaut de prendre trop souvent appui sur la biographie de l'auteur. Il est vrai que, dans le cas de Cernuda, les limites entre vie et poésie sont très minces ; mais ne faut-il pas surtout étudier l'œuvre, quitte à la considérer, en effet, comme le résultat imprimé d'une série d'événements vécus ? Peut-on parler, d'ailleurs d'une nostalgie de Séville dans l'œuvre cernudienne ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une nostalgie de la jeunesse ? Les années vécues à Séville, on le sait, n'ont pas été des années heureuses.

Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975.
María Victoria Utrera Torremocha, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1995.

9 Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad, 1992 (coll. « La tradición crítica »), p. 12-13.

10 José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Luis Antonio de Villena, Juan Goytisolo, entre autres. Aucun de ces critiques n'a publié de monographie sur l'œuvre cernudienne, mais les uns et les autres ont manifesté leurs idées de façon très claire dans différents articles. Cf . « Bibliographie ».

La deuxième tendance critique, en pointant, dans l'œuvre de Luis Cernuda, un conflit essentiel entre le moi et le monde, entre la réalité et le désir, paraît plus convaincante. Mais, là encore, il s'agit d'étudier *dans l'œuvre* les manifestations de ce désaccord essentiel.

L'exil comme motif poétique et comme moteur créateur essentiel de l'œuvre de Luis Cernuda est au cœur du présent travail qui tente de montrer que toute l'œuvre s'articule autour de cette notion qui, loin de concerner uniquement le domaine vital de l'auteur, devient une « réalité » langagière puisqu'elle se transpose sur la page écrite. Le plan qui étudierait tour à tour les trois exils cernudiens : d'abord l'exil intérieur ou sévillan, ensuite l'exil anglo-saxon et pour finir l'exil mexicain a été évité car il aurait probablement conduit à une confusion entre le poète et la voix qui parle dans son œuvre, cette voix poétique qui seule intéresse ici. C'est pour cette raison que se trouve dans cette introduction une biographie sommaire à laquelle le lecteur se reportera lorsque cela sera nécessaire pour éclaircir tel ou tel aspect. Le plan choisi rend compte donc de l'intention qu'anime cette approche : étudier l'exil cernudien mais en tant qu'élément fondateur de l'œuvre, et analyser et interpréter ses manifestations précises dans l'écriture poétique de Luis Cernuda.

Sera abordée dans un premier temps la voix du locuteur, qui subit, comme le poète, plusieurs sortes d'exil : le dédoublement, le masque, la disparition, apparaissent, en effet, comme des procédés langagiers qui disent la déchirure, la séparation d'avec le monde extérieur, le vide d'un moi errant, nomade, qui est ailleurs. Viendra ensuite une reflexion sur ce que l'on pourrait appeler « les formes de l'exil », c'est-à-dire, le choix de la métrique, la disposition typographique, et, en somme, les procédés visuels qui semblent être liés à l'exil. Enfin, seront analysés certains motifs récurrents dans *La Realidad y el Deseo*, articulés autour de deux axes essentiels — la fuite et la pierre — et qui semblent fondamentaux dans la diction cernudienne de l'exil[11].

11 Dieu, ainsi que toutes sortes de signes bibliques, axe majeur, selon nous, de la poétique cernudienne, également lié intimement à l'exil, a été minucieusement étudié dans le chapitre « Luis Cernuda : las intermitencias de un poeta

L'analyse des poèmes, souvent serrée, parfois vers à vers, a pour but de mettre en relief la poétique de Cernuda dans ses liens étroits avec l'exil. On constatera que certains de ces textes sont parfois cités à plusieurs reprises. Cela s'explique par le fait qu'ils présentent un intérêt majeur évident, mais également — ainsi que l'on pourra le vérifier — les études successives, loin de se répéter, permettent d'aborder ces textes sous des perspectives et des angles différents, et de ce fait, elles se complètent et s'éclairent mutuellement.

Avant d'aborder les textes cernudiens il semble indispensable de s'arrêter brièvement sur quelques définitions concernant le mot clé de cette étude : l'exil.

Exil géographique et exil intérieur : définitions

L'exil est une notion difficile à définir parce qu'il y a autant de sortes d'exil que d'exilés, chaque homme et chaque femme vivant de façon différente cette expérience vitale. Partons d'abord du sens de l'étymologie : l'*exsilium* latin viendrait du verbe *exisilire* qui veut dire « sauter hors, s'élancer hors, bondir »[12]. Le sens premier serait donc celui d'un départ choisi librement. Mais le nominatif *exsilium* prend un sens différent de celui de l'infinitif : « bannissement », c'est à dire, départ obligé, expulsion. Si l'ambiguïté du mot est patente, son sens actuel, en revanche, n'est pas équivoque, puisque les dictionnaires ne donnent qu'une seule signification : celle de l'expulsion imposée[13]. Quelques-uns ajoutent qu'il s'agit particulièrement d'une proscription due à des persécutions politiques[14]. Mais ces définitions, ne

anticlerical » de notre ouvrage Nuria Rodríguez Lázaro, *Dios es azul. Poesía y religión en la Generación del 27*, Mérida, E.R.E (Col. "Estudio"), 2015, p. 23-101.

12 F. Gaffiot, *Dictionnaire abrégé latin - français*, Paris, Hachette, 1936, p. 240.

13 « Expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer ; situation de la personne ainsi expulsée. V. Ban, bannissement, déportation, expatriation, expulsion, proscription, relégation, transportation », *Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1988, p. 730.

14 « Exilio: Destierro; en especial, el impuesto a la persona de que se trata por las circunstancias de su país y, más particularmente, por las persecuciones

sont-elles pas insuffisantes ? D'une part, il est des exils, des départs, choisis librement par l'individu et, d'autre part, les persécutions politiques ne sont pas toujours à l'origine de la décision de partir, de « sauter dehors ». Quoi qu'il en soit, l'exil, l'exil géographique — pour le différencier de l'exil intérieur — serait le fait de quitter son pays, sa patrie, sa terre natale, son lieu providentiel, pour aller s'installer ailleurs.

Or, Victor Hugo disait : « L'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale. Tous les coins de la terre se valent »[15]. Il parlait d'une autre sorte d'exil, qui n'est pas d'ordre matériel mais moral, qui n'est pas géographique mais intérieur. Pour se référer à ce type d'exil, l'expression *exil intérieur*, qui peut paraître artificielle[16], s'appuie néanmoins sur l'étymologie : si exil veut dire « sauter dehors », dans le sens d'échappatoire, de fuite, l'exil intérieur illustrerait un « saut en dedans », une fuite à l'intérieur, un repli sur soi. On peut donc adopter le terme *exil intérieur* sous réserve d'infléchir le sens qui a été donné jusqu'à présent à cette expression.

En effet, nombre de critiques, d'écrivains, d'historiens et de sociologues[17] parlent d'exil intérieur dans des termes qui ne nous

políticas », María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1988, Vol. I, p. 1254.

15 *Les Châtiments* (1853), cité dans *Petit Robert, op. cit.*, p. 730 (Exil).

16 Cf. les réflexions du poète Ángel González sur ce terme : « En cualquier caso puede parecer que al hablar de exilio interior se están forzando demasiado los límites del idioma, pues exilio viene a ser sinónimo de destierro, y destierro implica el abandono forzado de la tierra propia. Las contradicciones inherentes al enunciado « exilio interior », expresión tantas veces aplicada a los republicanos atrapados en la España de Franco, pueden resolverse fácilmente si se tiene en cuenta que unos y otros, los que se fueron y los que nos quedamos, nos encontramos inesperadamente viviendo en una patria que no reconocíamos como nuestra », « El exilio en España y desde España », in J. M. Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos (coll. «Memoria rota. Exilios y heterodoxias »), 1991, p. 195-212, p. 196.

17 Pour en citer quelques-uns : Paul Ilie (*Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1981), José María Naharro-Calderón (*op. cit.*), José Bergamín

satisfont pas entièrement. Pour ce qui est du domaine de la littérature espagnole, il semblerait que l'exil intérieur se réduise à la période de la dictature franquiste, entre 1939 et 1975, et qu'il désigne la situation vécue par ceux qui, ayant des convictions républicaines, n'ont pas pu ou n'ont pas voulu quitter pour autant l'Espagne[18]. En effet, beaucoup d'Espagnols ont dû vivre ce sentiment d'exil intérieur pendant les années qui ont suivi la guerre civile, lorsqu'ils se sont retrouvés dans un pays qu'ils ne reconnaissaient plus, où les nouvelles lois, les nouvelles mœurs imposées, le poids démesuré de l'Église, empêchaient toute tentative de liberté individuelle. Un nouveau pays — car c'était un autre pays — qui apparaissait à leurs yeux comme une prison. Exil intérieur parce que, contrairement à l'exil tout court, où l'on expulsait quelqu'un loin de sa patrie, ici on emprisonne quelqu'un dans sa patrie, qui en réalité est devenue autre. Nous adhérons à cette idée d'exil intérieur, bien entendu, mais elle nous semble insuffisante, car l'exil intérieur peut recouvrir d'autres réalités qui n'ont pas forcément à voir avec l'avènement d'un quelconque régime politique.

Paul Ilie définit l'exil intérieur — celui qui ne constitue pour nous qu'un type d'exil intérieur — comme l'impression que ressentaient « les citoyens qui partageaient les valeurs des émigrés, mais qui durent rester dans leur patrie »[19]. Il établit une distinction entre exil

(*De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972), José Luis Aranguren (*Entre España y América*, Barcelona, Península, 1974), Francisco Ayala (*El exilio*, Madrid, Alianza, 1983), Guillermo Díaz-Plaja (*La condición emigrante: los trabajadores españoles en Europa*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974), Francisco Caudet (*El exilio republicano en México: las revistas literarias, 1939-1971*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992), Miguel Salabert (*El exilio interior*, Barcelona, Anthropos, 1988, coll. « Memoria rota : exilios y heterodoxias »), Claudio Sánchez-Albornoz (*Historia y libertad: ensayos sobre historiología*, Madrid, Júcar, 1978), Paul Tabori (*The Anatomy of Exile, a Semantic and Historical Study*, London, Harrap, 1972).

18 Paul Ilie, *op.cit.*

19 « […] los ciudadanos que compartían los valores de los emigrados, pero que hubieron de permanecer en su patria », *Ibid.*, p. 9.

« résidentiel » [« residencial »], subi par toute la population espagnole pendant la dictature et un exil « intérieur » « interior »], limité aux secteurs mécontents[20]. Distinction discutable, car — sauf pour les cas des dissimulations d'acceptation du régime, qui furent sans doute nombreux —, les citoyens espagnols qui n'étaient pas mécontents étaient, plus que jamais, dans leur patrie, dans cet idéal de patrie dont ils avaient rêvé. Si l'on tient compte de cette définition, qui est très répandue et généralement admise[21], et si l'on parle d'exil intérieur en littérature, l'on peut qualifier d'exilés intérieurs — ou intérieurement exilés — nombre d'écrivains, qui, en effet, étaient restés en Espagne et qui étaient hostiles à la nouvelle situation politique, sociale et culturelle. Paul Ilie ajoute à sa définition de l'exil intérieur la caractéristique suivante :

> *[…] es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio*[22].

Ainsi, par exemple, Dámaso Alonso, qui en 1944, montre dans son recueil *Hijos de la ira*, un profond rejet de la société qui l'entoure, serait un exilé intérieur. Or il ne s'agit pas d'un rejet réciproque, dans la mesure où la culture officielle du temps de la dictature ne rejette pas, n'exclut pas Dámaso Alonso, bien au contraire : dès 1945 il est nommé membre de la Real Academia Española dont il sera promu directeur en 1968.

Même constat pour Vicente Aleixandre, qui est élu membre de la Real Academia en 1949. Ceci exclut à nos yeux la condition d'exilé intérieur, qui nécessite ou implique un refus mutuel : l'artiste ne se

---

20 *Ibid*, p. 11.

21 Cf. les différents articles de l'ouvrage collectif : J. M. Naharro-Calderón (coord.), *op.cit*.

22 Paul Ilie, *op. cit*., p. 8.

reconnaît pas dans sa patrie, et le nouveau pouvoir marginalise, met à l'écart, voire persécute l'artiste[23].

Nous refusons donc d'appliquer la notion d'exil intérieur à un rejet, en quelque sorte, unilatéral. Un contexte dictatorial n'est pas la condition *sine qua non* pour parler d'exil intérieur. Un individu peut rejeter la société dans laquelle il vit et se sentir exclu sans pour autant s'opposer au régime politique en vigueur. Cette position est risquée car elle laisse la place à beaucoup de flou et d'imprécision. Dans ce sens, nous réfutons également d'autres définitions, car, contrairement à celles que nous critiquions plus haut parce qu'elles réduisaient trop le champ d'application du terme exil intérieur — l'Espagne de 1939 à 1975 — ces dernières, sont trop vagues et laissent supposer que tous les hommes sont en exil dès leur naissance jusqu'à leur mort[24]. Or, tous les hommes ne sont pas en exil intérieur et si l'on peut se

23 Nous adhérons donc, du moins en partie, à la définition donnée par Ángel González : « Me parece que, en las circunstancias que se dieron en España a partir de 1939, es legítimo hablar de exilio interior siempre que sepamos que estamos hablando en sentido figurado, aludiendo a una situación equiparable en ciertos aspectos al exilio ; situación que, a mi modo de ver, debe referirse no a la actitud de voluntario apartamiento de la vida oficial y pública que algunas personas con loable sentido de la dignidad manifestaron durante la era franquista, sino a la involuntaria marginación en la que se vieron obligados a vivir, por la fuerza de una situación excepcional, cientos de miles, tal vez de millones de españoles que no tuvieron la opción de abandonar un país extraño que rechazaban y los rechazaba. A mi modo de ver, para que se dé una situación de exilio el rechazo propio no basta ; es necesario también sentirse rechazado, expulsado de la patria sin otra alternativa.», «El exilio en España y desde España », in J. M. Naharro-Calderón (coord.), *op. cit.*, p. 195-212, p. 196. Nous différons de la définition de Ángel González dans le sens où il semble réduire l'exil intérieur à l'époque de la dictature franquiste.

24 Claude Drevet affirme : « Nous proposons le terme d'exil intérieur pour rendre compte de ce «voyage de ma vie » dont nous entretien Paul Valèry […] A ce voyage, implicitement ou explicitement, nul n'échappe. Nous sommes en exil, parce que finalement, suggérons-nous, nous vivons dans une situation d'exil, qui commence avec notre naissance et finit à notre mort. », « L'exil intérieur », in A. Niderst (éd.), *L'exil* (coll. «Actes et colloques »), Klincksieck, C.E.R.H.I.S., 1996, p. 211-226, p. 212.

permettre ce genre de pensée lorsque l'on est poète — tel Plutarque, dans *De l'exil*[25] — on ne peut pas le faire en tant que critique, car la rigueur intellectuelle veut que l'on puisse faire la différence entre les tracasseries de la vie quotidienne et la souffrance endurée par les « exilés intérieurs », qui ont perdu toute repère possible, toute attache, toute impression de vivre parmi leurs semblables. En fait, il faudrait faire la distinction entre un sentiment philosophique, religieux, métaphysique de l'exil, que tout homme peut ressentir, et un sentiment historiquement identifiable, correspondant à telle ou telle circonstance précise du devenir collectif.

L'exil intérieur n'est donc pas forcément lié à une opposition envers le pouvoir en place, mais ce n'est pas non plus une impression banale que tous les hommes ressentiraient. Il est important de bien insister là-dessus car l'exil de Cernuda commence, nous le verrons, bien avant l'avènement du régime fasciste en Espagne. L'exilé intérieur s'oppose, plus qu'au pouvoir, à la société, ou, si l'on veut, à la cité, si l'on entend par cité un ensemble d'individus qui reconnaissent les mêmes lois et partagent les mêmes valeurs. Marc Aurèle disait : « est un exilé celui qui se dérobe à la raison sociale »[26], et nous ajoutons « et celui qui est rejeté par la raison sociale ». Mais les exigences de la « raison sociale » changent selon les époques et, dans le cas précis de Cernuda, il nous faudra voir quelles étaient ces exigences, ces contraintes qu'il ne pouvait pas accepter et qui l'excluaient de la société de son temps. L'exil intérieur arrive lorsque l'individu se rend compte que le reste de ses concitoyens acceptent les règles de cette raison sociale et sont admis par la société. C'est là que le sentiment d'*étrangeté* et de non-appartenance se produit. Advient alors un rejet *en bloc* de son pays, de ses concitoyens ou de ses compatriotes, avec lesquels il ne partage plus rien. Ainsi, Rousseau fait le récit de « l'horreur de cette solitude où l'on le force de vivre

25 Plutarque, *Œuvres morales. Du Destin ; Le Démon de Socrate ; De l'Exil ; Consolation à sa femme*, vol. viii, Paris, les Belles lettres, 1980.

26 *Pensées*, Livre iv, 29.

au milieu du genre humain »[27]. Ce n'est pas le cas de l'hypothétique exil intérieur vécu par les républicains qui s'étaient vus obligés de rester en Espagne, car ils se doutaient qu'ils n'étaient pas les seuls à rejeter le régime de Franco. La conscience d'être différent, bien quelle produise une certaine fierté, puisque l'on n'est pas comme la foule détestée, amène par là même au constat de la solitude la plus accablante. Simone de Beauvoir et Sartre se sont sentis exilés le jour où ils se sont rendu compte à quel point ils étaient différents de leurs concitoyens[28]. Et puisque l'exil intérieur, ce saut vers le dedans, vers soi, n'est pas une solution, du moins une solution durable, l'exilé intérieur finit, la plupart du temps, par devenir un exilé géographique, un émigré, un voyageur en quête d'une autre réalité, peut-être d'une autre « raison sociale » — puisqu'elle n'est pas la même dans tous les pays. Le rejet de la patrie est le fait d'être étranger dans son pays même ; c'est un sentiment d'aliénation presque physique : quand le corps n'est plus dans son lieu, alors commence l'exil. Si l'exil est l'expulsion hors de la patrie, on pourrait dire que c'est tout séjour hors du lieu où l'on voudrait être. Cette forme d'exil qu'est l'exil intérieur pousse donc à vivre loin des autres, à l'écart de la majorité, mais aussi dans le rêve personnel. Sans doute cette phase est-elle précédée d'une tentative de changement d'être pour pouvoir

27 Cité par Claude Drevet, «L'exil intérieur », in A. Niderst (éd.), *op. cit.*, p. 213. Un autre exemple de ce refus des compatriotes nous vient de José Bergamín : « Sigo peregrinando por tierras españolas, desde que volví a ellas, y todavía no me he cansado de peregrinar. Ni, lo que es más, de sentirme más, cada vez, peregrino en mi patria. Como un extraño en ella; no a ella. Y no por sus tierras y sus mares y sus cielos, sino por sus gentes. Extraño, peregrinamente, a un mundo hermano que no me parece sentir como el mío […] Estas extrañas gentes españolas que hoy pueblan los campos y ciudades de España se me aparecen, muchas veces, tan inhumanos, que se metamorfosean a mis ojos con alucinantes imágenes enmascaradoras de su humana figura. », *op. cit.*, p. 7.

28 Simone de Beauvoir dit, à propos des atrocités commises durant la guerre d'Algérie : « Il nous a fallu peu à peu constater la complicité de tous nos compatriotes et dans notre propre pays, notre exil. », *La force des choses,* ii, Paris, Gallimard, 1963, p. 89.

obéir aux règles de la raison sociale ; mais, comme cette tentative s'avère impossible, elle débouche sur un désir de changement de lieu.

Les raisons du manque d'adéquation entre l'individu et la norme imposée par la société peuvent être, bien évidemment, multiples. Dans le cas de Cernuda, sa condition d'homosexuel entravait sérieusement la possibilité d'être accepté dans un pays où la famille — et donc, la procréation, et par là même, l'hétérosexualité — était la première des valeurs morales. Par ailleurs, l'exilé, intérieur ou géographique, en choisissant la fuite, condamne son entourage[29], inflige une punition aux siens, et semble même défier Dieu. Ainsi, le narrateur de *Diario de un emigrante*, de Miguel Delibes, dira :

> [*exiliarse*] *es lo mismo que enmendarle la plana al de arriba y decirle: «Tú me colocaste acá, bueno, pues yo me voy allá porque me sale »*[30].

Parfois, et c'est le cas de Cernuda, les raisons de dissidence politique sont mêlées à celles d'ordre vital ou moral, et il n'est pas toujours aisé de faire la part des choses. Dans l'exil géographique, loin de la patrie, on continue à se sentir moralement éloigné. Ce sentiment est très bien illustré par Juan Goytisolo, qui, pour dire son expérience de l'exil, se sert dans son œuvre de procédés similaires à ceux de Cernuda :

> *Cuando a comienzos de la pasada década comencé a desprenderme de los tabús y mitos que siguen moldeando en España la llamada intelligentzia de izquierda, mi aislamiento devino angustioso: no sólo vivía alejado físicamente del país nativo, sino que los criterios, valores y juicios de la gente más próxima a mí me resultaban cada vez más extraños [...]. Mi exilio no sólo era*

29 Condamnation de l'entourage qui va de pair avec une haute estime de soi, car, comme le dit Claude Esteban : « Se reconnaître différent, ce n'est pas seulement se sentir exclu d'une famille, d'un groupe, d'une race ; c'est, par instants, s'estimer supérieur à eux tous. », *Le partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p. 142.

30 Barcelona (4ème édition), Destino, 1977, p. 261.

> *físico, y motivado exclusivamente por razones políticas: era un exilio moral, social, ideológico, sexual.* [31]

L'exil intérieur serait donc selon nous, un état d'esprit particulier que produit le sentiment de non-appartenance à la société dans laquelle l'individu vit, un état de révolte, de non-adhésion, face à un ensemble de mœurs, de lois, de pratiques religieuses, de styles de vie. Ce sentiment conduit à un rejet, à un refus de cette société et à une impossibilité d'être partie intégrante de celle-ci. L'exil intérieur implique aussi le sentiment d'être rejeté, banni, mis à l'écart par cette même société que l'on refuse.

Itinéraire bio-bibliographique

Le parcours biographique présenté ici s'inspire de ce qui a été établi par différents critiques et spécialistes de l'œuvre et de la vie de Cernuda, mais il s'appuie surtout sur le récit « Historial de un libro », sorte de biographie littéraire que Cernuda publia à l'occasion de la troisième édition de *La Realidad y el Deseo*, en 1958.

Luis Cernuda Bidón naît le 21 septembre 1902 à Séville, dans une famille austère, de stricte moralité militaire. Son père, Bernardo Cernuda Bousa, fut Colonel du Régiment d'Ingénieurs. 1902, c'est la dernière année de la Régence de Marie Christine de Habsbourg-Lorraine, période qui débute dans une relative stabilité politique (1885-1902). Mais à partir de 1895, les révoltes coloniales, l'assassinat de Cánovas del Castillo par un anarchiste, et plus encore le désastre de 1898 mettent le point final à cette tranquillité éphémère. Ainsi, lorsqu'Alphonse xiii atteint sa majorité et commence à régner en 1902, il se trouve confronté à des problèmes plus graves que ses prédécesseurs. En effet, les mouvements régionalistes commençaient à se développer ; le plus puissant, le catalanisme, formulait un programme politique et organisait un parti, *La Lliga*, qui obtenait des succès électoraux. Le nationalisme basque, quant à lui, en était

31 « Julio Ortega : entrevistas a Juan Goytisolo », in Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelone, Seix Barral, 1977, p. 289-325, p. 291.

à ses débuts. Mais cette ouverture, cet élan, n'atteignaient point des régions telles que l'Estrémadure ou l'Andalousie — terre de Cernuda —, où de nombreux journaliers agricoles vivaient dans la misère et l'analphabétisme (75% de la population en 1900). Séville comprend alors une minorité de petits bourgeois et une immense majorité de pauvres.

Choyé par sa mère, Amparo Bidón Cuéllar, et ses deux sœurs, l'enfant Cernuda grandit dans une atmosphère étroitement dévote, imprégnée de non-dits, de haines refoulées, que le poète évoquera plus tard dans son poème « La Familia », dans le recueil *Como quien espera el Alba*, publié en 1947[32].

Entre onze et quatorze ans, Cernuda prend conscience de sa sexualité, de sa différence, au moment même où il découvre le plaisir de la lecture et de l'écriture. La découverte de Gustavo Adolfo Bécquer, à l'occasion du transfert de la dépouille du poète, de Madrid à la chapelle de l'Université de Séville, fait naître pour toujours la vocation littéraire de l'adolescent.

Il suit ses études de bachelier chez les Pères des Écoles Pies (*Escolapios*) où il fait ses premières tentatives d'écriture poétique, en suivant les consignes de ses professeurs de Rhétorique. L'adolescent Luis Cernuda, désormais conscient de son homosexualité et de sa vocation poétique, vit alors cloisonné dans ce monde religieux et militaire dans lequel il ne se reconnaît pas, dans un climat national de crise qui annonce déjà la dictature de Primo de Rivera. Lorsqu'il fait ses études de Droit à l'Université de Séville, avec comme professeur de Littérature Pedro Salinas, il est déjà un jeune homme replié sur lui-même, en total désaccord avec le lieu qui lui a été destiné ; la petite bourgeoisie sévillane, la morale stricte de sa famille, notamment la figure distante de son père, véritable *paterfamilias*, grave et autoritaire, l'éducation qu'il reçoit chez les *Escolapios*, tout ceci déclenche une conscience de non-appartenance, une souffrance désormais permanente que seule l'écriture pourra atténuer.

32 Luis Cernuda, *Poesía Completa*, Madrid, Siruela, 1993 (désormais dans cette étude PC), p. 334.

Cernuda se sent doublement rejeté par la société : outre son homosexualité, qui l'écarte de la norme imposée, il est profondément blessé par les critiques publiées sur son premier recueil de poésie, *Perfil del Aire*, en 1927.

Dans les pages de *Ocnos*, le livre des proses poétiques où le locuteur se remémore l'enfance lointaine, Cernuda évoque la perception de l'homosexualité dans la Séville des années vingt :

> *En las largas tardes del verano […] aparecían ellos […]. Se contorneaban con gracia felina, ufanos de algo que sólo ellos conocían, pareciendo guardarlo secreto, aunque el placer que en ese secreto hallaban desbordaba a pesar de ellos sobre las gentes. Un coro de gritos en falsete, el ladrar de algún perro, anunciaba su paso, aun antes de que hubieran doblado la esquina. Al fin surgían, risueños y casi envanecidos del cortejo que les seguía insultándoles con motes indecorosos. Con dignidad de alto personaje en destierro, apenas si se volvían al séquito blasfemo para lanzar tal pulla ingeniosa. Mas como si no quisieran decepcionar a la gente en lo que éstas esperaban de ellos, se contoneaban más exageradamente, ciñendo aún más la chaqueta a su talle cimbreante, con lo cual redoblaban las risotadas y la chacota del coro. […] Eran unos seres misteriosos a quienes llamaban « los maricas ».*[33]

Cernuda se tourne alors vers l'écriture, vers la poésie et en fait le but premier de son existence[34]. Vers la fin de 1926, Emilio Prados et Manuel Altolaguirre annoncent à Malaga le lancement d'une revue littéraire, *Litoral*, ainsi que d'une série de suppléments, des recueils de poésie de jeunes poètes. Les trois premiers furent *Canciones*, de Federico García Lorca, *La amante*, de Rafael Alberti et *Caracteres*,

---

33 « El escándalo », *Ocnos* (3ème édition augmentée), PC, p. 562-563.

34 Il dira exactement sur cette période de sa vie : « […] ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia. », « Historial de un libro », Luis Cernuda, *Prosa I*, Madrid, Siruela, 1994 (désormais dans cette étude *PrI*), p. 630.

de José Bergamín, qui suscitent l'admiration unanime des critiques. *Perfil del Aire*, premier livre de Cernuda, apparaît en avril 1927. Quelques jours après, les critiques négatives apparaissent, l'une après l'autre, dans de différents journaux et revues littéraires. Parmi les plus violentes, celle qui suit, signée F. A.[35], fut publiée dans *La Gaceta Literaria* le 1er mai 1927, c'est-à-dire, quelques jours seulement après la publication du recueil :

> *El joven Luis Cernuda publica un libro, cuyo título tiene algo —el perfil— de Hinojosa: Poesía de Perfil. Y algo —el aire— de Poemas del aire, incluso, de Pérez Ferrero…(Esto de los títulos, cosa terrible. No está mal: Perfil del Aire.)*
>
> *Pero realmente, el aire y el perfil del libro —no ya del título— son —en lo eterno, tono y vocabulario— del poeta Jorge Guillén. Esto, tan evidente, que no es necesario insistir en ello. Perfil —cuño que debiera ir impreso en la portada.*
>
> *Un libro unánime. Ecuánime. Apacible. Un libro mesurado, medido.*
>
> *Sin ninguna inquietud moderna, ni el aire del más modesto ventilador. Seriedad melancólica. Un color apagado. Estatismo. Voz delgada. Etcétera.*

E. Salazar y Chapela affirme également dans le journal *El Sol* :

> *Cernuda ha elegido el verso de Guillén como arquetipo… Pero hay que convenir en que Cernuda no supera, ni siquiera, a su tipo o arquetipo. Se queda en la buena imitación.*[36]

---

35 Luis Antonio de Villena a identifié sous ces initiales le critique Francisco Ayala, dans l'introduction de son édition de *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 15.

36 18 mai 1927, p. 2.

et, un peu avant, au mois d'avril, Juan Chabás écrit dans *La Libertad* :

> *[…] discípulo de Guillén, discípulo fiel, formado en la admiración y el estudio, devoto del maestro…Pero después de este libro, su más urgente trabajo sería el de buscarse con mayor ahínco a sí mismo, el de escuchar su íntima voz, para crear con ella su poesía verdadera.*[37]

Désormais, et jusqu'à la fin de sa vie, Cernuda se sentira mis à l'écart du milieu littéraire. Cette impression d'être exclu par les critiques devient une véritable obsession qui n'est pas entièrement dépourvue de justifications. Notons, par exemple, que Dámaso Alonso en 1958, dans son *Poetas Españoles Contemporáneos*, n'inclut pas le poète sévillan dans la liste de membres de la « génération de 1927 »[38].

Nous avons là les deux conditions requises pour parler d'exil intérieur : rejet par le poète de la société de l'époque et de la culture officielle, et sentiment d'exclusion, de mise à l'écart, de la part de la société et du milieu littéraire.

Accablé par ces critiques qui lui reprochaient, entre autres choses, de ne pas être moderne, Cernuda se tourne, au contraire, vers le passé et écrit *Égloga, Elegía, Oda*, recueil de textes aux échos garcilassiens[39].

---

37 « Luis Cernuda : *Perfil del Aire* », *La Libertad*, 30 avril 1927.

38 Les articles concernant la génération de 1927 s'intitulent : « Rafael entre su arboleda », « Con Pedro Salinas », « Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén », « La poesía de Gerardo Diego », « Federico García Lorca y la expresión de lo español » et « La poesía de Vicente Aleixandre », *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 179-297. En outre, lorsque le critique établit la liste des membres de la génération dans l'article « Una generación poética », il dit : « ¿Quiénes firman las invitaciones ? Jorge Guillén, Pedro Salinas, yo, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti : he ahí, pues (eliminado yo), la nómina completa de las figuras centrales de la generación […] », *idem*, p. 169.

39 A ce sujet, le poète dit avoir mis en pratique la maxime « Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú ». Il ajoute : « No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica poco después de publicar mi

Un exercice apparemment formel, qui rend compte, toutefois, du désaccord du locuteur avec le monde qui l'entoure.

En 1927, le gouvernement de Primo de Rivera réussit la pacification du Maroc. La même année le contrôle militaire sur l'Allemagne est supprimé. Dans le domaine artistique, Buñuel et Dalí réalisent à Paris, le premier film surréaliste, *Un chien andalou*.

Luis Cernuda avait perdu son père en 1920 et en 1928 sa mère décède. Il part à Toulouse en tant que lecteur d'Espagnol à l'École Normale et lit Aragon, Breton, Éluard et Crevel. Selon nous, son adhésion au surréalisme était plus due au caractère de révolte et de liberté que ce mouvement prônait qu'à des idées esthétiques. Mais ce courant littéraire lui fait prendre conscience de sa situation d'exilé intérieur. Sur cette période, il écrit :

> *El superrealismo, con sus propósitos y técnica, había ganado mi simpatía. Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. Otro motivo de desacuerdo, aún más hondo, existía en mí, pero ahí prefiero no entrar ahora.*[40]

Dès son retour à Madrid, en 1929, il écrit les poèmes qui constitueront *Un Río, un Amor*, recueil qui ne fut publié qu'en 1936, comme troisième section de *La Realidad y el Deseo*. Pendant ces années-là, Cernuda gagne sa vie en travaillant dans une librairie, à Madrid. Il rencontre Aleixandre et Lorca, avec lesquels il entretiendra une amitié durable. En 1931, il commence à rédiger les poèmes qui constitueront *Los Placeres Prohibidos*, véritable manifeste de l'amour homosexuel où, contrairement à d'autres poètes (Lorca,

primer libro. Porque mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos 'nuevos' que los anteriores. », « Historial de un libro », *PrI*, p. 631.

40 *Ibid*., p. 632.

Aleixandre, Gil de Biedma), il chante sans ambiguïté la beauté des corps masculins. Le sentiment d'être différent de ses concitoyens, et même de ses amis, continue de grandir. Il rédige en 1932 une note d'introduction à ses poèmes, ceci à la demande de Gerardo Diego qui préparait une anthologie de la poésie espagnole contemporaine. Le refus par le poète du monde qui l'entoure est total :

> *No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad […]. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país. No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres.*[41]

La même année, en 1932, il commence à rédiger les textes de *Donde habite el Olvido*, où la présence de Bécquer est claire et explicite dés le titre même[42]. Dans « Historial de un libro », Cernuda suggère qu'un amour malheureux fut à l'origine de ce recueil.[43] Peu importe. Pour nous, ce livre marque l'abandon des techniques

---

41 Ce fragment fait partie d'un texte qui, sous le titre « Poética », figure dans Gerardo Diego, *Poesía Española. Antología*, Madrid, Signo, 1934, p. 516-517 ; in Luis Cernuda, *Prosa* II, Madrid, Siruela (désormais dans cette étude *PrII*), p. 64-65.

42 Le titre *Donde habite el Olvido* est en fait une citation de Bécquer, Rima LXVI, v. 15.

43 « En *Ocnos*, 'Aprendiendo olvido', me he referido a la anécdota personal que está tras de los versos de *Donde habite el Olvido*. La historia era sórdida, y así lo vi después de haberla sobrepasado ; en ella mi reacción había sido demasiado cándida (mi desarrollo espiritual fue lento, en experiencia amorosa también) y demasiado cobarde. Son necesarios, además, algunos años, aunque no sabría decir cuántos, para aprender, en amor, a regir la parte de egoísmo que, no del todo conscientemente, arriesgamos en él. Si la sección segunda *de La Realidad y el Deseo* [*Égloga, Elegía, Oda*] es una de las que menos me satisfacen en el libro, también es de ésas la sección quinta, *Donde habite el Olvido*, aunque no por motivos estéticos, como la *Égloga, Elegía, Oda*, sino éticos, y su relectura me produce rubor y humillación. », « Historial de un libro », *PrI*, p. 639.

surréalistes et l'adhésion à une certaine esthétique romantique qui impliquera, nous le verrons, une nouvelle façon de dire l'exil intérieur. Le recueil fut publié en 1934, avant de faire partie de *La Realidad y el Deseo*, en 1936.

En 1933 Cernuda manifeste sa sympathie envers le communisme, dans la revue *Octubre* et il collabore à différentes revues républicaines[44]. En 1935 il commence à lire Hölderlin et finit les derniers poèmes de *Invocaciones a las Gracias del Mundo*. Enfin, en 1936, les recueils écrits jusqu'à cette date sont publiés sous le titre *La Realidad y el Deseo*, par les soins de José Bergamín.

Cette fois-ci, la qualité de sa poésie fait l'unanimité des critiques, et, le 20 avril, de nombreux artistes rendent hommage à l'auteur en organisant un banquet au cours duquel Federico García Lorca lut son article « En homenaje a Luis Cernuda », débordant d'admiration, de reconnaissance à l'égard d'un poète victime de l'injustice, article publié dans le journal *El Sol* du 21 avril 1936[45]. A peine deux mois plus tard, la guerre civile espagnole tronquait brutalement ce succès fraîchement obtenu.

---

44 Il ne sera jamais militant du parti communiste, mais il montre sa totale adhésion aux idées que ce mouvement prônait. Les critiques qui soutiennent que Cernuda n'a jamais été un poète «engagé » s'appuient souvent sur ce fait. Mais il faut signaler que le parti communiste avait du mal à accueillir des homosexuels, et ceci jusqu'à très récemment, comme fut le cas pour Jaime Gil de Biedma. Juan Goytisolo évoque cette mésaventure dans *Cogitus interruptus*, Barcelona, Seix-Barral, 1999, p. 222 : « 'Nosotros, los más jóvenes, como siempre, esperábamos algo definitivo y general', evocaba Gil de Biedma en el álbum. Y este algo nos llegó, mediada la década, a través de las revistas clandestinas del PC francés y Manuel Sacristán : la panacea universal del comunismo. […] Pero la gravitación del Partido respecto a nuestro grupo —con la excepción notable de Gabriel Ferrater— concluyó para Jaime de modo abrupto. Su solicitud de ingreso fue tajantemente rechazada por Sacristán. El PC no admitía en su feudo a los homosexuales. »

45 Madrid, n° 5823, 21-IV-1936, p. 2 ; Sous le titre « Homenaje a Luis Cernuda » in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954, I, p. 48-50 ; in *Cántico* (Cordoue), n° 9-10 (1955) ; in D. HARRIS (éd.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (coll. « El escritor y la crítica »), 1977, p. 25-26.

Pendant la guerre civile, Cernuda prend des positions très claires en faveur de la République[46] et fait partie des milices républicaines dans la Sierra de Guadarrama. Il s'installe à Valence, aux côtés du gouvernement républicain et participe au IIe Congrès International des Écrivains Antifascistes pour la Défense de la Culture. Il fait quelques voyages à Paris, comme secrétaire de l'ambassadeur, Álvaro de Albornoz, et en février 1938, Stanley Richardson, poète anglais qui avait publié quelques textes dans la revue *Hora de España*, réussit à obtenir un passeport pour que Cernuda puisse aller donner des conférences en Angleterre sur la tragédie espagnole. Son absence du pays était prévue pour un mois mais il ne devait jamais y retourner. Il travaille comme lecteur d'espagnol à Oxford, Glasgow et Cambridge, et connaît l'une des périodes les plus obscures de son existence ; cette période s'avère néanmoins fertile en création poétique, puisque c'est durant son exil anglais qu'il écrit les recueils *Las Nubes* [1937-1940], *Como quien espera el Alba* [1941-1944], *Vivir sin estar Viviendo* [1944-1949], et le livre de proses poétiques *Ocnos* [1940-1956][47]. Les conditions de travail, le manque de recours, la solitude, l'éloignement de sa terre, toutes ces raisons conduisent Cernuda à un exil, cette fois double : le repli sur soi et la dépossession de son territoire, et surtout, de sa langue. A la suite d'une tentative manquée de retour en Espagne, le poète prend conscience de sa situation désespérée :

---

46 Cf. *infra* le sous-chapitre intitulé « L'évocation douloureuse de l'Espagne dans *Las Nubes* : une poésie engagée ? », p. 350-359.

47 Nous donnons entre crochets les dates de composition des textes qui conforment les recueils. Les dates et les lieux de publication sont les suivants : *Las Nubes* apparaît comme septième section de la deuxième édition de *La Realidad y el Deseo*, en 1940, Mexico, Séneca ; ce recueil fut également publié par Rafael Alberti à Buenos Aires, La Rama de Oro, 1943. *Como quien espera el Alba*, Buenos Aires, Losada, 1947 ; *Vivir sin estar Viviendo* fut publié pour la première fois comme neuvième section de la troisième édition de *La Realidad y el Deseo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1958 et *Ocnos* connut trois éditions : Londres, The Dolphin, 1942 ; 2ème éd. augmentée, Madrid, Ínsula, 1949 ; 3ème éd. augmentée, Xalapa (Mexique), Universidad Veracruzana, 1963.

> *[…] sin dinero, como de costumbre, sin conocer todavía la lengua, mortificado ante la perfección de la convivencia humana inglesa, después de unos cuantos meses de estancia, en julio marché a París, camino de España. Mas las noticias que allá me dieron acerca de la guerra civil, y mi escaso deseo de volver a asistir impotente a la ruina de mi tierra, me detuvieron. Fue aquella una de las épocas más miserables de mi vida.*[48]

Le contact avec la nouvelle langue et la connaissance des auteurs anglais produiront des changements langagiers et stylistiques, et le poète lui-même en est conscient lorsqu'il dit :

> *Aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa.*[49]

C'est également en Angleterre que son amour de la musique classique s'accentue, ce qui aura aussi des conséquences sur sa poésie. La musique de Mozart, la poésie de Coleridge, Keats, Eliot, le théâtre de Shakespeare, constitueront des nouvelles références artistiques et créatrices.

En mars 1947 Cernuda reçoit, de la part de son amie Concha de Albornoz, une proposition de travail : un poste de professeur d'espagnol au Mont Holyoke College, aux Etats-Unis. Il accepte et quitte l'Angleterre, pour l'Amérique, le 10 septembre de la même année. C'est aux Etats-Unis qu'il achève *Vivir sin estar Viviendo* et commence aussitôt à rédiger les textes de *Con las Horas contadas*. Le sentiment d'isolement persiste et Cernuda semble s'y résigner ; à propos de cette époque, il dira :

> *[…] siempre padecí del sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontrara; de ahí el afán*

48 « Historial de un libro », *PrI,* p. 644.

49 *Ibid*., p. 645.

> *constante de partir, de irme a otras tierras, afán nutrido desde la niñez por lecturas de viajes a comarcas remotas.*[50]

En 1949, le poète visite le Mexique pour la première fois. Il est tellement séduit par ce pays que son retour aux Etats-Unis devient une épreuve douloureuse. Il gardera le souvenir des paysages découverts au Mexique et c'est pendant l'année scolaire 1949-50 qu'il commence à rédiger les proses de *Variaciones sobre Tema Mexicano*. Cernuda retrouve une nouvelle jeunesse dans ce pays aux allures vaguement méditerranéennes, et pendant un certain temps, il sort de son exil intérieur et, en quelque sorte, de son exil géographique. Les exigences de la « raison sociale » mexicaine n'étaient pas, en effet, les mêmes que celles de l'Espagne, et l'homosexualité n'était pas ressentie comme un obstacle pour vivre en société ; d'autre part Cernuda n'avait plus vingt-cinq ans mais quarante-huit et son homosexualité, était déjà plus qu'assumée. En ce qui concerne la solitude qui, comme l'homosexualité, l'avait amené à se cloîtrer dans cette sorte particulière d'exil, elle disparaîtra, du moins provisoirement, au Mexique, puisque le poète habitera jusqu'à sa mort chez son amie Concha Méndez, ex-épouse de Manuel Altolaguirre et sera très entouré par ses amis : Altolaguirre, Octavio Paz, Emilio Prados, entre autres. Bien entendu, il s'agissait toujours d'une amitié fragile, car Cernuda était très exigeant et demandait une fidélité à toute épreuve. Mais, si l'on compare cette période avec le reste de son parcours (Séville, Angleterre, Etats-Unis), c'est de loin la plus heureuse dans la vie du poète. De surcroît, Cernuda vit également un amour, dans ce pays qui, décidément, l'aura captivé. Le poète lui-même parle de cet amour et confirme ce que l'on pressentait : il fut à l'origine de la section « Poemas para un Cuerpo » de son recueil *Con las Horas contadas* :

> *Vine a México por vez primera en el verano de 1949 y, contra mis presunciones, el efecto resultó considerable; tanto que la vida en Mount Holyoke se me hizo enojosa. […] Seguí volviendo a*

50 *Ibid.*, p. 659.

> *México los veranos sucesivos, y durante las vacaciones de 1951, que había alargado pidiendo medio año de permiso a las autoridades de Mount Holyoke, conocí a X, ocasión de los « Poemas para un Cuerpo », que entonces comencé a escribir. Dados los años que tenía yo, no dejo de comprender que mi situación de viejo enamorado conllevaba algún ridículo. Pero también sabía, si necesitara excusas para conmigo, cómo hay momentos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza. Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entreverse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía. Mas al llamarla tardía debo añadir que jamás en mi juventud me sentí tan joven como en aquellos días en México; cuántos años habían debido pasar, y venir al otro extremo del mundo, para vivir esos momentos felices.*[51]

Non seulement Cernuda allait sortir de son exil intérieur au Mexique mais il allait aussi presque échapper à son exil géographique : l'arrivée dans ce pays latino-américain supposait également le retour à la terre natale d'un poète — sa langue maternelle —, après plus de dix ans d'errance dans des pays anglophones.

En novembre 1952, Cernuda présente sa démission à Mount Holyoke et s'installe définitivement chez Concha Méndez, à Mexico. Le recueil de proses *Variaciones sobre Tema Mexicano* est publié la même année[52]. Il achève également *Con las Horas contadas* et, en 1957, son essai *Estudios sobre poesía española contemporánea* est publié à Madrid. Commence alors une période riche en travaux de critique — un domaine dans lequel Cernuda a excellé—, car un an plus tard, en 1958, il publie *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo* XIX*)* et en 1960, *Poesía y Literatura*.

On n'insistera jamais assez sur ce point : le Mexique, ses paysages, sa langue, ses couleurs, son climat, ainsi que l'amour, amèneront

51 *Ibid.*, p. 655-656.

52 México, Porrúa y Obregón (coll. « México y lo mexicano »).

Cernuda à sortir de l'exil dans lequel il s'était enfermé. Entre 1949 et 1960, le poète est comme en symbiose avec la terre sur laquelle il habite. Il a l'impression d'avoir enfin trouvé sa place, ce qui le conduira — et cela est essentiel pour notre propos — à changer radicalement d'écriture. D'ailleurs, le poète a expliqué ce nouvel état d'âme mieux que quiconque :

> *Durante muchos años has vivido, tu cuerpo en un sitio, tu alma en otro […]. Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado.*[53]

Mais, en 1962, est publié *Desolación de la Quimera*, recueil terrible aux tons funestes, où la mort rode comme une menace trop proche. Le dernier livre cernudien apparaît comme une sorte de testament, de bilan vital, où toutes les haines refoulées pendants les années de bonheur reviennent avec plus de force : la rancune envers les critiques — trente-cinq ans après l'affront fait à *Perfil del Aire*[54] —, envers ses amis, envers son pays est plus affirmée

53 « Centro del hombre », *Variaciones sobre Tema Mexicano,* PC, p. 651-652.

54 Dans les années 60, *La Realidad y el Deseo* continue de faire l'objet des critiques féroces. On ne citera qu'un seul exemple : « […] lo que domina en estos libros es un tipo de poesía que ni siquiera es agresivamente prosaico, sino de una irremediable vulgaridad. Comprendo que esta vulgaridad es voluntaria, y que no deja de tener relación con el absoluto desprecio hacia nosotros sus semejantes que Cernuda no ha perdido ocasión de manifestarnos; pero lo que no comprendo es adónde va o adónde cree que va con eso. En los largos versos que no se atreve uno a llamar coloquiales (porque afortunadamente la gente no habla así), arrítmicos, carentes de imágenes, hechos en un lenguaje incoloro de periodista, con absurdas transposiciones sintácticas de ateneo de pueblo, donde incluso escatima los artículos para mayor sequedad de estilo notarial,

que jamais. Luis Antonio de Villena[55] trouve curieux ce ton testamentaire de la part d'un homme de cinquante-quatre ans[56] de toute évidence encore trop loin de la mort, en tout cas, d'une mort naturelle. Songeait-il à se donner la mort ou alors, n'était-ce qu'une grande métaphore qui illustrait son retour à l'état d'esprit initial, à l'isolement, à une disparition imagée ? Ni l'un ni l'autre : Cernuda sentait véritablement que la fin de sa vie approchait. Dans son livre *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Rafael Martínez Nadal publie une lettre que Cernuda lui avait envoyée en 1960 :

> *¿Qué noticias tienes de tu familia? Cuando pasan los años, se teme preguntar estas cosas, ya que no dejan de ocurrir las fatales desapariciones. Espero que en este caso no sea así. Hace unas semanas, una carta de un sobrino mío (hijo de mi hermana segunda) me entera de que mi hermana mayor había muerto de repente.*[57]

Martínez Nadal ajoute:

> *Tres años después fallece [Cernuda] de repente, como su hermana. Recuerdo que un día me dijo en Londres: 'Muchos miembros*

---

el autor nos cuenta, tal como podemos encontrarlos en la página literaria de un periódico de provincia, algunos episodios de historia literaria o de historia a secas. O bien nos habla de conocidos suyos o de su propia familia, haciendo gala de unos sentimientos que no tienen la fuerza de la maldad, la acidez del cinismo, el fuego de la rebeldía sino sólo una falta, la falta de bondad y de luz del tendero cerril ; que son lo que bien podemos llamar torpes sentimientos. », Tomás Segovia, « *La Realidad y el Deseo* », *Revista Mexicana de Literatura*, n° 1, janvier-mars 1959, p. 82-87 ; in James Valender (éd), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 39-44.

55 *Op. cit.*, p. 42.

56 Luis Cernuda commence à rédiger les textes de *Desolación de la Quimera* en 1956.

57 Madrid, Hiperión, 1983, p. 191.

> *de mi familia han muerto de repente a los sesenta años. A los sesenta moriré yo'. Se equivocó en un año escaso.*[58]

En effet, le 5 novembre 1963, Cernuda meurt « de repente », au domicile de Concha Méndez, et il est enterré à Mexico, dans le Panteón Jardín, à côté d'Emilio Prados.

58 *Ibid.*

L'exil de la voix poétique
Les dédoublements et les masques du moi

Dans son article « la palabra edificante », Octavio Paz affirme :

> la realidad y el deseo *puede verse como un biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales.*[1]

La critique est unanime sur ce point : le sujet lyrique tel qu'il est « raconté » dans la poésie cernudienne coïncide très souvent avec ce que l'on sait de la vie de Luis Cernuda, et le poète lui-même le confirme à plusieurs reprises dans « Historial de un libro », lorsqu'il dit, par exemple :

> *[…] no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea.*[2]

Ainsi donc, la biographie du poète semble être un motif qui s'impose à l'auteur malgré lui. Aussi, pour éviter la confession totalement biographique, Cernuda va-t-il déployer un jeu de multiples voix poétiques, de différents points de vue, voire de différents

1 *Universidad de México* (Mexico), XVIII, n° 11 (juillet 1964), p. 7-15.

2 « Historial de un libro », *PrI*, p. 660.

personnages, pour pouvoir *se raconter* mais selon une distanciation, selon une objectivation de son expérience vécue.

Le *yo* cernudien, comme d'ailleurs, en général, celui des poètes de la « génération de 1927 », est rarement autobiographique et pour s'autodésigner le poète utilise plus volontiers la deuxième et la troisième personnes grammaticales, ou encore des personnages, en procédant à ce que Luis Felipe Vivanco appelait « un distanciamiento en figuras »[3].

Ces différentes sortes de distanciations font apparaître, à travers autant de « je » dissimulés, voilés, une identité fluctuante, brisée, éparpillée. Si l'on est d'accord avec les critiques qui affirment que *La Realidad y el Deseo* peut être lu comme une « biographie spirituelle », il faut encore préciser qu'il s'agit d'une *auto*biographie. Et c'est dans la marge qui sépare biographie et autobiographie que l'écriture cernudienne se révèle comme une écriture de l'exil.

Par ailleurs, si l'on considère la réception de l'œuvre, on peut se demander ce que deviennent le « je », le « tu », le « il », etc, pour celui qui la lit. Dans *Essais de systématique énonciative*, André Joly écrit :

> Le monologue intérieur naît des différentes distantiations qui s'établissent entre la personne qui parle et la représentation qu'elle se donne d'elle-même. Première distanciation : *Je*, énonciateur, se prend comme objet de discours qui parle (forme de réalisation : *je*). Deuxième distanciation : *je* qui parle se prend comme objet de discours à qui *je* parle (forme de réalisation : *tu*). Troisième distanciation : *je* qui ne se pose pas comme locuteur se prend comme objet de discours dont *je* parle, sans plus (forme de réalisation : il/elle). [Dans tous les cas] : « Je (énonciateur) est un autre », mais sous trois formes différentes.[4]

3 Luis Felipe Vivanco, « Luis Cernuda, en su palabra 'vegetal' indolente », *Introduction a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 257-300.

4 « Sur l'acte d'énonciation. À propos d'un fragment de discours intérieur », Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 115.

Il faut voir comment fonctionnent dans les textes ces trois formes que le *je* prend, et à quelles parcelles de l'être elles font allusion. Quelle est la « partie » du locuteur qui s'exprime par le *tú* ? Quelle différence existe-t-il avec le dédoublement par la troisième personne ? Pourquoi, enfin, le poète adopte-t-il le masque de tel ou tel personnage ?

Le dédoublement du moi à travers la deuxième personne grammaticale

Occurrences de ce procédé dans l'œuvre de Luis Cernuda. Différentes interprétations générales

Parmi les deux cent soixante-dix-sept poèmes de Luis Cernuda qui figurent dans l'édition définitive et posthume de *La Realidad y el Deseo*, celle de 1964, il y en a soixante-quinze où la voix poétique, comme si elle était égarée ou aliénée, s'adresse à un *toi*, à une deuxième personne grammaticale ; or, ce *toi* n'est, en fait, que le *moi* dédoublé et distancié, objectivé, un *moi* qui se parle à soi-même par le biais d'un autre, mais d'un autre soi-même.

Ces soixante-quinze poèmes témoignent de l'importance de ce procédé dans la production cernudienne, importance d'ailleurs croissante à mesure que l'on passe de l'exil intérieur à l'exil géographique.

Le poète a recours à ce dédoublement singulier par le *tú* dans plus du quart de son œuvre poétique[5]. Il ne s'agit pas tout à fait d'un

5 Et dans les deux tiers de sa prose poétique : *Ocnos* et *Variaciones sobre Tema Mexicano*. Les titres des poèmes dans lesquels le moi est dédoublé à travers la deuxième personne grammaticale sont les suivants : *Primeras Poesías* : « En soledad. No se siente » (un poème sur vingt-trois) ; *Los Placeres Prohibidos* : « De qué país », « Tu pequeña figura » (2/26) ; *Donde habite el Olvido* : «Bajo el anochecer inmenso », «Eras tierno deseo, nube insinuante », « No hace al muerto la herida » (3/17) ; *Las Nubes* : « Atardecer en la catedral », « Alegría de la soledad », « Amor oculto », « Pájaro muerto » (4/31) ; *Como quien espera el Alba* : « Ofrenda », « Jardín », « La familia », « Tarde oscura », « Primavera vieja », « Los espinos », « Magia de la obra viva », « Elegía anticipada », « Aplauso humano », « El chopo », « Otros tulipanes amarillos », « El indolente », « El

monologue, car dans le monologue, bien que le locuteur s'exprime sans s'adresser à quelqu'un en particulier, l'on assiste à la mise en place d'une sorte de feinte, comme si l'on s'adressait à un interlocuteur imaginaire, qui serait, en littérature, le lecteur, le public. Il s'agirait plutôt, dans le cas de la poésie de Cernuda, d'un *soliloque*, type de discours où, selon Bernard Dupriez, « le locuteur est vraiment seul et se fait des discours comme s'il était le destinataire » [6].

Il y a comme une mise en scène du moi, lequel, en l'occurrence joue le rôle du *toi*, de l'allocutaire, en définitive de l'*autre*, d'un autre. Ceci n'est guère surprenant, car, si l'on est d'accord pour appréhender l'œuvre de Luis Cernuda comme une « biographie spirituelle », l'on peut considérer qu'il s'agit d'une démarche fréquente dans les récits autobiographiques. Dans ceux-ci, en effet, l'auteur se met en scène lui-même, comme un personnage, et il mène aussi bien le récit que la mise en perspective — ce que Genette a appelé « voix » et « mode », dans ses articles « Qui parle ? » et « Qui voit ? »[7].

Mais ici se pose une troisième question : *À qui* parle la voix poétique cernudienne ? *À qui* s'adresse-t-elle ? Comme dans les soliloques, le locuteur est seul et se fait des discours comme s'il était

cementerio », « Vereda del cuco » (14/30) ; *Vivir sin estar Viviendo* : « Cuatro poemas a una sombra », « La ventana », « El amigo », « La escarcha », « El fuego », « El intruso », « El prisionero », « El nombre », « La fecha », « El viento y el alma », « El retraído », « El poeta », « Otro cementerio », « El perfume », « Cara joven », « La sombra », « Otros aires », « Ser de Sansueña », « Escultura inacabada », « Para estar contigo », « Viendo volver » (20/31) ; *Con las Horas contadas* : « Nocturno yanqui », « Instrumento músico », « Palabra amada », « *In Memoriam* A. G. », « Versos para ti mismo », « El viajero », « País », « Después », « Pasatiempo », « Limbo », « Un momento todavía », « Soledades », « Amor en música », « Otra fecha », « Lo más frágil es lo que dura » (15/36) ; *Desolación de la Quimera* : « Mozart », « Música cautiva », « *Ninfa y pastor*, por Ticiano », « Díptico español », « Pregunta vieja, vieja respuesta », « Dos de noviembre », « *Animula, vagula, blandula* », « *Malentendu* », « *Clearwater* », « Peregrino », « Tiempo de vivir, tiempo de dormir », « Amigos : Víctor Cortezo », « Luna llena en Semana Santa », « El amor todavía », « Lo que al amor le basta », « 1936 » (16/39).

6 *Gradus. Les procédés littéraires*, 10/18, U.G.E., Paris, 1984, p. 297.

7 « Qui parle ? » et « Qui voit ? », in *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 183 et 225.

le destinataire, mais si le *je* et le *nous* sont les personnes du locuteur et si le *tu* et le *vous* le sont de l'allocutaire[8], il semble que le locuteur cernudien préfère la deuxième personne grammaticale même pour se parler à soi. Ce détachement pour se parler à soi-même se produit très souvent dans la langue courante. Ainsi, un individu pourra se dire : « Il faut que tu travailles » ou « il faut que tu téléphones à la maison », pour ne pas oublier de le faire, comme si un ordre qui venait de l'extérieur, d'une autre personne, avait plus de force que l'ordre que l'on se donne soi-même (« il faut que je travaille »). D'ailleurs, comme il n'existe pas de première personne à l'impératif, il faut, en espagnol comme en français, employer des périphrases telles que « tengo que … », « debo… » ou « il faut que je … », « je dois…».

Nous savons que Cernuda a lu Nietzsche dans les années 1920-1930[9], et que le philosophe allemand avait aussi une idée très particulière du moi, comme nous pouvons le constater dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

> Près de moi il est toujours quelqu'un de trop — ainsi parle l'ermite. Toujours une fois un à la longue c'est deux ! Je et moi sont toujours en trop fiévreux colloque. [10]

Roland Barthes a donné dans *Fragments d'un discours amoureux* une interprétation de ce dédoublement du moi :

> Je prends un rôle : je suis celui qui va pleurer ; et ce rôle, je le joue devant moi, et il me fait pleurer : je suis à moi-même mon propre théâtre. […] J'ai en moi deux interlocuteurs […].[11]

---

8 Comme l'affirme Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 152.

9 Le poète lui-même l'affirme dans « Historial de un libro » : « […] la sola palabra filosofía despertaba en mi mocedad una curiosidad intelectual que no reservaba sólo para la poesía. […] Por mi cuenta leí algo de Schopenhauer y de Nietzsche […] », *PrI*, p. 628-629.

10 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971, p. 76.

11 *Op. cit.*, Paris, Seuil, 1977, p. 192.

Le dédoublement du moi à travers la deuxième personne n'est pas l'apanage de Cernuda : il appartient en propre aux récits autobiographiques. Il s'agit souvent d'une distanciation entre l'auteur (moi) et le personnage (l'autre), dans un récit dont le narrateur est omniscient, puisqu'il raconte sa vie passée dont, naturellement, il connaît tout. Mais puisqu'il s'agit d'une vie passée, l'on pourrait dire qu'en effet, c'est une autre personne qui est *racontée*, car le moi d'aujourd'hui, de l'écrivain *hic et nunc*, n'est plus celui de l'époque qu'il est en train d'évoquer. C'est *a posteriori* que le narrateur, expérimenté, relativement âgé, se remémore le passé d'une personne *autre*, car éloignée dans le temps. « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903 […] », dit la première phrase de l'autobiographie de Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux* (1974). Une autre première phrase ou *incipit*, celle de *L'étranger* de Camus : « Maman est morte ». Dans les deux cas, il s'agit d'un discours réfléchi — quelqu'un qui est seul et qui se parle à lui-même — le locuteur se prenant pour son propre allocutaire. Et comme exemple d'écrivains espagnols qui utilisent cette forme particulière de dédoublement qui est celle de la deuxième personne, l'on peut en citer deux qui, d'ailleurs, ont sans doute été influencés par Cernuda, sur ce point comme sur tant d'autres. Il s'agit, d'une part, de Félix de Azúa, qui se dédouble par le *tú* dans *Historia de un idiota contada por él mismo* et dans *Diario de un hombre humillado*[12] ; et d'autre part, de Juan Goytisolo, qui emploie des techniques expressives similaires dans ce qui est devenu une œuvre fondamentale du roman espagnol contemporain, *Señas de identidad*[13]. Les deux écrivains se trouvaient en exil au moment où ils écrivirent ces romans. L'on peut également citer des poètes chez qui l'on trouve très souvent ce même procédé d'autodésignation par le *tú* : Jaime Gil de Biedma et Luis Antonio de Villena, tous deux en quelque sorte à l'écart de la société de par leur homosexualité. Coïncidence ? Imitation ?

12 1986 et 1987 respectivement.

13 [México, Joaquín Mortiz, 1966] Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve, 1976.

Quoi qu'il en soit, il semble que cette façon de s'adresser à soi-même, comme si l'on était son propre allocutaire, traduit une déchirure, une impression d'échec et une distanciation d'avec cet être qui a échoué. Puisque le moi est maintenant *autre*, puisqu'il a mûri et grandi, c'est seulement maintenant qu'il est devenu *moi*.

Le moi locuteur s'adresse au moi allocutaire (*tú*). Mais, en poésie, ou tout simplement en littérature, le locuteur parle aussi pour d'autres qui ne sont pas ses allocutaires directs : le lecteur, les lecteurs. Il faudrait donc distinguer, dans l'acte de communication, deux facteurs que Jakobson englobe dans le rôle de l'allocutaire ; il faut établir une différence entre « parler à » et « parler pour ». André Joly l'a fait, en empruntant un terme à la philosophie analytique : Acte d'allocution (parler à), acte d'*illocution* (parler pour) [14]. Cernuda, donc, et n'importe quel autre poète ou écrivain, savent qu'en s'adressant à un certain *toi*, même si c'est pour s'auto-désigner, ils sont en train de s'adresser directement au public, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, au lecteur, lequel serait ici *l'illocutaire*.

Mais que signifie ce dédoublement, du point de vue de l'énonciation, dans la poésie de Cernuda ?

Le moi dédoublé par le *tú* comme expression de l'exil intérieur

Cernuda commence à se servir de ce procédé, de ce *moi* à la fois locuteur et allocutaire, ou plutôt de ce *toi*, dès le début de son œuvre poétique. La première occurrence de ce *tú* qui n'est qu'un *yo* dédoublé, apparaît vers la fin de *Primeras Poesías*, qui comprend les textes écrits entre 1924 et 1927. Il s'agit du poème XXII, dont le premier vers est « En soledad. No se siente »[15] ; le moi devenu allocutaire apparaît à l'avant-dernier vers — et donc en guise de résumé, de clé de la composition, et comme pour donner le sens du poème —, par le biais d'un adjectif possessif atone de seconde personne (*tu*) :

14 *Essais de systématique énonciative*, P.U.L., 1987, p. 112.

15 *PC*, p. 122.

Tu juventud nula, en pena
De un blanco papel vacío.

Il y a ici comme un ton de reproche, comme une accusation de soi-même, comme un mécontentement de soi, que l'on retrouve aussi dans le deuxième poème où apparaît ce procédé, cette fois dans le recueil *Los Placeres Prohibidos* (1931) ; il s'agit de « De qué país »[16], dont voici les deux derniers vers :

Deja, deja, harapiento de estrellas;
Muérete bien a tiempo.

C'est comme si l'un des deux êtres qui s'affrontent, dans ce *dialogue intériorisé*, pour reprendre les termes de Benveniste[17], réprimandait l'autre. Le moi, la voix du locuteur, s'adresse au toi, qui est son double, pour lui dire son échec, son inutilité, et pour lui reprocher son existence malheureuse.

André Joly interprète cette distanciation par la deuxième personne grammaticale comme une sorte de reproche que le moi se fait soi-même :

> Le monologue intérieur naît des différentes distanciations qui s'établissent entre la personne qui parle et la représentation qu'elle se donne d'elle-même. […] *Je* apparaît lorsqu'il s'agit d'exprimer des pensées, opinions, etc. *Tu* manifeste une mise à distance ; expression du surmoi (admonestation, reproche, mise en demeure). *Il* correspond à une mise à distance maximale, surtout pour exprimer un écart temporel.[18]

16 *PC*, p. 185.

17 « L'appareil formel de l'énonciation », in *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 79-88.

18 André Joly, *Essais de systématique énonciative*, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 118.

Avant le véritable exil, Cernuda est déjà exilé de ce monde, de la société qui l'entoure. Cette déchirure qu'il ne peut pas exprimer dans la vie, en tant qu'homme, il la crie dans l'écriture, en tant que poète. Le moi est tellement ailleurs, tellement en errance, qu'il est un autre ; mais un autre qui est aussi très près, toujours à côté du moi, tel la voix de la conscience qui tantôt gronde, tantôt console.

Dans l'œuvre cernudienne écrite jusqu'à 1936, six compositions témoignent de ce dialogue intériorisé : une dans *Primeras Poesías* (« En soledad. No se siente »[19]), deux dans *Los Placeres Prohibidos* (« De qué país »[20] et « Tu pequeña figura »[21]) et trois dans *Donde habite el Olvido*, (« Bajo el anochecer inmenso »[22], « Eras tierno deseo, nube insinuante »[23] et « No hace el muerto a la herida »[24]).

Il est intéressant de remarquer également qu'en juin 1929, Cernuda traduit quelques poèmes de *L'Amour, la poésie*, de Paul Eluard, entre autres celui-ci dont nous donnons directement la traduction de Cernuda[25] :

Lágrimas todas sin razón
En tu espejo la noche entera
La vida del suelo en el techo
Dudas de la tierra y tu cabeza
Afuera todo es mortal
Aunque todo se halla fuera
Vivirás la vida de aquí
Y del miserable espacio
A tus gestos ¿quién responde?
Tus palabras ¿quién las guarda

19 *PC*, p. 122.

20 *PC*, p. 185-186.

21 *PC*, p. 187.

22 *PC*, p. 208.

23 *PC*, p. 212.

24 *PC*, p. 215.

25 *PC*, chapitre VI, « Traducciones poéticas », p. 728

En un muro incomprensible?

¿Y quién piensa en tu semblante?[26]

De même, il traduit en 1935, ce poème de Hans Gebser[27] :

Ésta es tu habitación, blancas paredes
En las cuales la luz se halló de nuevo;
Un resplandor en sombra de tus manos
Va sobre cada objeto y cada cosa.

Ya todo a ti se encuentra acostumbrado,
A tu temperamento y tu sonrisa;
La luz, poniendo paz entre las cosas,
Lentamente atraviesa las persianas.

Las formas que hacia ti lentas maduran,
Más lentas junto a ti han de apagarse;
Y hacia un rayo de luz cuelga una rosa,
Aunque más en la luz estar quisiera.

---

26 Voici le texte original : « Toutes les larmes sans raison / Toute la nuit dans ton miroir / La vie du plancher au plafond / Tu doutes de la terre et de ta tête / Dehors tout est mortel / Pourtant tout est dehors / Tu vivras de la vie d'ici / Et de l'espace misérable / Qui répond à tes gestes / Qui placarde tes mots / Sur un mur incompréhensible // Et qui donc pense à ton visage ? », Paul Éluard, *Capitale de la douleur. L'Amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966 [1929], p. 178.

27 « La rosa », publié dans la revue *Caballo Verde para la Poesía*, in *PC*, chapitre VI, « Traducciones poéticas », p. 745. À propos de Hans Gebser, voici la présentation de Cernuda, dans la même revue : « Hans Gebser ha publicado *Zehn Gedichte* y tiene en prensa actualmente *Gedichte 1934-1935*. Su nombre aparece en revistas como *Die Kolonne, Der weisse Rabe, Der Fischzug*, y en una reducida antología, *Poetisches Taschenbuch 1935*. En unión de Roy Hewin Winstone, ambos versados ampliamente en literatura española, ha traducido al alemán los poetas del antiguo grupo *Litoral*, formando un volumen de poesía española contemporánea, próximo a publicarse en Berlín. »

Crepuscular acoge la ventana
Un cielo y un paisaje ya tardíos,
Abre estival la mesa su madera
Y la rosa crepita nuevamente.

Il existe donc déjà chez Luis Cernuda, avant la guerre, un goût prononcé pour cette forme de distanciation, que les linguistes de l'énonciation ont étudiée. Ces linguistes, comme Guillaume ou Joly s'intéressent au problème de la construction ou de l'interprétation d'un énoncé, envisagé du point de vue du sujet énonciateur. Guillaume s'oppose à Saussure — structuraliste — en prenant en compte le sujet parlant et son activité, ce que Saussure avait négligé. Guillaume étudie longuement le système de la personne dans la catégorie du pronom[28]. Tout énoncé a une source qui est le locuteur, caché ou manifeste. En psychomécanique (ou théorie de l'énonciation) il n'est rien qui ne soit conçu comme un dynamisme dont le lieu et le support est le sujet parlant et son autre, son double adversatif, le sujet écoutant[29]. André Joly essaie de définir la place des « sujets parlants » au sein du phénomène global du langage. Les faits qu'il analyse sont d'abord rapportés aux systèmes de langue, par exemple celui de la personne, de la deixis ou du genre, mais, dans le prolongement de la visée constructrice de langue, ils sont ensuite référés à la visée constructrice du discours, qui est celle d'un locuteur spécifique dans une situation déterminée. Il dit entre autre, que « Le locuteur, producteur de discours, a un double adversatif, l'allocutaire »[30]. La réflexion d'André Joly nous aide à poser la question du double, dans ce qu'elle a d'important pour le procédé cernudien du dédoublement à travers le *tú*.

Prenons ces fragments des poèmes « Tu pequeña figura » et « No hace al muerto la herida », qui appartiennent respectivement aux recueils *Los Placeres Prohibidos* et *Donde habite el Olvido* :

---

28 *Leçons*, vol.3, p. 46 sq.

29 Cf. André Joly, « Pour une approche psychomécanique de l'énonciation », *op. cit.*, p. 9-58.

30 A. Joly, *op. cit.*, p. 9.

Palabras de demente o palabras de muerto,
Es igual.
Escucha el agua, escucha la lluvia, escucha la tormenta;
Ésa es tu vida:
Líquido lamento fluyendo entre sombras iguales.[31]

Et

No creas nunca, no creas sino en la muerte de todo;
Contempla bien ese tronco que muere,
Hecho el muerto más muerto,
Como tus ojos, como tus deseos, como tu amor;[32]

Le mode impératif rappelle la voix de la conscience ; celle-ci dicte une attitude à suivre dans la vie, car cette conscience semble être plus lucide que le moi *physique* — devenu *tú* — ; elle conseille, veut empêcher l'échec subi par le *tú* dans sa vie antérieure, avant que n'apparaisse ladite voix de la conscience. Cette voix autre, d'une intelligence totale, puisqu' omnisciente — elle connaît tout, elle sait ce qu'il faut et ce qu'il ne faut pas faire — apparaît également dans l'œuvre de Cernuda à travers l'image du démon.

Ce dédoublement traduit un exil intérieur — ou fictif — car l'être se sent aussi loin de son lieu providentiel que s'il était véritablement exilé. Giacomo Leopardi, que Cernuda a lu avec le plus vif intérêt, utilise également la deuxième personne alors qu'il s'adresse au moi, pour dire sa solitude, sa différence, son étrangeté face au monde qui l'entoure. Leopardi connaît très jeune la souffrance, le fait de ne pas être comme les autres. Le poète allemand August von Platen le décrit dans son *Journal* comme étant : « petit, bossu, son visage est pâle et souffreteux […] »[33]. À ces disgrâces physiques s'ajoutent très tôt des troubles oculaires qui font sombrer le poète dans une presque

31 *PC*, p. 187, v. 14-18.

32 *PC*, p. 216, v. 28-31.

33 Citation rapportée par Jean-Michel Gardair dans la préface de l'édition des *Canti*, Paris, Gallimard, 1982, p.10.

complète cécité. Il se réfugie dans la solitude, dans un monde clos, loin des hommes. Il s'autodésigne comme *toi*, son seul interlocuteur, tellement son isolement, l'exil intérieur est grand ; ainsi, dans ce poème au titre évocateur, « Le passereau solitaire » :

> Du sommet de la tour ancienne
> *Tu* vas dans la campagne, passereau solitaire,
> Chantant jusqu'à la mort du jour ;
> Et dans ce val errent tes mélodies.
> Le printemps à l'entour
> Scintille dans les airs, exulte par les champs,
> Tant qu'à le voir le cœur se fait plus tendre.
> On entend les moutons bêler, mugir les bœufs,
> Heureux, d'autres oiseaux tournoient
> À l'envi dans le ciel libre,
> Célébrant le meilleur de leur temps.
> Mais *toi*, songeur, à l'écart, *tu* contemples ces choses ;
> Sans compagnons, *tu* ne prends pas *ton* vol.
> Que t'importe la joie, *tu* ne veux rien des jeux :
> *Tu* chantes, ainsi passe la fleur
> La plus belle de *ta* vie et de l'année. [34]

Ou dans cette autre composition, dont le titre, « À soi-même », est encore plus significatif que le précédent :

> Or à jamais *tu te* reposeras,
> Ô mon cœur las. L'illusion suprême est morte,
> Que je crus éternelle. Des rêves les plus chers,
> Non tant l'espoir que le désir est éteint.
> Repose-*toi* toujours. *Tu* as assez
> Vibré. *Tes* mouvements sont vains :
> La terre n'est pas digne
> Des soupirs. La vie n'est qu'amertume
> Et que mélancolie. Non, rien d'autre jamais,

34 *Ibid*., p. 67, v. 1-16. C'est nous qui soulignons.

Le monde n'est que fange.
Bouche close désormais. C'est là *ton* dernier
Désespoir. A notre espèce le Destin
N'a donné que la mort. Méprise désormais
Toi-même, et la Nature, et le méchant pouvoir
Qui commande en secret notre commun malheur,
Et de tout l'infinie vanité. [35]

Nous allons analyser les occurrences de ce dédoublement par le *tú* lors de l'exil intérieur de Cernuda, c'est-à-dire dès le début de son parcours poétique, qui commence avec *Primeras Poesías* jusqu'à son départ pour l'Angleterre, c'est-à-dire, jusqu'à *Las Nubes*, recueil que nous excluons de cette partie car les quatre poèmes de ce livre où l'on trouve ce type de dédoublement furent écrits déjà en exil[36] ; la première moitié du recueil fut écrite en Espagne, la dernière en Angleterre.

Ainsi, l'exil intérieur de Cernuda correspond à la première édition de *La Realidad y el Deseo*, celle de 1936. Nous y trouvons seulement six occurrences de ce procédé mais son importance grandit : un poème dans *Primeras Poesías*, deux dans *Los Placeres Prohibidos*, trois dans *Donde habite el Olvido*. Le caractère croissant de la fréquence de ce procédé se confirme dans toute l'œuvre de Luis Cernuda, comme nous l'avons vu.

Au-delà du sens d'autoreproche décelé dans les poèmes « En soledad no se siente » et « De qué país », surgissent d'autres lectures possibles.

Par exemple, dans ce même poème intitulé « De qué país », le fait de s'autodésigner par le *tú* va de pair avec la notification presque

35 *Ibid.*, p. 119.

36 C. P. Otero a établi les dates et les lieux de composition de certains textes. Celles-ci apparaissent dans *PC*, p. 796-798 : « Atardecer en la catedral » aurait été écrit entre Paris et Londres, le 19 septembre 1938 ; « Alegría de la soledad » à Londres, le 11 janvier 1939 ; « Amor oculto » à Glasgow, le 3 octobre 1939 ; « Pájaro muerto » à Glasgow, le 19 avril 1940.

explicite de l'exil, du manque de patrie précise, lorsque l'on lit, au premier vers : « De qué país eres tú ».

Le *tú* sert également à introduire l'idée de manque de centre fixe, l'idée d'errance perpétuelle dans le poème « Bajo el anochecer inmenso » :

Quisiste siempre, al fin sabes
Cómo ha muerto la luz, tu luz un día,
Mientras vas, errabundo mendigo, recordando, deseando;
Recordando, deseando.[37]

De même, le *tú* véhicule l'idée d'isolement, d'écart, de solitude, dans le poème « Tu pequeña figura » : « Tu pequeña figura, sola en algún camino »[38], tandis que dans « Eras tierno deseo, nube insinuante », apparaît l'idée d'être ailleurs, d'être absent :

Tu leve ausencia, eco sin nota, tiempo sin historia,

pensando igual que un ala,
Deja una verdad transparente.[39]

Enfin, dans « No hace al muerto la herida », le locuteur se dédouble à la fin du poème pour parler de mort, d'anéantissement total :

No creas nunca, no creas sino en la muerte de todo;
Contempla bien ese tronco que muere
Hecho el muerto más muerto,
Como tus ojos, como tus deseos, como tu amor;[40]

37 V. 23-26.

38 V. 1.

39 V. 20-23.

40 V. 28-31.

L'exil cernudien s'exprime donc par un dédoublement singulier : l'être désigné par le *tú* est isolé, exilé, comme mort de solitude. Ce *tú* est le moi qui compatit à sa propre souffrance et qui se donne des conseils pour échapper à cette dérive, d'où l'utilisation fréquente de l'impératif :

Deja, deja, harapiento de estrellas;

Muérete bien a tiempo

« De qué país », v. 26-27

Escucha el agua, escucha la lluvia, escucha la tormenta;

« Tu pequeña figura », v. 16

No creas nunca, no creas sino en la muerte de todo;

« No hace al muerto la herida », v. 28

Mais le *tú* introduit aussi, dans *La Realidad y el Deseo* de 1936, la conscience créatrice, la séparation entre l'homme qui souffre et le poète qui transpose cette souffrance sur la page. Dédoublement grammatical pour illustrer les deux volets du locuteur : l'homme et le poète. Ainsi, le *tú* devient également un procédé métapoétique, métalangagier, comme dans le poème « En soledad. No se siente» :

Tu juventud nula, en pena
De un blanco papel vacío.[41]

ou comme dans « Tu pequeña figura » :

Tu pequeña figura, sola en algún camino,
Cae lentamente desde la luz,
Semejante a la arena desde un brazo,
Cuando la mano, poema perdido,
Abre diez estrellas sobre el otoño de rojiza resonancia.[42]

41 V. 9-10.

42 V. 1-5.

Dans ce dernier fragment où les étoiles sont une métaphore des doigts et l'automne, par analogie avec les feuilles mortes des arbres, celle de la feuille de papier, apparaît l'idée de la solitude nécessaire à la création poétique. L'homme, en devenant créateur, poète, se dédouble, puisqu'il devient un autre, qui se voit de l'extérieur et qui est conscient de son isolement.

S'il fallait donner une signification à l'emploi du dédoublement du moi par le biais de la deuxième personne grammaticale dans la première édition de *La Realidad y el Deseo*, c'est-à-dire, dans l'édition qui correspond à l'exil intérieur de Cernuda, nous pourrions donc dire qu'il y en a deux, qui d'ailleurs se rejoignent : d'une part, l'apparition de ce procédé va de pair avec l'idée d'errance, d'isolement, de solitude, de manque de centre, d'attaches et de repères ; d'autre part, se pose le problème de la création poétique, de la scission de l'être qui devient ainsi double : l'homme / le créateur, l'homme / le poète.

Repli sur soi, sentiment de solitude, conscience créatrice, exil intérieur, voilà quelques-uns des sens du dédoublement du *je* par le *toi*. Mais si cette technique traduit un exil intime, un « faux » exil, il faut voir ce qu'elle signifie lorsque l'auteur endure le véritable exil, dans son errance perpétuelle loin de sa terre natale.

L'exil géographique et le désarroi d'un moi scindé

Dans *Las Nubes*, il y a quatre occurrences d'un *tú* allocutaire — « Atardecer en la catedral », « Alegría de la soledad », « Amor oculto » et « Pájaro muerto » — dont deux où le *tú* sert au poète à s'autodésigner[43]. Il s'agit de « Atardecer en la catedral » et de « Alegría de la soledad ». Il est curieux de constater, en effet, que Cernuda se sert de ce procédé seulement dans la partie du recueil écrite en exil, ce qui pourrait confirmer le sens qu'on lui donnait dans l'œuvre antérieure à la guerre civile.

43 Dans les poèmes « Amor oculto » et « Pájaro muerto » le locuteur s'adresse respectivement à ce qu'il appelle « l'autre amour », l'amour homosexuel, et à un oiseau aux ailes brisées.

Maintenant, le *tú* suppose une invitation faite au moi à chercher le recueillement, la solitude, la quête intérieure, comme contrepoint, peut-être, au fracas de la guerre civile, de la foule, des bombes et des cris. L'on dirait que le moi s'engage lui-même à profiter de la solitude, présentée de façon très positive, pour réfléchir, pour « monologuer ». En effet, dans la solitude, le seul interlocuteur possible devient le moi lui-même. Et le *tú* est de nouveau introduit par l'impératif, comme dans ce vers de « Atardecer en la catedral » :

Ven a la catedral, alma de soledad temblando.

ou dans cet autre vers du même poème :

Entra en la catedral, ve por las naves altas[44]

Désir d'échapper au bruit du monde, volonté de s'en écarter et mise en abyme de l'exil : Cernuda se trouve en Angleterre, loin de sa patrie, et dans cet exil géographique, il part en quête de solitude, loin des hommes qui l'entourent à présent. Le deuxième poème « Alegría de la soledad », présente aussi la solitude de manière positive, et le *tú* désigne également le sujet seul, qui peut s'abandonner au silence.

Mais, de façon plus générale, dans les recueils écrits en exil — la deuxième moitié de *Las Nubes*, *Como quien espera el Alba*, *Vivir sin estar Viviendo*, *Con las Horas contadas* et *Desolación de la Quimera* — la deuxième personne grammaticale donne lieu à deux sortes de dédoublement que l'on va étudier maintenant.

Le *tú* amène parfois à une sorte de dialogue entre l'homme et le poète ; ainsi, l'homme devient le locuteur qui s'adresse à un *tú* qui représenterait le poète. C'est ce qui se produit dans toute une série de poèmes, comme l'illustrent ces quelques exemples :

Quién le diera a tus versos, igualando a las sombras
Que el campesino viera pisar su prado al alba,
Para volver después al éxtasis inmóvil,

44 V. 5 et 31 respectivement.

Vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre.

« Magia de la obra viva », v. 53-56

Ahora todas aquellas criaturas grises
Cuya sed parca de amor nocturnamente satisface
El aguachirle conyugal, al escuchar tus versos,
Por la verdad que exponen podrán escarnecerte.

« Aplauso humano », v. 1-4

Para despertar la palabra,
¿La pluma de qué ave
Pulsada por qué mano
Es la que hiere en ti?

« Instrumento músico », v. 5-8

Así, pensabas, el poeta
Vive para esto, para esto
Noches y días amargos, sin ayuda
De nadie, en la contienda
Adonde, como el fénix, muere y nace,
Para que años después, siglos
Después, obtenga al fin el displicente
Favor de un grande en este mundo.

« Limbo », v. 33-40

¿Para qué dejas tus versos,
Por muy poco que ellos valgan,
A gente que vale menos?

« Soledades », v. 1-3

L'«homme » locuteur apparaît ici plus lucide, plus terre à terre que le « poète » allocutaire.

D'autre part, et au-delà de ce dialogue que l'on vient de voir où le métier de poète est notifié, dans la plupart des manifestations du *tú* comme dédoublement, celui-ci ne traduit pas seulement un être scindé, un moi qui s'adresse à un *tú* ; dans les cas que l'on va voir — plus nombreux — le locuteur semble être le sujet actuel, l'homme

relativement âgé, expérimenté, qui regrette un certain nombre de choses et qui s'adresse à un moi ancien, devenu *tú*, comme si l'être avait une possibilité de vivre une deuxième vie, comme s'il pouvait éviter les erreurs de son « aîné » ; d'où la présence envahissante de l'impératif, aussi bien sous sa forme positive que négative, et ceci dans tous les recueils de l'exil. En voici quelques exemples:

Antes que la sombra caiga,
Aprende cómo es la dicha
Ante las espinas blancas
Y rojas en flor. Ve. Mira.

« Los espinos », v. 9-12

Ya en tu vida las sombras pesan más que los cuerpos;
Llámalos hoy, si hay alguno que escuche
Entre la hierba sola de esta primavera,
Y aprende ese silencio antes que el tiempo llegue.

« Otros tulipanes amarillos », v. 41-44

No preguntes si vale
La pena haber venido,
Sino déjate, piensa
Que un dios es hoy tu amigo

« La fecha », v. 13-16

Lo que mueve al santo,
La renuncia del santo
(Niega tus deseos
Y hallarás entonces
Lo que tu corazón desea),
Son sobrehumanos. Ahí te inclinas y pasas.
Porque algunos nacieron para ser santos
Y otros para ser hombres.

« *Ninfa y pastor* por Ticiano », v. 1-8

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No eches de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

« Peregrino », v. 11-15

Souvent il y a une insistance sur la marque du dédoublement. Le *tú* apparaît alors comme un pléonasme, car en espagnol la désinence verbale contient la plupart du temps la personne grammaticale et le pronom sujet n'est pas indispensable comme en français[45]. Il s'agit d'un *tú* emphatique, qui traduit la volonté de marquer davantage la scission de l'être, ainsi que la distanciation qui veut éviter l'autobiographie :

Mira bien con tus ojos
Como si acariciaras

« Jardín », v. 17-18

45 Real Academia Española, *Esbozo de una gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. « Del pronombre. Pronombres personales, posesivos y demostrativos » (p. 421-433) : « Las desinencias personales de la conjugación española son tan claras y vivaces, que casi siempre hacen innecesario y redundante el empleo del pronombre sujeto. […] Sin embargo, el sujeto pronominal se emplea correctamente en español por motivos de énfasis expresivo, o para evitar alguna ambigüedad posible […] Tales circunstancias hacen que el hablante, sintiendo como insuficiente la expresión del sujeto contenido en la forma verbal, necesite determinarlo más. […] Cuando se quiere hacer resaltar el papel del sujeto, como recalcando su importancia […] A menudo queremos presentar en contraste la actitud o la circunstancia del sujeto con la de otro u otros. » (p. 421-422) ; J. Bouzet : *Grammaire Espagnole*, Paris, Bélin, 1946 : (Sur les pronoms sujets) : « On exprime les pronoms lorsqu'on veut insister sur la personne du sujet, ou bien opposer deux personnes différentes. » (p. 190)

¿Recuerdas tú, recuerdas aún la escena
A que día tras día asististe paciente
En la niñez, remota como sueño al alba?

« La familia », v. 1-3

Un seul vers, recèle parfois trois manifestations de la deuxième personne : le pronom sujet notifié (*tú*), la désinence verbale (*mirabas*) et l'adjectif possessif (*tu*), ainsi dans l'exemple suivant :

Tú mirabas tu dicha sin creerla.

« Elegía anticipada », v. 32

Ce sont jusque là des hypothèses de lecture, des interprétations, de ce *tú* cernudien. Mais le poète lui-même a donné un sens explicite à ce dédoublement dans certains de ses poèmes que l'on va regarder de plus près. Certains d'entre eux ont des titres très significatifs, tels que « El intruso », « La sombra », « Díptico español » ou l'ensemble de textes « Cuatro poemas a una sombra », qui disent à eux seuls l'existence du double dans la production de Cernuda. « Viendo volver », « Nocturno yanqui » et « Otra fecha » rendent également compte de cette explication du dédoublement par le *tú*.

Dans l'ordre de publication, « Cuatro poemas a una sombra » est le premier. Il se trouve dans le recueil *Vivir sin estar Viviendo* (1944-1949). Les quatre poèmes qui font partie de cet ensemble s'intitulent « La ventana », « El amigo », « La escarcha » et « El fuego ». Le titre général, « Cuatro poemas a una sombra », désigne d'emblée l'allocutaire, qui reste néanmoins très mystérieux, très vague : il s'agit d'une ombre. Mot chargé de sens, dont l'un des plus fréquents en poésie ou plus généralement en littérature, est celui du double, celui du reflet de soi[46].

Le premier vers de l'ensemble, « *Recuerda la ventana* », place sous le signe du passé tout ce qui vient après, car il s'agit d'une

46 Cf., par exemple, J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1982, p. 701-702.

remémoration : l'être se penche sur son passé, lorsqu'il était autre. Mais le moi d'avant n'est ni le même que celui d'aujourd'hui ni tout à fait un autre : les deux moi font partie de l'homme, et ce sont ces deux parties ou ces deux moitiés, qui sont en perpétuel dialogue dans l'œuvre de Cernuda. Mais dans ce poème, pour réussir une mise à distance encore plus grande, ces deux parties du moi — l'ancienne, celle du temps de la jeunesse, d'une part et l'actuelle, d'autre part — sont vues à leur tour de l'extérieur, le locuteur ne s'engageant ni dans l'une ni dans l'autre. Ainsi, l'une des parties est désignée par *tú* et l'autre par *él* :

No le busques afuera. Él ya no puede
Ser distinto de ti, ni tú tampoco
Ser distinto de él: unidos vais,
Formando un solo ser de dos impulsos,
Como al pájaro solo hacen dos alas.

« II. El amigo », v. 31-35

L'idée exprimée dans « El amigo » (l'être est son propre et unique ami) apparaît à nouveau dans cet autre poème, « El intruso » et Cernuda se sert du même procédé pour désigner les deux parties du moi : celle du passé et celle du présent, sans que le locuteur s'inclue dans aucune d'entre elles. De nouveau le titre est significatif : « l'intrus », c'est-à-dire, un étranger qui arrive intempestivement, qui s'installe, qui fait partie de soi. Le sens du dédoublement par le *tú* est plus nettement explicité par le poète :

Hoy este intruso eres tú mismo,
Tú, como el otro antes,
Y con el cual sin gusto inicias
Costumbre a que se allane

v. 17-20

Mais comment peut-on être à la fois le même et l'autre ? Cernuda résout ce problème dans le poème intitulé « Viendo volver », en faisant allusion au fleuve d'Héraclite[47] :

Irías y verías
Todo igual, cambiado todo,
Así como tú eres
El mismo y otro. ¿Un río
A cada instante
No es él y diferente?

v. 1-6

Et à nouveau intervient l'idée du *tú* qui désigne le moi de jadis, le moi de la jeunesse :

Así, con pasmo indiferente
Como llevado de una mano,
Llegarías al mundo
Que fue tuyo otro tiempo,
Y allí le encontrarías,
al tú de ayer, que es otro hoy.

v. 19-24

Le sens de ce dédoublement apparaît également dans le poème « Nocturno yanqui » :

No, que es tarde,
Es tarde, repite alguno
Dentro de ti, que no eres.
Y suspiras.

v. 39-42

47 Héraclite dit que tout passe et que rien ne demeure. Comparant les existants au flux d'un fleuve, il dit que l'on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve. Cf. Platon, *Cratyle*, 402 a, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 637.

et dans ce même poème, nous retrouvons le terme clé, paradoxal, de *soliloque* :

Y piensas
Que así vuelves
Donde estabas al comienzo
Del soliloquio: contigo
Y sin nadie.

v. 115-119

Citons un dernier exemple, le poème «Otra fecha », où, là encore, le *tú* désigne dans la plupart des occurrences, le moi d'avant :

También tú igual me pareces,
O casi igual, al que antes eras:
En el casi sólo consiste,
De ayer a hoy, la diferencia. v. 5-8

« Díptico español », l'un des poèmes les plus connus de Cernuda, qui figure dans *Desolación de la Quimera*, permet néanmoins d'expliquer autrement ce procédé. Dans le titre global (puisqu'il y a, en vérité, deux poèmes, et donc, deux « sous-titres ») surgit l'idée du double (diptyque) et l'on pourrait dire que, dans l'œuvre de Cernuda, il y a comme un diptyque du moi. En effet, si l'on regarde les titres des deux volets de «Díptico español », l'on constate que le moi apparaît, une fois de plus, scindé ; d'abord le moi qui parle de lui-même à la première personne : « Es lástima que fuera mi tierra » ; ensuite, le moi dédoublé désigné par le *tú* : « Bien está que fuera tu tierra ».

Dans le premier volet il est question de l'homme qui souffre, expulsé de sa patrie :

Soy español sin ganas
Que vive como puede bien lejos de su tierra
Sin pesar ni nostalgia. He aprendido
El oficio de hombre duramente,

Por eso en él puse mi fe. Tanto que prefiero
No volver a una tierra cuya fe, si una tiene, dejó de ser la mía,
Cuyas maneras rara vez me fueron propias,
Cuyo recuerdo tan hostil se me ha vuelto
Y de la cual ausencia y tiempo me extrañaron.

v. 68-75

Le ton autobiographique est évident : l'opinion de l'homme se confond ici avec la voix du poème ; le moi exprimé à la première personne est bel et bien celui du moi présent, amer, isolé, plein de rancœur.

Dans le deuxième volet « Bien está que fuera tu tierra » il est question d'une autre Espagne, l'Espagne de la littérature, plus précisément celle de Galdós, que Cernuda a tant lu dans son enfance :

Y cruzaste el umbral de un mundo mágico,
La otra realidad que está tras ésta:
Gabriel, Inés, Amaranta,
Soledad, Salvador, Genara,
Con tantos personajes creados para siempre
Por su genio generoso y poderoso,
Que otra España componen,
Entraron en tu vida
Para no salir de ella ya sino contigo.

v. 95-103

Le *tú* représente donc dans ce texte l'écrivain, le poète, et le moi, l'homme tout court, mais la deuxième personne sert également à évoquer l'enfance et la jeunesse du sujet.

En définitive, et pour conclure provisoirement, en tenant compte de ce que l'on a déduit lors d'une lecture attentive de l'œuvre cernudienne et de ce que le poète dit parfois de manière explicite, l'on peut maintenant tenter de donner au dédoublement du moi par le *tú* deux sens différents.

Ce dédoublement qui — comme dans les autres cas de dédoublements que l'on va voir, sous la forme de la troisième personne du singulier, sous la forme d'un personnage, ou bien de nature

autre — témoigne toujours de la scission du sujet, s'opère ici par une sorte de dialogue avec soi-même, par un *soliloque*. Dans ce cas, le moi, le locuteur, désignerait l'homme ici et maintenant, *hic et nunc*, l'homme actuel ; et le *tú* désignerait d'une part, assez fréquemment, le poète, le créateur, celui qui écrit, et d'autre part, le plus souvent, le moi de jadis, le moi de la jeunesse, inexpérimenté, presque naïf, qui reçoit des conseils du locuteur, de cet homme mûr, nostalgique et presque paternel, marqué par la vie et par l'expérience décisive de l'exil.

Le dédoublement du moi à travers la troisième personne grammaticale

Occurrences de ce procédé dans l'œuvre de Luis Cernuda : différentes interprétations générales

Les poèmes cernudiens où le locuteur se sert de la troisième personne grammaticale pour s'autodésigner sont bien moins nombreux que ceux où la distanciation et l'objectivation ont lieu par le biais d'un *tú*. Quinze compositions témoignent de l'usage de ce procédé[48].

Le premier constat que nous pouvons faire c'est que, contrairement à l'emploi du *tú*, dont l'importance, nous l'avons vu, ne cesse de croître dans l'œuvre cernudienne, le dédoublement par la troisième personne atteint son point culminant dans un recueil de 1929, *Un Río, un Amor* : sept poèmes sur les trente qui composent le livre témoignent de ce procédé. Par ailleurs, ce locuteur qui se nomme *él* apparaît dans un poème par recueil (dans *Primeras Poesías*, *Los Placeres Prohibidos*, *Donde habite el Olvido*, *Vivir sin estar Viviendo*, *Con las Horas contadas*), et il réapparaît à la fin du parcours poétique de Luis Cernuda dans trois poèmes de *Desolación de la Quimera*.

48 Les titres des poèmes où le moi est dédoublé à travers la troisième personne grammaticale sont les suivants : *Primeras Poesías* : « Va la brisa reciente » ; *Un Río, un Amor* : « Remordimiento en traje de noche », « Cuerpo en pena », « Destierro », « Habitación de al lado », « Desdicha », « Duerme, muchacho », « Carne de mar » ; *Los Placeres Prohibidos* : « No decía palabras »; *Donde habite el Olvido* : « Bajo el anochecer inmenso » ; *Vivir sin estar Viviendo* : « El árbol »; *Con las Horas contadas* : « La poesía » ; *Desolación de la Quimera* : « Pregunta vieja, vieja respuesta », « Del otro lado », « Tres misterios gozosos ».

Enfin, nous n'avons relevé aucune occurrence de ce dédoublement dans *Égloga, Elegía, Oda* ni dans *Las Nubes*.

Entre 1960 et 1970, nombreux sont les théoriciens de la littérature qui se sont interrogés sur l'incidence de la personne grammaticale au cœur même du récit[49]. Dans leurs travaux, ils font référence, de façon implicite ou explicite, aux théories de Benveniste, et notamment à son livre majeur, *Problèmes de Linguistique Générale*, où le linguiste avait réuni divers articles. Comme on le sait, Benveniste cite à plusieurs reprises les grammairiens arabes, qui distinguaient, dans le système de l'énonciation, trois personnes : la première personne, qui correspond à celui qui parle ; la deuxième personne, qui représente celui à qui on s'adresse ; et la troisième personne, qui désigne celui qui est absent. La troisième personne est donc intimement liée à l'absence, et c'est pourquoi elle nous intéresse beaucoup. La plupart de ces théoriciens établissent des liens entre la troisième personne et deux des plans de l'énonciation, celui de l'histoire et celui du discours ; ainsi, concluent-ils que la troisième personne est liée à l'emploi des personnages et au récit. Lorsque le locuteur cernudien parle de soi-même à la troisième personne, il nous dit son absence, son exil. Mais absence ne veut pas dire inexistence. Dans *Problèmes de Linguistique Générale*, Emile Benveniste écrit :

> La forme dite de 3e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une « personne » spécifique. L'élément variable et proprement « personnel » de ces dénominations fait ici défaut. C'est bien l'absent des grammairiens arabes. Il ne présente que l'invariant inhérent à toute forme d'une conjugaison. La conséquence doit être formulée nettement : la « 3e personne » n'est pas une « personne » ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne*.[50]

---

49 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1962. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1969. Jean Starobinsky, « Le style de l'autobiographie », p. 257-265, *Poétique 3*, Paris, Seuil, 1970.

50 Emile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », p. 225-236, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

André Joly récuse cette affirmation de Benveniste, car d'après lui on ne peut pas parler de non-personne (car elle existe bel et bien) mais de personne « délocutée » (c'est-à-dire, absente). Cette théorie semble plus convaincante, et elle explique parfaitement l'utilisation de ce procédé du dédoublement par la troisième personne dans l'œuvre de Cernuda. Selon André Joly, la troisième personne grammaticale est celle qui est exclue des coordonnées spatio-temporelles du moi, celle dont on parle et qui est absente du dialogue.[51]

En effet, la troisième personne apparaît nettement comme celle qui se trouve dans la sphère du hors-moi, et c'est justement cette idée qui nous fait voir dans ce procédé cernudien un écho de l'exil. Cet être qui se trouve hors de soi d'abord, puis hors de sa patrie ensuite, ne pouvait que se nommer par cette personne qui désigne tout sauf le moi, et qui, aussi bien dans l'ordre de l'espace que dans celui du temps, est ailleurs, loin du présent, loin d'ici, loin de soi.

Le linguiste conclut de la façon suivante :

> Le système de la personne procède d'une première opération de séparation du *moi* et du *hors-moi*, c'est-à-dire du *moi* et de tout ce qui n'est pas spatialement *moi* (Niveau I). Au niveau II intervient une seconde séparation : le *moi* inclut une partie du *hors-moi* dans le lieu temporel où il se voit être, d'où *tu* ; le *moi* exclut l'autre partie *du hors-moi*, d'où *il*, *elle*.[52]

Cette affirmation d'André Joly nous aide à mieux interpréter les multiples jeux de dédoublements à travers les différentes personnes grammaticales dans la poésie de Cernuda comme un procédé intimement lié à l'exil.

---

51 *Op. cit.*, p. 66.

52 « Personne et acte d'énonciation », *op. cit.*, p. 63.

Stratégies cernudiennes pour s'autodésigner : qui est ce *él* pour le lecteur ?

L'emploi de la troisième personne pour désigner le moi constitue la distanciation maximale, une objectivation extrême du sujet poétique. La voix poétique dit, avec un regard apparemment extérieur, les péripéties de quelqu'un, de quelqu'un d'*autre*, de *lui*, de celui qui est placé hors de la sphère du moi, dans l'espace et dans le temps : il y a, dans la poésie de Luis Cernuda, un écart temporel frappant entre le locuteur — qui est lié au moi, même s'il est impersonnel, et associé au présent de l'indicatif —, et le personnage poétique mis en scène — désigné par la troisième personne et associé à des prétérits.

Dans *Primeras Poesías*, le poème « Va la brisa reciente »[53] commence ainsi :

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.

et finit par :

En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando.

Dès le début de ce chapitre, on affirme qu'il s'agit là d'un dédoublement, c'est-à-dire que cette troisième personne n'est que le reflet du moi du poète. Or, l'on peut se demander comment le lecteur cernudien interprète ce procédé. Qu'est-ce qui nous permet de voir derrière cette troisième personne la figure, le reflet, de Luis Cernuda lui-même ?

53 *PC*, p. 107.

Dans son livre sur les récits autobiographiques, *Je est un autre*[54], Philippe Lejeune signale qu'il existe trois manières de préciser que la troisième personne, employée dans des textes à caractère autobiographique, renvoie à l'auteur du texte : soit par l'emploi d'une périphrase, comme par exemple « celui qui vous parle », soit par celui d'un nom propre, celui de l'auteur, soit par un simple « il », sans référence explicite, mais dont le contexte indique qu'il s'agit de l'auteur.

Le lecteur cernudien aura affaire la plupart du temps au dernier cas : une troisième personne sans référence explicite qui renvoie au poète. D'ailleurs, si l'on lit les poèmes séparément, de façon isolée, l'on ne peut pas associer ce personnage poétique désigné par la troisième personne au moi, au locuteur, ni, en dernière instance, à Luis Cernuda :

Ante las puertas bien cerradas,
Sobre un río de olvido, va la canción antigua.
Una luz lejos piensa
Como a través de un cielo.
Todos acaso duermen,
Mientras él lleva su destino a solas.[55]

Cet *él* pourrait être, en effet, quelqu'un d'autre dont le locuteur nous raconte les péripéties, mais si le lecteur parcourt l'ensemble de l'œuvre cernudienne, il se rendra compte, de manière parfois très claire, très explicite, de la nature autobiographique de ce *él*.

Dans *Ocnos*, par exemple — un livre composé de proses poétiques, publié pour la première fois en 1942 —, Cernuda invite le lecteur à voir la troisième personne comme un masque de l'auteur. Il s'agit du récit de l'enfance et de l'adolescence du poète où l'auteur met en place plusieurs sortes de distanciations, entre autres, l'objectivation maximale, c'est-à-dire, la troisième personne, mais de façon très claire pour le lecteur, sans la moindre ambiguïté, car le livre commence comme un récit autobiographique, à la première personne :

54 Paris, Seuil, 1980, p. 40-41.

55 « Destierro », v. 1-6, *PC*, p. 146.

> *En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante, mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería, me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuera la música.*[56]

Ainsi, une fois la dimension autobiographique établie, le lecteur comprend aisément que le personnage reste le même, bien qu'il soit parfois désigné par le truchement de la troisième personne grammaticale :

> *Poseía cuando era niño una ciega fe religiosa. Quería obrar bien, mas no porque esperase un premio o temiese un castigo, sino por instinto de seguir un orden bello establecido por Dios, en el cual la irrupción del mal era tanto un pecado como una disonancia. Mas a su idea infantil de Dios se mezclaba insidiosa la de la eternidad. Y algunas veces en la cama, despierto más temprano de lo que solía, en el silencio matinal de la casa, le asaltaba el miedo a la eternidad, del tiempo ilimitado.* [57]

Il s'agit donc d'une autobiographie explicitement présentée en tant que telle, où la troisième personne sert quelquefois à raconter des anecdotes :

> *Una mañana vinieron a buscarle al colegio. Llovía días y días, torrencialmente; y el agua desbordando ya por el prado, sería difícil para él volver a su casa en las afueras si se retrasaba un poco.* [58]

---

56 « La poesía », *PC*, p. 553.

57 *PC*, p. 556.

58 « La riada », *PC*, p. 573.

D'autres fois, elle sert à exprimer des sentiments profonds, des pensées plus intimes :

> *Allí estaba él: en lo oscuro, un lamento de gozo o de pena; una voz insomne llamando nadie sabe qué o quién en la vastedad sin nombre de la noche.* [59]

Cernuda ne laisse pas au lecteur le moindre doute sur l'identité de cet enfant, d'autant plus que le récit revient régulièrement à la première personne, comme si, de temps à autre, il fallait rappeler au lecteur que ces distanciations ne sont que des jeux de focalisation, d'énonciation, qui ne font que dire la complexité, la multiplicité du moi. D'ailleurs, sur les trente-et-un textes de la première édition d'*Ocnos*, douze sont écrits à la première personne[60], trois à la deuxième[61], sept à la troisième[62], deux à la première personne du pluriel[63] et six ont un locuteur impersonnel[64]. Prédominent donc les textes écrits à la première personne, où le locuteur raconte son enfance, sans le moindre écart d'énonciation :

> *Niño aún, mi deseo no tenía forma, y el afán que lo despertaba en nada podía concretarse.* [65]

Avant la parution de son premier recueil, *Perfil del Aire*, Luis Cernuda publie en 1926, dans la revue *Litoral*, le poème « Esa brisa

---

59 « El mar », *PC*, p. 586.

60 « La poesía », « El tiempo », « El magnolio », « El huerto », « El mar », « José María Izquierdo », « La música », « El vicio », « El placer », « El amor », « El amante » et « Escrito en el agua ».

61 « El otoño », « Jardín antiguo » et « El destino ».

62 « Belleza oculta », « Pregones », « El poeta », « La naturaleza », « La riada », « La eternidad » et « El mar ».

63 « Atardecer » et « Un compás ».

64 « La catedral y el río », « El escándalo », « La ciudad a distancia », « Sombras », « El bazar » et « Las tiendas ».

65 « El placer », *PC*, p. 570.

reciente »[66], où le lecteur peut déjà observer le procédé du dédoublement par la troisième personne, laquelle désigne le moi :

Verdes están las hojas.
El crepúsculo huye.
Ya las sombras alcanzan
Las fugitivas luces.
En su paz, la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando.[67]

De même, en mai 1927, dans d'autres textes publiés dans la revue *Verso y Prosa*[68], ce procédé prend de plus en plus d'ampleur. Ainsi, dans le poème « Tranquilidad suave. Silenciosas », écrit le 24 mars 1927, on retrouve non seulement la troisième personne pour désigner le moi, mais aussi l'expression énigmatique « el que estaba soñando » sur laquelle se terminait le poème « Va la brisa reciente » :

Vivo aunque solitario, entre penumbra,
el que estaba soñando su destino
Espera un dios: casi divino,
andando hacia las sombras lo vislumbra.[69]

---

66 « Tres poesías », *Litoral* (Málaga), décembre 1926, n° 2, p. 5-7 [« El divorcio indolente » ; « Esa brisa reciente » ; « Los muros, nada más »]. Il est dit en note que ces poèmes « pertenecen al libro inédito *Perfil del Aire* ». « Esa brisa reciente » présente des modifications très significatives lorsqu'il apparaît en 1936, dans *La Realidad y el Deseo*, au début de la section *Primeras Poesías*.

67 V. 13-20.

68 « Algunas poesías », *Verso y Prosa* (Murcia), mai 1927, n° 5. [« Difuso se profundiza » ; « Luto invernal en la rosa » ; « Toda la luz en huelga se solaza » ; « Tranquilidad suave. Silenciosa » ; « No es el aire puntual »]. Parmi tous ces poèmes, seul « No es el aire puntual » figurera dans *Perfil del Aire* puis dans *Primeras Poesías*.

69 *PC*, p. 674-675, v. 17-20.

et dans un autre poème paru dans la même revue, « Difuso se profundiza », le moi est désigné comme *un cuerpo tendido* :

Difuso se profundiza
El cielo en curva indolente
Sobre la lluvia: vehemente,
Aunque leve, escurridiza.
¡Tiempo sin tiempo! Desliza
su masa fiel la memoria.
Y raptándose a la historia
Un cuerpo tendido asiste
A este día que lo viste
De luz sin pena ni gloria.[70]

Avant même, donc, la parution de son premier recueil, *Perfil del Aire*, le 26 avril 1927, Luis Cernuda a déjà largement employé ce procédé de dédoublement, et le lecteur devine dans l'œuvre complète du poète que tant cette troisième personne que la deuxième personne (*tú*), ne font que désigner le moi, ce moi cernudien où viennent s'agglutiner le sujet poétique et le poète lui-même.

En vertu d'une sorte de contrat tacite entre le poète et son lecteur, ce dernier est constamment amené à établir des liens entre la troisième personne et le moi ; cela est encore plus vrai lorsqu'un même poème contient de façon intermittente la troisième et la première personnes grammaticales, alors que de toute évidence il n'y a qu'un seul personnage poétique. Par exemple, le poème « Habitación de al lado »[71] s'ouvre sur la première personne du singulier :

A través de una noche en pleno día
Vagamente he conocido a la muerte

et se clôt sur la troisième personne :

70 Écrit le 21 mars 1927. *PC*, p. 673.

71 *Un Río, un Amor*, *PC*, p. 151, v. 1-2.

Sin vida está viviendo solo profundamente.

Parfois le chevauchement se produit entre *yo* et *tú*, comme dans le poème « Bajo el anochecer inmenso »[72], qui commence par les vers :

Bajo el anochecer inmenso,
Bajo la lluvia desatada, iba
Como un ángel que arrojan
De aquel edén nativo.[73]

et finit par :

Pesa, pesa el deseo recordado;
Fuerza joven quisieras para alzar nuevamente,
Con fango, lágrimas, odio, injusticia,
La imagen del amor hasta el cielo,
La imagen del amor en la luz pura.

Ces jeux de perspective, ou plutôt d'énonciation, servent à rappeler qu'il s'agit d'un même et unique locuteur, c'est-à-dire de l'autobiographe-poète qu'était Luis Cernuda. Cela illustre parfaitement, bien qu'il s'agisse ici du domaine de la poésie, ce que dit Philippe Lejeune à propos des récits autobiographiques :

> Le lecteur rapportera tous les jeux d'énonciation à un énonciateur unique, tous les jeux de focalisation suggérant que l'autobiographe se voit comme un autre […] [74]

Or, si l'autobiographe se voit comme un autre, on devine que l'exil joue, dans cette distanciation, un rôle déterminant.

---

72 *Donde habite el Olvido*, *PC*, p. 208.

73 V. 1-4.

74 *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 49.

Le moi dédoublé par la troisième personne comme diction de l'exil

Ces dédoublements, ces jeux d'énonciations représentent autant de cassures, de miroitements, intimement liés à l'expression impossible de l'identité.

Parmi toutes les mises à distance possibles, parmi toutes les objectivations, la troisième personne est celle qui s'éloigne le plus du moi, celle qui semble même s'y opposer. Les conflits d'identité qu'elle véhicule paraissent plus accentués que jamais, et le fil qui unit le moi et ce reflet lointain qu'est la troisième personne, est de plus en plus mince. Encore une fois, les travaux de Philippe Lejeune nous aident à établir cette liaison entre le dédoublement par la troisième personne et les cassures de l'identité :

> Les figures de la troisième personne fournissent une gamme de solutions où c'est la distanciation qui est mise en avant, mais toujours pour exprimer une articulation (une tension) entre l'identité et la différence.[75]

L'exil intérieur ou l'identité brisée

Luis Cernuda, reclus, nous l'avons vu, dans son exil intérieur, loin de la société hypocrite qu'il déteste, ne saurait échapper au problème de l'identité brisée, mais il le met en scène, ou plutôt, il le met *en poésie*, comme conflit essentiel et moteur créateur de son œuvre.

Avant la guerre, avant l'exil en Angleterre, le dédoublement du moi par la troisième personne apparaît dans onze textes, dont huit se trouvent dans le recueil *Un Río, un Amor*, publié en 1936, dans la première édition de *La Realidad y el Deseo*, mais écrit sept ans plus tôt, en 1929. Si l'on se rapporte au chapitre consacré à la biographie du poète, l'on voit que c'est une période pendant laquelle il connaît l'une des plus grandes déceptions de sa vie : *Perfil del Aire* se heurte à

75 *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 39.

une critique aussi hostile qu'unanime. Le jeune poète écrit, à propos de cet épisode, dans une lettre à Jorge Guillén : « Se me han caído, verdaderamente, las alas del corazón »[76]. Il s'agit d'un moment de la vie de Luis Cernuda dont on ne soulignera jamais assez l'importance, car il va marquer profondément, non seulement son parcours vital, mais également toute sa poésie. Le poète lui-même précise dans « Historial de un libro » :

> *Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido. La experiencia me iría indicando luego las causas para aquellos ataques; pero entonces, conociendo cómo a todos los libritos de verso que por aquellos años aparecían en España se les había recibido, por lo menos, con benevolencia, la excepción hecha al mío me mortificó tanto más cuanto que ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia.*[77]

L'impression d'être isolé et différent des autres, si caractéristique de l'exil intérieur, est déjà bien ancré chez le poète[78]. En juillet de l'année suivante, 1928, Cernuda perd sa mère ; son père étant décédé en 1920, la disparition de sa mère entraîne la désintégration totale de sa famille.

Pour continuer la biographie spirituelle que constitue son œuvre poétique, Cernuda utilise alors ces jeux d'énonciation, de focalisation, qui rendent compte de l'éparpillement de l'être, de cette identité fluctuante qui est désormais la sienne. Lorsqu'il s'installe à Toulouse pour exercer les fonctions de lecteur à l'Ecole Normale,

---

76 Lettre du 18 juin 1927, Emilio Barón Palma, *Luis Cernuda: vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1990, p. 53.

77 *PrI*, p. 629-630.

78 En évoquant son mal-être à cette époque, il dit dans « Historial de un libro » : « Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. Otro motivo de desacuerdo, aún más hondo, existía en mí; pero ahí prefiero no entrar ahora », *PrI*, p. 632.

il est confronté à une autre langue, à une autre culture : le conflit identitaire atteint alors son degré maximum.

Parmi les onze poèmes écrits avant l'exil où la troisième personne grammaticale désigne le moi, trois ne comportent pas de pronom sujet, et l'on devine la troisième personne à la seule désinence verbale ; il s'agit de « Habitación de al lado » et « Duerme, muchacho », qui se trouvent dans le recueil *Un Río, un Amor*, et de « No decía palabras », dans *Los Placeres Prohibidos.*

Prenons l'exemple de « Duerme, muchacho »[79] :

La rabia de la muerte, los cuerpos torturados,
La revolución, abanico en la mano,
Impotencia del poderoso, hambre del sediento,
Duda con manos de duda y pies de duda;

La tristeza, agitando sus collares
Para alegrar un poco tantos viejos;
Todo unido entre tumbas como estrellas,
Entre lujurias como lunas;

La muerte, la pasión en los cabellos,
Dormitan tan minúsculas como un árbol,
Dormitan tan pequeñas o tan grandes
Como un árbol crecido hasta llegar al suelo.

Hoy sin embargo está también cansado.

Dans les deux premiers quatrains, une accumulation de sentiments négatifs —*rabia, impotencia, duda, tristeza*— produit une impression de chaos, d'autant plus que l'absence de verbes, sauf un gérondif et un infinitif, rend l'ensemble plus énigmatique. C'est seulement dans le dernier quatrain qu'apparaît le verbe *dormitan*, dont le sujet est *la muerte, la pasión en los cabellos*, et, après un blanc typographique, soudainement surgit le dernier vers :

79 *PC*, p. 162.

Hoy sin embargo está también cansado

Ce vers est très mystérieux si l'on prend ce poème en dehors de son contexte, sans lire ceux qui le précédent et le suivent ; mais la section *Un Río, un Amor*, recèle déjà un précédent pour ce « Hoy sin embargo está también cansado » ; il s'agit du poème intitulé « Estoy cansado »[80], qui occupe la onzième place dans le recueil :

ESTOY CANSADO

Estar cansado tiene plumas,
Tiene plumas graciosas como un loro,
Plumas que desde luego nunca vuelan,
Mas balbucean igual que loro.

Estoy cansado de las casas
Prontamente en ruinas sin un gesto,
Estoy cansado de las cosas
Con un latir de seda vueltas luego de espaldas.

Estoy cansado de estar vivo,
Aunque más cansado sería el estar muerto;
Estoy cansado del estar cansado
Entre plumas ligeras sagazmente,
Plumas del loro aquel tan familiar o triste,
El loro aquel del siempre estar cansado.

Ainsi, le vers « Hoy sin embargo está también cansado » du poème « Duerme, muchacho », renvoie au moi dédoublé qui « était fatigué » dans le poème précédent, et qui ne peut qu'être le même, à cause de *también*. Grâce à cet enchaînement, à ce jeu d'échos, le lecteur sait qui se cache derrière l'usage de la troisième personne.

80 Poème écrit à Madrid le 6 juillet 1929. Il fut d'abord publié dans l'anthologie de Gerardo Diego, *Poesía Española: Antología 1915-1931*, Madrid, 1932, p. 434-435. *PC*, p. 152.

On a vu comment, dans « Duerme, muchacho », la troisième personne fait brutalement irruption au dernier vers, un vers qui de surcroît se trouve séparé de l'ensemble du texte par un blanc typographique. Vers le début du recueil, juste avant « Estoy cansado », le poème « Habitación de al lado » présente le même aspect singulier : dans ce texte de vingt-et-un vers, la troisième personne n'intervient qu'au dernier, lequel se désolidarise de l'ensemble plutôt compact du poème grâce à un blanc typographique. Voici les derniers vers :

Y los durmientes desfilan como nubes
Por un cielo engañoso donde chocan las manos,
Las manos aburridas que cazan terciopelos o nubes descuidadas

Sin vida está viviendo solo profundamente.[81]

Ce poème, qui constitue un précédent pour la lecture de « Duerme, muchacho », est cependant bien moins énigmatique, car il est écrit, du moins au début, à la première personne :

A través de una noche en pleno día
Vagamente he conocido a la muerte.[82]

De cette façon, le lecteur devine qu'il s'agit d'un seul sujet, que le poète met en place un jeu d'énonciation, et, en dernière instance, que la troisième personne est susceptible, dans l'œuvre cernudienne, de désigner le moi.

Dans ces cas, lorsque la troisième personne n'est introduite que par la désinence verbale, sans pronom sujet, on pourrait conclure que la dualité inhérente à la voix poétique se trouve correspondre à des écarts de perspective entre le locuteur et le personnage poétique, ou autrement dit, puisqu'il s'agit d'un autobiographe dédoublé, entre le narrateur et le héros.

81 *PC*, p. 151, v. 18-21.

82 *PC*, v. 1-2.

Dans « No decía palabras », qui figure dans *Los Placeres Prohibidos*, il existe une ambiguïté frappante :

No decía palabras,
Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,
Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe,
Una hoja cuya rama no existe,
Un mundo cuyo cielo no existe.[83]

Les trois verbes ici soulignés peuvent aussi bien désigner la première personne grammaticale que la troisième, et ceci contribue au va-et-vient entre les deux que Cernuda établit bien avant *Los Placeres Prohibidos*. Ainsi, lorsque le lecteur de son œuvre complète arrive à ce poème, l'ambiguïté du sujet n'est plus un obstacle pour comprendre que, de toute façon, le sujet poétique est le moi. Au total, trois poèmes, « Habitación de al lado », « Duerme, muchacho » et « No decía palabras », contiennent la troisième personne exprimée par la simple désinence verbale, dans l'œuvre écrite avant l'exil.

Trois autres poèmes, « Destierro », « Desdicha » et « Carne de mar », tous trois dans *Un Río, un Amor*, désignent la troisième personne à l'aide du sujet pronom *él*. Ce pronom a une fonction emphatique, car on sait qu'en espagnol il est superflu, la désinence verbale contenant la personne[84], et, en effet, il apparaît presque toujours dans *Un Río, un Amor*, pour marquer l'opposition à d'autres personnes.

Cernuda se sentait, nous l'avons vu, à l'écart de la société dans laquelle il vivait, et ce sentiment faisait partie de ce que nous avons appelé exil intérieur. Dans son œuvre poétique, le dédoublement du

83 *PC*, P. 178, v. 1-6.

84 Ceci étant dit, la première et la troisième personnes coïncident très souvent, comme on l'a vu dans le poème « No decía palabras ». Il serait intéressant de se poser la question des implications « psychologiques » de cette ressemblance morphologique entre certains temps verbaux à la première et à la troisième personnes.

moi par la troisième personne, lorsque le pronom sujet *él* est notifié, semble exprimer ce sentiment de différence entre le moi et le reste de la société, entre le moi et les autres :

DESTIERRO

Ante las puertas bien cerradas,
Sobre un río de olvido, va la canción antigua.
Una luz lejos piensa
Como a través de un cielo.
Todos acaso duermen,
Mientras él lleva su destino a solas.

La conjonction de subordination *mientras* ayant ici une valeur d'opposition habituellement exprimée par *mientras que*, l'équivalent du français *tandis que* — au moins autant que de simultanéité, *todos* est donc opposé à *él*.

Sentiment d'être différent des autres — *mientras él* —, sentiment d'être seul contre tous — *todos* —, insistance sur cette solitude — *a solas* : tels sont les fondements de l'exil intérieur cernudien.

L'on trouve la même structure dans le poème « Carne de mar »[85], mais surtout dans « Habitación de al lado », bien que le pronom sujet n'y soit pas notifié. Dans les quatre derniers vers, un individu désigné par la troisième personne se trouve à nouveau opposé à un ensemble de personnes :

Y los durmientes desfilan como nubes
Por un cielo engañoso donde chocan las manos,
Las manos aburridas que cazan terciopelos o nubes descuidadas

Sin vida está viviendo solo profundamente.

Comme dans le poème précédent, ces individus dorment, s'ennuient, et se plient probablement aux règles que la société impose.

85 *PC*, p. 164.

On est en droit de faire cette supposition grâce aux nombreux poèmes où Cernuda dénonce le train-train quotidien de la société bienséante, comme « ¿Son todos felices? », dans *Un Río, un Amor* :

El honor de vivir con honor gloriosamente,
El patriotismo hacia la patria sin nombre,
El sacrificio, el deber de labios amarillos,
No valen un hierro devorando
Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos mismos.
Abajo pues la virtud, el orden, la miseria.[86]

De même dans « La gloria del poeta », du recueil *Invocaciones*, où le locuteur s'adresse au démon :

Los hombres tú los conoces, hermano mío;
Mírales cómo enderezan su invisible corona
Mientras se borran en la sombra con sus mujeres al brazo,
Carga de suficiencia inconsciente,
Llevando a comedida distancia del pecho,
Como sacerdotes católicos la forma de su triste dios,
Los hijos conseguidos en unos minutos que se hurtaron al sueño
Para dedicarlos a la cohabitación, en la densa tiniebla conyugal
De sus cubiles, escalonados los unos sobre los otros.

Mírales perdidos en la naturaleza,
Cómo enferman entre los graciosos castaños o los taciturnos plátanos.
Cómo levantan con avaricia el mentón,
Sintiendo un miedo oscuro morderles los talones;
Mira cómo desertan de su trabajo el séptimo día autorizado,
Mientras la caja, el mostrador, la clínica, el bufete, el despacho oficial
Dejan pasar el aire con callado rumor por su ámbito solitario.[87]

86 *PC*, p. 166-167, v. 1-6.

87 *PC*, p. 231-232, v. 24-39.

Cernuda s'écarte des habitudes de la société dans laquelle il vit, car elle empêcherait toute tentative d'individualité, de différence. Il se situe en tant qu'individu libre, en opposition à la foule aliénée par la morale catholique et par les dogmes politiques, comme le montre ce fragment du poème intitulé « A Larra, con unas violetas », qui figure dans le recueil *Las Nubes* :

La tierra ha sido medida por los hombres,
Con sus casas estrechas y matrimonios sórdidos,
Su venenosa opinión pública y sus revoluciones
Más crueles e injustas que las leyes,
Como inmenso bostezo demoníaco;
No hay sitio en ella para el hombre solo,
Hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento.[88]

Cette troisième personne qui désigne le moi peut également signifier l'image que le locuteur donne ou croit donner aux autres, et qui ne correspond pas à l'image qu'il se fait de lui-même ; d'où l'idée de dédoublement, et même d'opposition entre deux *moi* différents.

Dans deux poèmes de cette époque, c'est-à-dire avant l'exil[89], ce moi désigné par la troisième personne est nommé ; il s'agit de *un hombre gris* dans le poème « Remordimiento en traje de noche » et de *el ahogado* dans « Cuerpo en pena », tous deux dans *Un Río, un Amor*. Ils sont situés au début du recueil, occupant respectivement la première et la quatrième place dans la disposition des textes. Poème liminaire, « Remordimiento en traje de noche » informe le lecteur du ton général du livre, voire du thème, des personnages, du locuteur :

88 *PC*, p. 267, v. 29-35.

89 Bien qu'écrits à Toulouse, ces poèmes ne peuvent être considérés, à notre sens, comme produits par l'exil, car ils ont été écrits lors d'un séjour linguistique voulu, pour une période bien fixée au départ, ce qui n'a rien à voir avec la souffrance, l'incertitude et le manque de repères du véritable exil.

REMORDIMIENTO EN TRAJE DE NOCHE

Un hombre gris avanza por la calle de niebla;
No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;
Vacío como pampa, como mar, como viento,
Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.

Es el tiempo pasado, y sus alas ahora
Entre la sombra encuentran una pálida fuerza;
Es el remordimiento, que de noche, dudando,
En secreto aproxima su sombra descuidada.

No estrechéis esa mano. La yedra altivamente
Ascenderá cubriendo los troncos del invierno.
Invisible en la calma el hombre gris camina.
¿No sentís a los muertos? Mas la tierra está sorda. [90]

L'idée de la société qui marginalise ceux qui s'écartent de ses normes y apparaît à nouveau, notamment dans la phrase « No estrechéis esa mano » du vers 9.

Dans le poème « Cuerpo en pena »[91] le personnage poétique est désigné comme étant *el ahogado* :

Lentamente el ahogado recorre sus dominios
Donde el silencio quita su apariencia a la vida.
Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen
Árboles sin colores y pájaros callados.[92]

Ce poème présente, de prime abord, un aspect singulier en ce sens qu'il propose *ex abrupto* au lecteur un individu, *el ahogado*, comme étant déterminé et déjà connu de lui, par le biais de l'article

90 *PC*, p. 143.

91 *PC,* p. 144.

92 V. 1-4.

el. En effet, en renvoyant à un référent dont on suppose qu'il est clairement identifié, le déterminant *el* crée un lien de connivence entre le locuteur poétique et le lecteur. Il s'agit là d'une des caractéristiques de la poésie moderne depuis Baudelaire et Rimbaud[93] : c'est le recours brutal et soudain en tout début de texte aux déterminants — voire aux déictiques — alors que le référent n'a pas encore été évoqué[94]. Ainsi le poème de Baudelaire, « Les métamorphoses du vampire », qui commence par les vers :

> *La femme cependant, de sa bouche de fraise,*
> *En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,*
> *Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,*
> *Laissait couler ces mots tout imprégnés de musc:*
> *— « Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science*
> *De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.*[95]

« Este hombre del casino provinciano » nous dit Antonio Machado[96], en présentant le personnage comme si nous pouvions le voir. De la même manière, Miguel Hernández demande à son lecteur de regarder avec lui l'éclair ou la foudre — *El rayo que no cesa*[97] —, il l'invite à entrer dans son espace comme s'il était connu du lecteur.

El ahogado est donc déterminé, mais en réalité, il l'est parce que ce personnage est déjà connu du lecteur ; cet *ahogado*, c'est l'homme gris de « Remordimiento en traje de noche », et c'est, en somme,

---

93 D'ailleurs, Cernuda signale, dans une lettre à Philip Silver, que son poème « Cuerpo en pena » est un écho au *Bateau Ivre* rimbaldien, in Philip Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995, p. 274.

94 Sur ce sujet, cf. les pages de l'ouvrage de Michel Collot consacrées à « La dimension du déictique », in Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989, p. 187-208.

95 Poème 138, *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 116-117, v. 1-6.

96 Poème CXXXI « Del pasado efímero », *Campos de Castilla, Poesías Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 224-225, v. 1.

97 Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

cette troisième personne liée au moi que le lecteur commence à identifier ou plutôt à reconnaître parfaitement. Il ne s'agit pas de « un ahogado », mais de *el ahogado*, ce personnage poétique bien connu, trop connu, qui traverse toute l'œuvre de Luis Cernuda, le seul protagoniste, ce moi cernudien qui se trouve à mi-chemin entre le sujet poétique et le poète lui-même.

Un autre écrivain, très influencé par Luis Cernuda, et lui-même exilé, intérieur d'abord puis géographique, le romancier Juan Goytisolo, utilise ce même procédé d'autodésignation par un personnage déterminé par l'article *el*, mais la surprise pour le lecteur est moindre, parce qu'il s'agit de prose et parce que l'auteur utilise en alternance la première personne :

> *El perezoso paga cena y cama bajo su mirada desaprobadora y, una vez en la calle, se mete en la primera barbería. Si tuviera que caracterizar el sur en tres palabras citaría seguramente a las barberías, junto a los niños y a las moscas. Todos los pueblos de Murcia y Andalucía rivalizan en número y, a juzgar por mi experiencia, su horario es muy elástico*[98]

et parce que Goytisolo fait clairement allusion à son parcours vital :

> *El propio caminante —que, desde que vive en el norte, se ahíla y desmedra como las plantas privadas de luz y es un apasionado del sol— siente el agobio del trayecto y empieza a buscar un trocito de sombra donde tumbarse. No hay ninguno y continúo todavía un buen rato*[99].

---

98 Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, Barcelona, Seix Barral, 1973 [1959], p. 55.

99 *Ibid*., p. 57. Voici d'autres exemples de ce même procédé chez Goytisolo : « El recién llegado se sienta a un extremo de la mesa familiar y da los buenos días a los comensales, tres hombres vestidos de azul mahón y dos muchachas de buen ver, algo entradillas en carnes, que parecen forasteras. Hay intercambio de saludos y el mozo se asoma a tomar los encargos. Mientras pone el cubierto me entretengo mirando el comedor […]. », *Ibid*., p. 59 ; « El viajero que recorre sus calles siente una penosa impresión de fatalismo y abandono. Más que en ningún otro lugar de la provincia, la gente parece haber perdido aquí el gusto

Ce même article déterminé, *el*, apparaît dans le premier poème de *Primeras Poesías*, introduisant cette fois-ci, non pas un adjectif, mais une périphrase à valeur adjectivale :

En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando.[100]

Ici, l'idée de réclusion, si liée à l'exil intérieur, surgit de manière abrupte, à la fin d'un poème dont le locuteur est impersonnel. Le temps verbal, l'imparfait de l'indicatif, renforce la connivence avec le lecteur instaurée par le déterminant *el* : tout se passe comme s'il avait déjà été question, non seulement de ce personnage, mais également de sa condition de rêveur. En réalité, il s'agit du tout premier recueil cernudien, puisque *Primeras Poesías* n'est rien d'autre que *Perfil del Aire*, remanié pour la première édition de *La Realidad y el Deseo*, en 1936, et les modifications que ce poème a subies entre les deux ne concernent que les dix-sept premiers vers et donc pas celui dont il est question ici[101].

La fenêtre évoquée dans le poème — le lecteur saura par la suite qu'il s'agit de la fenêtre de la chambre du sujet poétique, cette

---

de vivir. Hombres y mujeres caminan un poco como autómatas y, al tropezar con el forastero, aprietan el paso y le miran con desconfianza. En San José hay una escuela, edificada según el modelo único de la región. Al pasar por su lado descubro que está vacía. », *Ibid.*, p. 87-88.

100 *PC*, p. 107, v. 17-20.

101 Dans *Primeras Poesías* figurent la plupart des poèmes de *Perfil del Aire*. Parmi les vingt neuf textes de *Perfil del Aire*, le poète supprime dix, qui ne sont pas numérotés, à savoir les 4ème, 5ème, 8ème, 9ème, 11ème, 20ème, 21ème 23ème, 25ème et 27ème ; il ajoute quatre nouveaux : VII, VIII, XVII, XIX ; il change l'ordre de quelques poèmes et introduit un grand nombre de variantes. En outre, la dédicace « A Pedro Salinas » de *Perfil del Aire* disparaît dans *Primeras Poesías* ; enfin, dans *Perfil del Aire* seuls les vers qui suivent un point commencent par une majuscule. Pour les variantes détaillées entre les poèmes de *Perfil del Aire* et *Primeras Poesías*, cf. *PC*, p. 766-774.

chambre omniprésente dans l'œuvre cernudienne — restitue, d'une part le paysage du dehors, les étoiles, le ciel, et d'autre part, le reflet de celui qui était en train de rêver, c'est-à-dire du sujet poétique. La fenêtre surgit donc dès le début du parcours cernudien, comme élément séparateur entre le moi et l'autre, entre le dedans et le dehors, entre le monde intérieur et le monde extérieur. Ainsi, la troisième personne introduit ici l'idée de dédoublement par le truchement du reflet : la fenêtre, agissant comme un miroir, rend l'image d'un moi, de celui qui regarde, dédoublé, scindé en deux moitiés égales, l'image de quelqu'un qui est à la fois soi-même et quelqu'un d'autre.

Enfin, dans le poème « No intentemos el amor nunca »[102], de la section *Un Río, un Amor*, le moi apparaît métaphorisé, à travers l'image de la mer, par la troisième personne grammaticale. Pour le lecteur assidu de Cernuda, ce nouveau masque du moi est plutôt limpide. L'on sait que Luis Cernuda a été l'un des premiers poètes à chanter ouvertement la beauté des corps masculins, qu'il dit « muchachos » là où d'autres employaient l'adjectif épicène « amante », qu'il a, en somme, revendiqué très tôt son homosexualité. Dans *Un Río, un Amor*, avant « No intentemos el amor nunca », il est déjà question de la beauté indicible des corps masculins, dans le poème « Durango »[103] :

Las palabras quisieran expresar los guerreros,
Bellos guerreros impasibles,
Con el mañana gris abrazado, como un amante,
Sin dejarles partir hacia las olas.

ainsi que de l'homosexualité :

En Durango postrado,
Con hambre, miedo frío,

102 *PC*, p. 156-157.

103 *PC*, p. 153-154, v. 1-4.

Pues sus bellos guerreros sólo dieron
Raza estéril en flor, tristeza, lágrimas.[104]

Lorsque le lecteur arrive au poème « No intentemos el amor nunca », la liaison entre la mer et le moi poétique est immédiate :

Aquella noche el mar no tuvo sueño.
Cansado de contar, siempre contar a tantas olas,
Quiso vivir hacia lo lejos,
Donde supiera alguien de su color amargo.[105]

Il existe une expression populaire espagnole qui signifie l'homosexualité : « Ser de la cáscara amarga »[106]. Dans toute la poésie lorquienne on retrouve la trace de cette expression ; songeons seulement au « Diálogo del Amargo »[107] dans *Poema del Cante Jondo*, ou au « Romance del Emplazado »[108] dans *Romancero gitano*, où ce personnage, *el Amargo*, apparaît à nouveau ; le poète lui-même reconnaît, à propos de ce personnage énigmatique : « Esta figura es una obsesión en mi obra poética »[109].

---

104 *PC*, v. 21-24.

105 V. 1-4.

106 María Moliner donne un sens différent à cette expression : « Se aplica a las personas de ideas izquierdistas », *op. cit.*, I, p. 545. Le dictionnaire bilingue Denis-Pompidou-Maravall offre encore une autre nuance : « Être d'idées subversives », ce qui peut s'approcher de la signification de l'expression populaire dans ce sens que l'homosexualité, à une certaine époque en Espagne, était effectivement perçue comme une tendance subversive, provocatrice. L'on trouve cette idée, par exemple, dans le roman *Los pazos de Ulloa*, d'Emilia Pardo Bazán, au chapitre XXV.

107 Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romanecero gitano*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 211-220.

108 *Ibid*, p. 272-276.

109 Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 5ème éd., vol. I, p. 1089.

Dans « Diálogo del Amargo », lorsque, à propos de la fonction des couteaux, Amargo demande au cavalier : « ¿No sirven para partir el pan ? », ce dernier lui répond, mettant en cause sa virilité : « Los hombres parten el pan con las manos »[110].

Au-delà du sens que l'on pourrait donner, dans le poème cernudien, au vers « Donde supiera alguien de su color amargo », le lecteur reconnaîtra dans cette mer qui n'a pas sommeil — « Aquella noche el mar no tuvo sueño » — le moi du locuteur cernudien, éternel insomniaque qui traverse toutes les pages de l'œuvre complète ; songeons à des textes tels que « Como el viento » :

O como a veces marcha en la tormenta,
Gritando locamente,
Con angustia de insomnio,
Mientras gira la lluvia delicada;[111]

Ou à celui que l'on a déjà évoqué, « Cuerpo en pena » :

Su insomnio maquinal al ahogado pasea.
El silencio impasible sonríe en sus oídos.
Inestable vacío sin alba ni crepúsculo,
Monótona tristeza, emoción en ruinas.[112]

Ou encore, à d'autres poèmes tels que « La noche a la ventana » ou « Va la sombra invasora », dans *Primeras Poesías*[113], pour n'en citer que quelques-uns.

Le dédoublement du moi par le truchement de la troisième personne grammaticale apparaît donc, dans l'œuvre de Luis Cernuda écrite avant qu'il ne quitte l'Espagne, comme un phénomène

110 Cf. également le poème « Gacela de la raíz amarga », Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Diván del Tamarit*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 171.

111 *PC*, p. 148, v. 5-8.

112 V. 29-32.

113 *PC*, p. 117 et 121 respectivement.

étroitement lié à l'exil intérieur dont souffrait le poète. À la lumière de l'analyse de ce procédé, l'on peut faire les constats suivants : d'une part, ce dédoublement sert à exprimer avant tout l'écart entre le locuteur et le sujet poétique, entre le narrateur et le héros dont il raconte les péripéties, lesquels ne sont tous deux que le reflet de Luis Cernuda, le poète, l'homme. L'identité, l'unicité de l'être, se trouve donc brisée, éparpillée, par un jeu de va-et-vient qui dit l'impossibilité d'exprimer entièrement la personne, l'identité d'un sujet complexe, multiple, à plusieurs faces, dont deux essentielles : celui qui dit — le locuteur — et celui qui agit — le personnage poétique. D'autre part, l'emploi de la troisième personne pour désigner le moi exprime souvent les différences et les différends entre le moi et la société dans laquelle il vit. Le moi se regarde lui-même de l'extérieur — et donc en dehors de la sphère du moi, celle de la première personne — comme s'il voulait voir l'image que les autres ont de lui. Cette fois-ci, le locuteur représente la voix de la société, de la bienséance, de la morale, et le personnage poétique est la victime bannie, décriée, voire expulsée par cette même société.

Mais que devient ce dédoublement par la troisième personne lors de l'exil géographique, lorsque Cernuda quitte la société sévillane tant détestée ?

L'exil géographique et les souvenirs d'enfance

Dans cette deuxième période de l'œuvre et de la vie de Luis Cernuda que constitue son exil (1938-1963), la fréquence du dédoublement du moi par la troisième personne grammaticale s'amenuise, et seul cinq poèmes en témoignent ; il s'agit de « El árbol »[114] dans le recueil *Vivir sin estar Viviendo* (1958), « La poesía »[115] dans *Con las Horas contadas* (1958), et « Pregunta vieja, vieja respuesta », « Del otro lado » et « Tres misterios gozosos »[116] dans *Desolación de la Quimera* (1962).

114 *PC*, p. 392.

115 *PC*, p. 462.

116 *PC*, p. 510, 525 et 531 respectivement.

L'exil mexicain constitue, nous l'avons vu, une parenthèse dans la souffrance cernudienne due à l'errance, et les recueils en question furent tous les trois écrits en terre mexicaine, là où le poète avait trouvé une véritable patrie, un lieu perçu comme étant le sien, un paysage exubérant qui ne pouvait que lui rappeler la terre originelle, la terre de l'enfance regrettée. Ainsi, non seulement ce dédoublement, qui signifie une cassure de l'identité, se fait plus rare, mais de surcroît, il ne signifie plus un écart entre le moi et la société.

Désormais, le recours à la troisième personne pour désigner le moi sera quasiment écrasé par le *yo*, mais aussi par le *tú*, et l'on assistera à une étonnante combinaison de voix, que l'on peut interpréter comme une tentative toujours recommencée pour exprimer le moi dans toute sa multiplicité. Par ailleurs, ces voix multiples vont également pouvoir signifier, dorénavant, l'écart entre l'avant et l'après du moi, entre le passé et le présent, parfois entre le passé et le futur, ainsi que le suggère Philippe Lejeune :

> Pour peu que le narrateur autobiographique emploie de manière combinée d'autres figures, comme le présent de la narration et le style libre, il pourra créer des jeux assez vertigineux de confrontation entre ce qu'il a été et ce qu'il est, sous couvert d'un « je » apparemment unique.[117]

Cet écart entre ce que le personnage-locuteur a été et ce qu'il est à présent, apparaît notifié par les termes *mozo* et *viejo* dès le premier vers du poème « El árbol » :

> *Y el mozo iluso es viejo, él mismo ignora cómo*
> *Entre sueños fue el tiempo malgastado;*[118]

De même, dans « La poesía », où l'écart entre le passé et le présent du personnage poétique se trouve mis en relief par la succession des substantifs *niño*, *mozo* et *hombre*, l'on retrouve la fonction narrative

117 *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 37.

118 V. 1-2.

du dédoublement du locuteur par la troisième personne. Il s'agit, par ailleurs, d'un poème où le locuteur s'adresse à la poésie qui est donc ainsi personnifiée :

Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?

El mozo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido
Como a nada en la vida, contra todo.

Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.[119]

Dans *Desolación de la Quimera*, en revanche, les occurrences du dédoublement du moi par la troisième personne, au nombre de trois, produisent des effets particuliers et ont des fonctions différentes de celles que l'on a vues jusqu'à présent.

Dans « Pregunta vieja, vieja respuesta », l'on trouve une fois de plus les substantifs *niño* et *hombre*, mais l'écart entre ce que le moi a été et ce qu'il est devenu est ici accentué par la cohabitation de deux personnes grammaticales, la deuxième et la troisième, *tú* désignant le locuteur *hic et nunc* et *él* le passé de ce même locuteur, devenu ainsi sujet poétique, personnage poétique, puisqu'il est vu de l'extérieur :

PREGUNTA VIEJA, VIEJA RESPUESTA

¿Adónde va el amor cuando se olvida?
No aquél a quien hicieras la pregunta
Es hoy quien te responde.

119 *PC*, p. 462, v. 1-9.

Es otro, al que unos años más de vida
Le dieron la ocasión, que no tuviste,
De hallar una respuesta.

Los juguetes del niño que ya es hombre,
¿Adónde fueron, di? Tú lo sabías,
Bien pudiste saberlo.[120]

« Tres misterios gozosos » met en scène un personnage à la troisième personne, désigné comme « el poeta ». Ici, l'identification du personnage avec le locuteur, et en même temps avec le poète, Luis Cernuda, est immédiate, et ce texte fait partie de la longue liste de poèmes où Cernuda crée son personnage de poète :

El poeta, sobre el papel soñando
Su poema inconcluso,
Hermoso le parece, goza y piensa
Con razón y locura
Que nada importa: existe su poema.[121]

Mais l'occurrence la plus singulière de ce dédoublement dans cette deuxième période de l'œuvre cernudienne vient du poème intitulé « Del otro lado ». Ici, le moi-locuteur imagine ce que les autres diront du moi-personnage lorsqu'il sera mort, mais pour ce faire, il se place dans un temps lointain où le personnage serait déjà mort. Le locuteur raconte ce que les autres disent du personnage poétique après sa mort, mais le lecteur sait qu'en réalité, le moi-locuteur-poète imagine ce que les autres diront de lui après sa mort :

Fueron por los mismos lugares:
El claustro, el vasto patio hermoso
Donde el reloj seguía midiendo a otros el tiempo,
El corredor, el jardinillo

120 *PC*, p. 510, v. 1-9.

121 *PC*, p. 531, v. 11-15.

Y, entrados en la casa,
Subieron los peldaños que él pisara.
De él los dos iban hablando.
Si él pudiera oírles, no se reconociera
En nada: extraño en el paraje,
Sus actos y su vida, comentados,
Aún no menos extraños. Las palabras de otros
El mito involuntario tejen
De un existir cuando ya ausente o ido.[122]

Le dédoublement a ici une fonction de protection : en lisant ce poème, Cernuda met en garde son lecteur contre les critiques et les inexactitudes que les autres formuleront à propos de sa vie et de son œuvre. L'idée qu'après sa mort, les mauvais critiques le feraient tomber dans l'oubli torturait Cernuda, comme en témoignent nombre de poèmes, notamment dans *Desolación de la Quimera*.

C'est là une fonction du dédoublement du moi par la troisième personne qui a été analysée par Philippe Lejeune :

> L'autobiographe essaie d'imaginer ce qui se passerait si c'était un autre qui racontait son histoire ou traçait son portrait. Il ne cherche pas à figurer, en mimant le discours qui se tient sur un autre, les écarts de sa perspective intérieure, mais à récupérer le discours que les autres sont susceptibles de tenir sur lui, pour leur imposer au bout du compte l'image de lui qui lui semble vraie.[123]

En effet, dans le poème « Del otro lado », le dédoublement par la troisième personne ne renvoie pas à la déchirure de l'exil, mais à une simple défense par anticipation, contre les attaques des critiques, véritable obsession qui tourmente Luis Cernuda depuis *Perfil del Aire* jusqu'à sa mort.

---

122 *PC*, p. 525, v. 1-13.

123 *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 53-54.

Nous pouvons conclure pour l'instant que d'une part, dans l'œuvre cernudienne en exil — l'exil mexicain, tout au moins —, ce type de dédoublement est très peu fréquent, et cela montre bien que ce dédoublement est profondément lié au *sentiment* d'être en exil, car lorsque le poète trouve une nouvelle terre qu'il ressent comme étant la sienne, le dédoublement par la troisième personne s'estompe radicalement. D'autre part, quand il apparaît, ce dédoublement signifie une nouvelle scission du moi, un écart entre ce qu'il a été et ce qu'il est devenu.

L' « autre » qui désigne le moi, est parfois métaphorisé, nous l'avons vu avec l'exemple de la mer dans le poème « No intentemos el amor nunca ». Dans la poésie de Luis Cernuda, ce phénomène se produit très fréquemment, mais par le truchement des personnages *humains*, qui pour la plupart sont des personnages réels, des personnages historiques. Cela nous amène à étudier une nouvelle forme de dédoublement que nous avons appelée « dédoublements culturalistes » et que Luis Felipe Vivanco avait traitée partiellement, avec une approche totalement différente, dans son article « Luis Cernuda, en su palabra 'vegetal' indolente »[124].

124 L. F. Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, p. 257-300.

Le moi reconstruit par les masques des personnages ou les dédoublements polymorphes

Cernuda, précurseur du « culturalisme » des Novísimos

Á partir de *Las Nubes*, Cernuda introduit très souvent dans sa poésie des thèmes qui font partie de son existence, presque intime, par le truchement des personnages historiques ou romanesques. C'est ce que Luis Antonio de Villena a appelé *correlato objetivo* ou *fusión mítica*[125], selon que le personnage est le locuteur ou le délocuté.

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'accentue dans *Desolación de la Quimera*, au point que Luis Antonio de Villena n'hésite pas à le désigner comme un livre *culturalista*[126].

En effet, ces masques cernudiens, qui procèdent de domaines aussi variés que l'histoire, la peinture ou la littérature, apparaissent aujourd'hui comme des précurseurs du *culturalismo* de la génération de poètes espagnols dite *Novísimos* ou *Escuela de Venecia*[127].

---

125 Luis Antonio de Villena, éd., Luis Cernuda, *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 46.

126 *Idem*.

127 « […] promotion de poètes qu'une anthologie de José María Castellet devait officialiser dès sa parution, sous le titre de *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelone, Barral, 1970), c'est-à-dire *Neuf très nouveaux* (ou *très neufs*) *poètes espagnols*, dont la formulation provient directement de celle d'une anthologie italienne éditée à Milan dix ans auparavant : *I novissimi, Poesie per gli anni 60*. Le

Le poète Luis Antonio de Villena, qui, bien qu'il ne figure pas dans l'anthologie de José María Castellet, fait partie du courant novateur des années 70 et se réclame de l'esthétique *novísima*, signale, dans l'introduction à son édition de *Las Nubes. Desolación de la Quimera* :

> *[…]* Desolación de la Quimera *era uno de los libros cernudianos que entonces (1970-71) preferíamos, favoritismo íntimamente ligado — y recuerdo haberlo comentado por aquellos*

livre de Castellet rassemblait des poèmes que neuf jeunes auteurs avaient écrits ou publiés entre 1965 et 1970, ainsi que des fragments théoriques, des ébauches d'*ars poetica* spécialement destinés à l'anthologie, et où s'exprimaient des choix esthétiques décisifs, puisque les poètes prenaient des distances ou évoquaient même une rupture avec les courants existant en Espagne depuis les années cinquante, aussi bien avec la poésie de type mystique ou religieux qu'avec la poésie dite sociale ou engagée. […] Le livre servit de détonateur mais fut aussi un point de ralliement : des poètes qui n'y figuraient pas se reconnurent dans cette aventure générationnelle sous le signe des *Novísimos* qui, issu du titre de l'anthologie, devint le nom provisoire du groupe, le symbole d'une attitude particulière face au langage poétique en Espagne durant les dernières années du franquisme. […] Le texte étant une fête de langage et du langage, il fallait procéder à l'instauration d'espaces inexplorés. Le locuteur *novísimo* est un voyageur, parfois un nomade qui délaisse la géographie espagnole que les poètes de 1950-1960 avaient célébrée de manière inoubliable. Certains rêvent des abords de la Méditerranée, de l'Afrique du Nord et de la Nubie d'où pourrait rejaillir une nouvelle civilisation, mais la plupart des *Novísimos* parcourent l'univers en tout sens, de Genève à Beverly Hills, de Dendara aux îles grecques et à Istamboul. …] Encore que le locuteur se réfère manifestement à un présent contemporain, il peut aussi se métamorphoser sans transition en Égyptien du Haut Empire ou en combattant de la Guerre de Troie. […] l'ubiquité du locuteur, son maniement déconcertant du temps confirment la volonté de transcrire un texte qui soit un véritable palimpseste ; les intertextes ne proviennent pas seulement de la littérature espagnole, encore que Góngora, Jean de la Croix et Cernuda y affleurent sans cesse ; ils sont issus de Virgile, de Keats, ou de Cavafy […] », Marie-Claire Zimmermman, « L'avènement de nouveaux langages dans la poésie espagnole », in *Europe* (Paris), « Voix d'Espagne », avril 2000, n° 852, p. 110-116.

días más de una vez con otros amigos — a las muchas referencias culturales de su texto.[128]

Le changement radical par rapport à la poésie antérieure, c'est-à-dire, la poésie des années 50-60[129], semble se produire avec *Arde el mar*, de Pedro Gimferrer, en 1966[130].

Avant l'avènement de la poésie *novísima*, la poésie espagnole dite *social* ou *comprometida*, se caractérisait notamment, en premier lieu, par un locuteur à la première personne, faisant allusion à des référents nécessairement connus que partageaient l'auteur et le lecteur ; en second lieu, par la conception du texte comme un moyen de transmission de messages d'ordre social et politique. Autrement dit, les deux traits essentiels de la poésie antérieure aux *Novísimos* étaient un langage transparent et un référent facilement identifiable, contemporain et, pourrait-on dire, quotidien. Comme le dit, non sans ironie, Guillermo Carnero, les thèmes étaient obligatoirement « el contenido del corazón » ou « el pueblo cautivo »[131]. En voulant abolir ces dogmes, la poésie des *Novísimos* provoqua une forte incompréhension ; ainsi l'étiquette *culturalismo*, par laquelle on essaya de définir cette nouvelle poésie, visait avant tout à la condamner.

Le *culturalismo* — c'est-à-dire, la surabondance de références culturelles de tous ordres, pictural, architectural, littéraire, historique, géographique, ou autres — fut alors compris comme une simple manifestation de snobisme de la part d'un groupe de poètes bourgeois, enfants gâtés qui osaient se désolidariser de la souffrance du peuple espagnol.

---

128 *Op. cit.*, p. 46 ; c'est le poète qui souligne.

129 Citons, parmi les livres les plus représentatifs : *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) et *Que trata de España* (1964) de Blas de Otero ; *Cantos iberos* (1955), *De claro en claro* (1957) et *Poesía urgente* (1960) de Gabriel Celaya ; *Quinta del 42* (1952) et *Libro de las alucinaciones* (1964) de José Hierro ; *España, pasión de vida* (1953) d'Eugenio de Nora.

130 *Arde el mar*, Barcelona, El bardo, 1966.

131 « Culturalism and « New » Poetry : A Poem by Pedro Gimferrer : « Cascabeles » from *Arde el mar* (1966) », in *Studies in Twentieth Century Literature*, 1992, n° 16.1, p. 93-107.

Or, cette poésie ne saurait se réduire à un étalage gratuit de culture ; si ces auteurs s'éloignent de *l'ici bas* de la poésie sociale de l'après-guerre espagnole, c'est parce qu'ils refusent catégoriquement l'idée d'un art dont le but serait de définir la réalité, de même qu'ils évitent l'expression du moi à travers des formules sentimentales. Ainsi, pour y échapper, comme le faisait Cernuda trente ans auparavant[132], ils essaient d'éluder le moi autobiographique et mettent en scène un personnage historique qui n'a apparemment rien à voir avec l'auteur, mais qui se trouve dans une situation analogue à la sienne et peut donc devenir porte-parole du poète. Bien entendu, ce procédé exige une grande activité de la part du lecteur, qui doit pouvoir déceler à tout moment, derrière les masques des personnages, la figure de l'auteur. D'où la multiplication dans le poème de pistes, de signes, si discrets soient-ils, de la présence de l'auteur, et de son identification avec le personnage en question. Souvent, pour ce faire, les *Novísimos* écrivent à la première personne un nombre réduit de poèmes, où ils font apparaître des données personnelles, presque biographiques, qui lient de toute évidence le personnage à l'auteur ; parfois, l'on trouve même notifié le nom du poète. Ainsi, une fois établie l'identité du sujet poétique, le lecteur pourra comprendre que tous les personnages qui défilent dans le recueil ne sont que des masques, des déguisements de l'auteur. Ces poètes que l'on a appelés « culturalistas » ne font que suivre le procédé de mise à distance par le biais d'un personnage que Luis Cernuda employait quarante ans auparavant, procédé qui, dans *La Realidad y el Deseo*, ainsi que nous allons le voir, est lié à l'exil.

Les intertextes sans dédoublement

L'idée de « dédoublement culturaliste », c'est-à-dire, le fait de faire de nombreuses allusions, directes ou indirectes, à des personnages

132 La plupart des novísimos ont signalé l'influence de Cernuda sur leur poésie, comme Luis Antonio de Villena (*op. cit.*) ou Guillermo Carnero (*op. cit.*, p. 16) entre autres.

avec lesquels l'auteur s'identifie, peut se présenter sous différentes formes, que nous avons divisées en trois groupes principaux.

Nous allons tout d'abord, nous intéresser à ce qui, à nos yeux, ne représente pas de dédoublement, bien que ce soit une marque de *culturalismo* et même d'identification, car la voix poétique ne se confond pas avec celle du personnage évoqué : il s'agit de l'intertexte, compris seulement comme un ensemble d'emprunts, plus ou moins précis, à d'autres auteurs — des vers entiers, des titres, parfois juste une étonnante ressemblance —, que Cernuda fait figurer dans son œuvre, et qui implique parfois, au-delà de l'hommage indirect, une profonde identification. Dans ce sens, il nous paraî intéressant de citer la définition que Bernard Dupriez donne de l'intertextualité :

> On distinguera la fausse citation de la demi-citation, dépourvue de référence, inavouée, inconsciente, qui est la présence en tout discours de tant de textes consommés, c'est-à-dire de l'intertextualité.[133]

Ce que nous appelons intertextualité peut résulter d'une volonté tout à fait consciente de la part du poète qui veut ainsi évoquer, pour différentes raisons, l'auteur qu'il fait en quelque sorte revivre dans son œuvre. Nous appellerions ce dont parle Bernard Dupriez, tout simplement, « influences » ou « réminiscences », lesquelles peuvent être inconscientes, empruntées à toutes sortes de lectures, et difficilement identifiables dans les textes.

Après avoir vu quelques intertextes de l'œuvre cernudienne, nous allons traiter des personnages qui sont les véritables sujets poétiques des poèmes, mais dont le locuteur parle à la troisième personne. Enfin, nous analyserons les textes dans lesquels les personnages prennent la parole, s'expriment à la première personne en devenant ainsi les locuteurs. L'on observera donc, dans ce chapitre, la progression suivante : identification sans dédoublement, par le moyen de l'intertexte ; dédoublement partiel, à travers un personnage évoqué

133 *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, U.G.E., 1984, p. 116.

à la troisième personne ; dédoublement total, identification maximale, grâce à l'intervention d'un personnage-locuteur.

À partir de *Las Nubes*, Cernuda introduit dans sa poésie, soit comme locuteurs, soit comme délocutés, une série de personnages, historiques ou légendaires, avec lesquels, pour des raisons diverses, il s'identifie. Mais il convient d'analyser au préalable le sens de ce verbe, *identifier*, notamment sous sa forme réfléchie, *s'identifier*, car il implique un dédoublement (le moi et l'autre) qui est intimement lié à l'introspection, à l'exil intérieur.

L'identification de *soi* — ou du *moi*, c'est ce qu'il faudrait chercher à établir —, suggère l'idée d'une forme de reconnaissance qui est un accès à la connaissance de soi, une reconnaissance sur fond d'inconnu, d'indétermination ou d'ignorance, voire d'absence. *S'identifier*, c'est toujours plus que *se reconnaître* dans un autre, individu, norme ou communauté ; c'est toujours faire de cet autre une part de soi-même, voire ajouter cet autre à soi. Même dans les formes les plus passives d'identification comme le conformisme — aller là où tout le monde va — ou le snobisme — aller là où tout le monde ne va pas —, s'identifier suppose toujours que l'on engage une part de soi-même qui, par conséquent, deviendra une détermination de soi.

La forme réfléchie —*s'identifier*— nous invite à reconsidérer le processus de l'identification : cette présence à soi qui définit l'identité personnelle, et qui fait que même dans la foule la plus pressante, jamais on ne se confondrait avec un autre, cette présence à soi semble indiquer une distinction importante : la présence à soi comme forme constante et apparemment immédiate de l'identité personnelle, et l'identification de soi à travers des signes : s'identifier à tel autre parce qu'il a les mêmes goûts ou une histoire semblable — bien que distincte—, ou encore vouloir ne faire qu'un, ou sentir que l'on ne fait qu'un, tout en sachant que l'on est réellement deux, tout cela ne peut être assimilé à *l'identité à soi* qui définit l'unicité ou le caractère indissociable de l'identité personnelle.

L'identification comme effet du désir, désir de reconnaissance, désir de se reconnaître aussi, se distinguerait-elle en ce sens de l'identification comme reconnaissance de l'unicité du moi ? S'identifier, c'est aussi bien vouloir être un autre — ce qui ne signifie pas « penser

que l'on est un autre » —, et se reconnaître, c'est-à-dire ne pas se confondre avec l'autre.

Si donc l'identification est un acte de reconnaissance, l'identité personnelle n'est pas à proprement parler l'objet d'une connaissance de soi, mais un acte de conscience. Identifier, avant toute analyse de la forme réfléchie (s'identifier), c'est déceler une présence d'après des empreintes, des indices, des marques de pas. On peut évoquer l'exemple de Robinson, repris par Lacan dans son séminaire sur « L'identification »[134] (1961-1962). Robinson voit, ou plutôt, comprend, d'après l'empreinte, qu'il n'est pas seul dans l'île : « Il y a la trace d'un pas qui lui montre qu'il n'est pas seul » (p. 45). Cette trace n'est pas seulement indice d'une présence, ce n'est pas seulement un signe — « ce qui représente quelque chose pour quelqu'un » — mais un signifiant — « ce qui représente le sujet pour un autre signifiant » (p. 56). Cette trace permet à Robinson d'identifier un autre sujet — l'Autre, l'indéterminé — et de s'identifier, à partir de cette marque minimale, alors qu'en réalité il n'a pas identifié celui qui a laissé cette empreinte. Robinson a identifié le semblable, le pas est l'image du semblable.

Ainsi, une chose est de reconnaître telle ou telle chose en la distinguant de ce qui n'est pas elle, ou en la reconnaissant dans ses apparitions successives, autre chose est de s'identifier à l'autre par l'intermédiaire du signifiant, ce qui fait précisément que l'on peut vous prendre pour un autre, puisque cette identification est une identification imaginaire, et non l'identification d'un individu concret, « Le signifiant, c'est la chose effacée », dit Lacan. Mais s'identifier à l'autre, c'est-à-dire, en réalité, au semblable, n'est possible que du fait de la dimension imaginaire introduite par le langage.

Le désir d'identification, qui nous renseigne aussi tout simplement sur les mécanismes du désir, a été longuement analysé par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*[135], à travers les figures de Don Quichotte, Emma Bovary, Proust et le snobisme, ou encore les personnages de Dostoïewsky. Là encore, le rapport

134 Document inédit conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

135 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

imaginaire à l'autre rend possible l'identification, et place au premier plan la fiction dans la construction de l'identité : illusion romantique d'un vrai moi, mais vérité romanesque de la fiction, comme c'est le cas dans la poésie de Luis Cernuda.

S'identifier n'est qu'une sorte de théâtre que le moi se joue à lui-même. Pourtant, la réflexion ne prend pas nécessairement la forme de la théâtralité absolue qui est celle du névrosé. La forme *réfléchie* — peut-être aux deux sens du terme — du verbe « s'identifier », nous invite à distinguer, d'une part, réflexion ou présence à soi, et, d'autre part, duplicité.

Si l'identification, dans l'acte de s'identifier, a bien une valeur constitutive au sens où elle est une assomption de soi, c'est peut-être parce qu'il faut distinguer le *moi* et le *soi*. Que le moi se joue à lui-même le théâtre de ses identifications, qu'il soit un ou plusieurs — tout en restant unique —, tout cela n'est pas premier dans l'acte de s'identifier. En effet, faire de l'identification à l'autre une modalité constitutive de l'identité personnelle, c'est oublier que les masques ou que les repères que cherche la conscience s'identifiant, concernent en premier lieu un rapport de la conscience à ses propres perceptions.

Mais l'on pourrait se demander si, en réalité, loin de constituer un masque du moi, s'identifier ne serait pas une manière de rechercher le moi. Dans son étude sur l'identité *Loin de moi*[136], Clément Rosset a magnifiquement décrit les illusions de l'introspection, sous la forme d'une amusante allusion à Tintin sur la lune, et aux Dupont qui croyaient apercevoir la présence d'autrui sur la lune et qui : « partent à la recherche de ce qui serait en somme leur présence réelle en suivant leurs propres traces qu'ils prennent pour d'autres personnes mais qui ne font que les renvoyer au point d'où ils étaient partis ». De même, Luis Cernuda, en mettant en scène tout un ensemble des personnages, loin de s'y cacher, se montre de façon plus complète, plus achevée, car chacun d'entre eux vient apporter des éléments qui, assemblés, nous renseignent sur le moi, plus encore que dans un récit autobiographique à la première personne.

136 Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 30.

L'on pourrait également distinguer avec Paul Ricœur[137] deux sens de l'identité personnelle. L'identité (*idem*) de deux choses qui demeurent inchangées à travers le temps, et l'identité (*ipse*) de celui qui ne se maintient qu'à la manière d'une promesse tenue, d'où le sens de l'expression « soi-même comme un autre », en tant qu'autre.

S'identifier, c'est, enfin, reconnaître un ensemble de déterminations qui, sans être tout à fait « moi », ou seulement « moi », sont pourtant « les miennes ».

Les intertextes dans l'œuvre de Luis Cernuda apparaissent la plupart du temps dans les titres de poèmes, souvent empruntés à d'autres auteurs, sans qu'il n'y ait pour autant de dédoublement. Ce sont là des références culturalistes qui ne font que signaler ou souligner l'adhésion éthique ou esthétique de Cernuda à l'auteur en question ou à son œuvre. Ces intertextes — tout à fait conscients de la part de Cernuda, puisqu'il est le premier à en parler, par exemple, dans « Historial de un libro » — sont si nombreux, que nous avons décidé de n'en choisir que quelques-uns dans chaque recueil, en mettant l'accent sur ceux que les critiques de l'œuvre de Cernuda n'ont pas signalés[138].

---

137 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

138 À ce propos, pour l'étude des lectures de Luis Cernuda et des auteurs qui ont pu avoir une influence dans son œuvre, cf. Derek Harris, *Luis Cernuda, A Study of the Poetry*, London, Tamesis Books, 1973, traduit en espagnol sous le titre *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad, 1992 ; James Valender, *A Study of the Lyrical and Narrative Prose of Luis Cernuda*, London, University College, 1979 ; Luis Maristany, *La Realidad y el Deseo*, Barcelona, Laia, 1982. Certaines études s'attachent à démontrer l'influence de tel au tel autre auteur précis dans l'œuvre de Cernuda, notamment celle de Terence Mc Mullan, « Luis Cernuda y la influencia emergente de Pierre Reverdy », ou celle de Gustavo Correa, « Mallarmé y Garcilaso en Cernuda » ; enfin Manuel Ulacia essaye d'imaginer la bibliothèque du poète sevillan en analysant les influences de plusieurs auteurs dans la première édition de *La Realidad y el Deseo*, c'est-à-dire, dans la poésie cernudienne écrite jusqu'à 1936, dans la première partie, « La biblioteca del poeta », de *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo,* Barcelona, Laia, 1984.

De Primeras Poesías *à* Invocaciones

Nous n'avons pas trouvé d'intertexte significatif dans *Perfil del Aire*, et nous pourrions parler simplement d'« influence » de Jorge Guillén, notamment de par la surabondance des points d'exclamation — que Cernuda supprime lors du remaniement des poèmes pour *Primeras Poesías*, section liminaire de *La Realidad y el Deseo*. Plusieurs critiques ont signalé l'empreinte précise de Guillén sur tel ou tel vers cernudien[139], et l'exemple qui revient le plus souvent consiste à rapprocher ce fragment du poème de Cernuda « La luz dudosa despierta »[140] :

[…] La ventana
Traza su verde persiana
En la enramada de la aurora.

avec ces vers de Guillén, du poème « Tornasol »[141] :

Tras de las persianas
Verdes, el verdor
De aquella enramada
Toda tornasol

Cernuda n'avait très probablement pas conscience de ces réminiscences, qui relèvent moins, à notre sens, de l'intertextualité, que d'une simple « influence » littéraire. Il y a, en effet, dans *Perfil del Aire*, beaucoup d'influences qui témoignent, dès cette époque, et malgré son jeune âge, de la grande culture de Luis Cernuda et de sa profonde connaissance de la littérature espagnole, mais aussi

---

139 Notamment Elizabeth Müller, *Die Dichtung Luis Cernudas*, Genève, Kölner Romantisches Arbeiten, 1962, pp. 109-110 ; Derek Harris, ed., *Perfil del Aire (con otras obras olvidadas et inéditas, documentos y epistolario)*, Londres, Tamesis Books, 1971, p. 73 ; et Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 33.

140 *PC*, p. 117, v. 8-10.

141 Jorge Guillén, *Cántico*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 77, v. 1-4.

gréco-latine et française. Ainsi, l'on trouve sous sa plume des échos de Bécquer, de Garcilaso, de Mallarmé, comme ont peut très probablement les trouver chez s'autres jeunes poètes de l'époque.

Il y a, en revanche, dans « Homenaje », le poème liminaire du recueil *Égloga, Elegía, Oda*, une référence tout à fait consciente à Fray Luis de León. A vrai dire, l'allusion explicite au poète de Belmonte figure seulement dans la publication de ce poème dans la revue *Carmen*, en mars 1928, sous le titre de « Homenaje a Fray Luis de León ».[142] Pour sa publication dans le recueil, Cernuda raccourcit le titre, qui devient tout simplement « Homenaje ». Dix ans après, Cernuda introduit dans sa poésie un nouvel intertexte de Fray Luis de León ; cette fois-ci, il lui emprunte le nom imaginaire par lequel Fray Luis désignait son pays, *Sansueña*, dans sa « Profecía del Tajo »[143], et il s'en sert pour se référer à une Espagne idéale et irréelle dans le poème dramatique « Resaca en Sansueña »[144] du recueil *Las Nubes*.

Outre son admiration pour la poésie de Fray Luis de León, Cernuda tend à s'identifier à ce poète parce qu'il voit en lui une sorte de double, qui se débat, lui aussi, entre la réalité et le désir. Dans un article, « Tres poetas clásicos»[145], il écrit :

> *Pertenece Fray Luis de León a una clase de espíritus heróicos divididos entre un ideal inasequible y una urgente realidad.* [146]

142 *Carmen* (Gijón-Santander), numéro-hommage à Fray Luis de León, mars 1928, n° 3-4, s. p.

143 Ce que Fray Luis de León semble désigner par ce nom, ce n'est pas l'Espagne, comme Cernuda, mais la région de Pampelune ou Saragosse (d'après Juan Francisco Alcina, dans son édition de Fray Luis de León, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 103).

144 *PC*, pp. 277-281.

145 *Pr1*, pp. 488-501.

146 *Pr1*, p. 496.

Dans *Un Río, un Amor*, on peut trouver des expressions visiblement traduites de Paul Éluard. Comparons seulement ces vers de « Cuerpo en pena » :

Su insomnio maquinal el ahogado pasea
El silencio impasible sonríe en sus oídos.
Inestable vacío sin alba ni crepúsculo,
Monótona tristeza, emoción en ruinas.[147]

avec ces autres vers, du poème « Armure de proie parfum noir rayonne », dans le recueil *L'Amour la Poésie*[148] :

son émotion est en morceaux
[…]
les mouvements machinaux de l'insomnie

ou encore, ces vers du même poème de Cernuda :

En plena mar al fin, sin rumbo, a toda vela;
Hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre

avec ceux de Paul Éluard :

En pleine mer dans des bras délicats
Aux beaux jours les vagues à toutes voiles

Comme le signale Manuel Ulacia dans *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, le poète Juan Larrea a joué un rôle déterminant dans l'introduction du surréalisme auprès des jeunes poètes espagnols contemporains de Cernuda, notamment Alberti, Aleixandre et Lorca[149]. Cependant, aucun critique, à notre connaissance, ne signale

147 *PC*, p. 144-146, v. 29-32.

148 Paul Éluard, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 104-106, v. 24, 39 et 47-48.

149 Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 90-92.

l'intertexte larréen précis du poème de Luis Cernuda « Nevada »[150]. Juan Larrea publie en janvier 1928, dans la revue *Carmen*[151], un poème intitulé « Diente por diente », dont voici les premiers vers :

En el país de la risa la ceniza precede al fuego
La nieve precede al pájaro
Las lágrimas a sus tronos[152]

et le 8 mai 1929, Cernuda écrit :

En el Estado de Nevada
Los caminos de hierro tienen nombre de pájaro,
Son de nieve los campos
Y de nieve las horas.[153]

Cernuda pensait que Larrea avait joué un rôle fondamental pour les poètes de sa génération, mais aussi que cet artiste n'avait pas été apprécié à sa juste valeur, d'où l'identification de Cernuda avec Larrea :

> *No es Larrea un poeta conocido hoy, ni tampoco lo era mucho en los años cuando dicha revista recoge sus versos; por eso mismo conviene subrayar la importancia poética e histórica de su trabajo. ¿Me equivoco al atribuirle esa importancia? Es posible que a los poetas hoy jóvenes no les interesen los poemas de Larrea; pero su relectura me confirma las dotes considerables de poeta que en él había. Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la*

150 *PC*, p. 147, v. 1-4. Publié pour la première fois en 1932, dans l'anthologie de Gerardo Diego, *Poesía Española: Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932, p. 433.

151 *Carmen*, janvier 1928, n° 2, s. p.

152 Juan Larrea, *Versión celeste*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 149.

153 C'est Miguel Olmos qui, au cours d'une séance du groupe de recherche sur « Les poètes de 27 » (Centre d'Etudes Catalanes, Paris, 1999) m'a fait voir cette ressemblance frappante.

> *noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado.*[154]

Dans *Los Placeres Prohibidos*, nous avons retenu un intertexte très significatif, lequel ne peut cependant pas être considéré comme tel, puisqu'il ne fut jamais publié. Les textes de la quatrième section de *La Realidad y el Deseo* furent écrits entre avril et juin 1931, bien avant leur publication, en 1936. José Luis Cano conserve une version définitive de ce livre, qui présente des différences par rapport à la version finalement publiée. Outre certaines différences dans l'ordre des poèmes, on peut noter que, sur la première feuille de l'ensemble conservé par Cano, avant même le poème liminaire, figurent, en guise de devise ou d'exergue, ces vers du poète persan Hafiz[155], qui n'apparaissent pas dans la version définitive de *La Realidad y el Deseo* :

> *Extranjero en mi patria, temblando de amor, pobre y desesperado, arrastro mis días en la tristeza de la soledad.*
> *¿Adónde iré? ¿A quién contaré la historia de mi corazón? ¿Quién me hará justicia?*
> *¿De dónde viene a mí tanta pena? ¿No he nacido más que para ser un desterrado del reino del amor?*

154 « Generación de 1925 », *Estudios sobre poesía española contemporánea, Pr1*, p. 193.

155 « Hafiz est l'une des plus brillantes figures de la poésie lyrique persane. […] Un dosage savant d'harmonie musicale et d'images expressives compose la dominante de son art. […] Son *Diwan* contient autant de ghazals purement bachiques que de poèmes mystiques. Il a su établir un parfait équilibre entre l'hédonisme et le soufisme, le profane et le sacré, les éléments terrestres et les choses célestes. », H. Rezvanian, *Encyclopedia Universalis*, Vol. 8, 1975, p. 206.

> *Por tanta miseria y porque en mí están grabados todos los signos de la pasión es por lo que a mis sollozos responden los lamentos del ruiseñor*[156]

Peut-être Cernuda a-t-il pris connaissance du *Diwan* hafizien par le truchement de Gœthe qui, suite à la lecture passionnée du poète persan, écrivit les poèmes de son *West-östlicher Diwan* (*Le Divan*)[157] ? Cernuda, lisait l'allemand, puisqu'il a traduit Hölderlin, et était en outre un fervent admirateur de l'auteur de Faust.

Quoi qu'il en soit, au lieu de dire directement son exil intérieur — *Extranjero en mi patria* —, à la première personne, Luis Cernuda se sert des vers d'un autre poète, auxquels il adhère entièrement. Il n'y a pas, ici, de dédoublement de la voix, donc pas de dédoublement culturaliste, mais cet exemple illustre parfaitement la tendance de Cernuda à dire sa vie, sa pensée, ses sentiments, et dans ce cas, son exil intérieur, par le truchement d'autres artistes, et surtout d'autres poètes.

Les intertextes les plus évidents, dans le recueil *Donde habite el Olvido*, proviennent de Gustavo Adolfo Bécquer. Cernuda enfant subit une forte impression et a une sorte de révélation, lorsqu'à l'occasion du transfert des dépouilles de Bécquer de Madrid à Séville, il lit, par hasard, quelques poèmes de son concitoyen :

> *Mi contacto primero con la poesía, a través de los versos de un poeta que años más tarde sería uno de mis preferidos entre los de lengua española, fue con ocasión del traslado de los restos de Bécquer, desde Madrid a Sevilla, para sepultarlos en la Iglesia de la Universidad. Unas primas mías, Luisa y Brígida de la Sota, dejaron a mis hermanas los tres tomos de las obras del poeta, las cuales yo, dada mi afición temprana a la lectura, hojeé y leí. No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en esa lectura;*

156 Transcrit in *PC*, p. 782.

157 Goethe, *West-östlicher Diwan/Divan Occidental-Oriental*, Paris, Aubier, 1950 (coll. « bilingue »).

> *pero algo debió quedar, depositado en la subconsciencia, para algún día, más tarde, salir a flor de ella.*[158]

On a beaucoup parlé de l'influence de Bécquer sur Cernuda, en ce qui concerne, par exemple, la vision romantique du monde, opposé au moi qui souffre et qui dit sa souffrance[159]. Nous allons donc nous arrêter simplement sur quelques exemples d'intertextes précis. Le plus perceptible et le plus connu se trouve dans le titre du recueil qui nous occupe, *Donde habite el Olvido*, qui est également le titre éponyme du poème liminaire, que Cernuda emprunte à une *rima* bécquérienne . Le poète lui-même l'affirme, en expliquant le passage du ton surréaliste de *Un Río, un Amor* au ton romantique de *Donde habite el Olvido* :

> *La lectura de Bécquer o, mejor, la relectura del mismo (el título de la colección es un verso de la rima* LXVI*) me orientó hacia una nueva visión y expresión poéticas […]* [160]

Mais au-delà de l'expression poétique, Cernuda s'identifie avec Bécquer parce qu'il a, comme lui, souffert de l'exil intérieur. En effet, Bécquer, né en 1836, à Séville, comme Cernuda, perd toute sa famille très jeune — la dernière personne de sa famille à décéder est sa marraine, alors qu'il n'a que dix-neuf ans. Un an auparavant, à la suite du décès de ses parents, il s'était installé à Madrid. Sa famille et sa terre natale perdues, il se trouve dans un état d'esprit très proche de celui de Cernuda, un véritable exil intérieur, exacerbé par la tuberculose et par la convalescence que celle-ci lui impose.

Dans l'œuvre de Bécquer, comme souvent dans la poésie de Luis Cernuda, lorsqu'il est question d'amour, le sujet poétique se situe généralement après l'échec amoureux, ce qui suscite une plainte de la part du locuteur, qui s'interroge sur le sens de la vie sans amour, sur

---

158 « Historial de un libro », *Pr1*, p. 625-626.

159 Miguel J. Flys, Derek Harris et Manuel Ulacia, *op. cit.*, entre autres.

160 « Historial de un libro », *Pr1*, p. 639.

la solitude, et qui trouve, comme seule solution possible à sa souffrance, la quête de l'oubli. Voici la rime bécquérienne (rime LXVI[161]) dont Cernuda s'est servi pour donner un titre à son recueil, où l'on trouve également le dédoublement du moi par la deuxième personne grammaticale, si fréquent, on l'a vu, dans la poésie cernudienne :

¿De dónde vengo? El más horrible y áspero
de los senderos busca;
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna[162]*,*
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

Donde habite el Olvido fut sans doute la conséquence d'une relation amoureuse frustrée que Cernuda vécut en 1932[163]. Quoi qu'il en soit, Cernuda fait figurer avant le corpus poétique proprement dit, ce texte qui fonctionne à la manière de préface ou d'exergue, et dans lequel, en effet, le lecteur est appelé à lire ce recueil dans la

161 Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y poemas*, Barcelona, Edicomunicación, p. 69 (coll. « Fontana »).

162 L'idée de la pierre tombale sans inscription est à mettre en rapport avec une obsession aussi bien bécquerienne que cernudienne : la crainte de ne pas rester pour la postérité en tant que poètes.

163 « 1932 : Relación amorosa con Serafín F. Ferro, trasfondo de los poemas de *Donde habite el Olvido* », Derek Harris, « Cronología Biográfica », *PC*, p. 39.

perspective d'une déception amoureuse ; le poète se sert de l'image des hérissons pour dire la souffrance — « las espinas » —, que l'échec amoureux provoque :

> *Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como los erizos.*
> *¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza la sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis.*
> *Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido.*[164]

La ressemblance de la rime bécquérienne avec les premiers vers du poème éponyme et liminaire de *Donde habite el Olvido* est frappante :

> *Donde habite el Olvido,*
> *En los vastos jardines sin aurora;*
> *Donde yo sólo sea*
> *Memoria de una piedra sepultada entre ortigas*
> *Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.*
>
> *Donde mi nombre deje*
> *Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,*
> *Donde el deseo no exista*[165]

Cernuda prend comme modèle le poème bécquérien, dans lequel apparaissent les obsessions de l'auteur — l'oubli, la solitude — et ajoute sa marque personnelle, immédiatement reconnaissable :

> *Donde el deseo no exista*

164 *PC*, p. 199.

165 *PC*, p. 201, v. 1-8.

L'on observera que *deseo*, mot très peu romantique, du moins dans le sens charnel, n'apparaît que deux fois dans les *Rimas*, avec plutôt le sens de « souhait », « volonté », « vœu »[166], alors que le désir est l'un des fondements de l'œuvre poétique de Cernuda.

Invocaciones, sixième et dernière section de la première édition de *La Realidad y el Deseo*, renferme un intertexte que l'on pourrait qualifier de global : il s'agit de la présence d'Hölderlin, présence qui est plus perceptible dans le fond que dans la forme concrète, plus dans le ton que dans la réalisation, plus dans les thèmes que dans la diction. Dans « Historial de un libro », le poète fournit des explications à son lecteur :

> *Más que mediada ya la colección* [Invocaciones], *antes de componer el « Himno a la tristeza », commencé a leer y a estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta.*[167]

En même temps qu'il compose les poèmes du recueil *Invocaciones*, Cernuda entreprend la traduction de quelques textes d'Hölderlin en collaboration avec le poète allemand Hans Gebser. Comme l'enfant qui découvrit Bécquer en 1911, Cernuda est bouleversé en lisant cette poésie :

> *Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía. Así aprendía no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de la expresión poética.*[168]

De fait, les poèmes de Cernuda gagnent en extension après la lecture d'Hölderlin, dont les textes pouvaient comporter jusqu'à

---

166 Rime III « Sacudimiento extraño » et rime LXXVIII « Fingiendo realidades », *Rimas y poemas*, *op. cit.*, p. 26-29 et 82 respectivement.

167 *PC*, p. 640.

168 *PrI*, p. 641.

trois cent vers. Ainsi, trouve-t-on dans *Invocaciones*, des poèmes relativement longs, tels que « A un muchacho andaluz » (quarante-neuf vers), « Soliloquio del farero » (soixante-cinq), « Por unos tulipanes amarillos » (cinquante et un), « La gloria del poeta » (quatre-vingt-deux), « Dans ma péniche » (soixante-huit), et surtout, le plus long texte intitulé « El joven marino », avec cent quarante-sept vers.

Mais l'intertexte hölderlinien proprement dit se manifeste dans certains titres de poèmes cernudiens, empruntés directement au poète allemand ; ainsi, « Tierra nativa » dans *Como quien espera el Alba* n'est que la traduction du titre du poème « Die Heimat », traduit par Cernuda[169]. Voici les premiers vers du texte original d'Hölderlin :

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom,
Von Inseln fernher, wenn er geerntet hat;
So käm' auch ich zur Heimat, hätt ich
Güter so viele, wie Leid, geerntet.

Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst,
Stillt ihr der Liebe Leiden, versprecht ihr mir,
Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder?

Et voici la traduction de Cernuda :

TIERRA NATIVA

Vuelve el marino alegrement hacia el tranquilo río
Desde lejanas islas donde provecho obtuvo.
También yo volver quiero a la tierra nativa,
Pero ¿qué he conseguido si no son sufrimientos?

Benignas riberas, vosotras por quienes fui formado,
¿Podéis clamar las penas del amor? ¡Ay!

169 *PC*, p. 732-733 et 739-740 (Il en fit deux versions, toutes deux inachevées).

¿O devolverme vosotros, bosques de mi infancia,
Cuando retorne, mi tranquilidad nuevamente?

Cernuda traduit ce poème qui évoque la terre natale en 1935, et en 1941, alors qu'il se trouve à Oxford, loin aussi de sa terre natale, il emprunte le titre « Die Heimat » à Hölderlin pour composer à son tour « Tierra nativa », dont voici les derniers vers :

Todo vuelve otra vez vivo a la mente,
Irreparable ya con el andar del tiempo,
Y su recuerdo ahora me traspasa
El pecho tal puñal fino y seguro.

Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca?
Aquel amor primero, ¿quién lo vence?
Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,
Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?

Bien des années plus tard, Cernuda emprunte également le titre d'un texte d'Hölderlin pour son poème « Aplauso humano », qui se trouve dans le recueil *Como quien espera el alba*. Voici la traduction du poème hölderlien faite par Luis Cernuda :

APLAUSO DE LOS HOMBRES

¿No es celeste mi corazón, su vida más hermosa
Desde que amo? ¿Por qué en más lo teníais
Cuando más orgulloso y feroz era,
De palabras más rico y más vacío?

Gusta la multitud lo que el mercado precia
Y sólo al violento honra el criado;
En lo divino creen
Únicamente aquellos que lo son.[170]

170 *PC*, p. 733.

Cernuda choisit, pour les traduire, les textes hölderliniens qui expriment le mieux ses sentiments et lorsqu'il écrit « Aplauso humano », il ne fait, en quelque sorte, que continuer le poème hölderlinien qu'il avait traduit en 1935, intitulé « Menschenbeifall »[171]. Les deux poètes avaient une même obsession, celle de la postérité de leur œuvre, et l'on trouve chez Hölderlin des titres aussi « cernudiens » que « *An die jungen Dichter* » (Aux jeunes poètes), « *An unsre grossen Dichter* » (A nos grands poètes), « *Falsche Popularität* » (Fausse popularité) ou « *Dichterberuf* » (Vocation du poète)[172].

Enfin, il est probable que Cernuda se soit inspiré du titre du poème hölderlinien « Palinodie »[173] pour son « Palinodia de la esperanza divina », dans le recueil *Las Nubes*.

De Las Nubes *à* Desolación de la Quimera

Comme l'a signalé Luis Antonio de Villena dans l'introduction à son édition de *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, dans *Las Nubes*, Luis Cernuda commence à transposer dans sa poésie, de façon explicite, la réalité qui l'entoure : réalité culturelle, historique et biographique.

Le dédoublement et l'intertexte le plus célèbre de *Las Nubes* se trouvent dans le poème « A Larra con unas violetas [1837-1937] », par lequel Cernuda rendait 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

---

171 Hölderlin, *op. cit.*, p. 156. Voici la version originale :

Ist nicht heilig mein Herz, schöneren Lebens voll,
Seit ich liebe? Warum achtetet ihr mich mehr,
Da ich stolzer und wilder,
Wortereicher und leerer war?
Ach! Der Menge gefällt, was auf den Marktplatz taugt,
An das Göttliche glauben
Die allein, die es selber sind.

172 Hölderlin, *op. cit.*, p. 142, 144 et 266.

173 *Ibid.*, p. 190.

llorar », Cernuda écrit ce vers : « Escribir en España no es llorar, es morir »[174]. Une fois de plus, Cernuda « cite » un auteur dont il admire l'œuvre, l'esthétique, mais également avec qui il s'identifie sur le plan existentiel. En effet, dans son essai « Bécquer y el romanticismo español », Cernuda écrit:

> *Sus vidas* [Larra et Bécquer], *las más nobles y hondas del romanticismo español, se cruzan casi sobre el mismo escenario de sus distintas desdichas.*[175]

Cernuda se voit lui-même à travers ces écrivains malheureux que furent Bécquer et Larra. Ce dernier connut très jeune l'exil, car ses parents s'étaient installés en France alors qu'il n'était qu'un enfant. A l'âge de neuf ans il retourne en Espagne et en 1828 commence son parcours littéraire à travers, notamment, des articles toujours hardis et pleins d'humour caustique, dans lesquels il fustigeait la société d'alors. Les souffrances dont parle Cernuda se manifestent dans différents domaines : professionnellement, il fonde deux journaux, *El Duende Satírico* (1828) et *El Pobrecito Hablador* (1834), qui disparaissent aussitôt pour des raisons financières. Dans le domaine sentimental, son destin est encore plus noir : à l'âge de seize ans, il connaît une grande passion pour une jeune femme, bien plus âgée que lui, qui consent néanmoins à entretenir avec lui des rapports amicaux. Le très jeune Larra, de plus en plus enflammé, subit une profonde déception lorsqu'il apprend que cette femme n'est autre que la maîtresse de son père. Cet épisode le plonge dans un tel désespoir que ses amis commentent : « Sospechamos que fuese alguna desgracia familiar ; algún quebranto en la fortuna de sus padres »[176]. Marié en premières noces avec Pepita Wetoret en 1829, il tombe éperdument amoureux de Dolores Armijo, mariée elle aussi, seulement quelques mois plus tard. Cette situation le mortifie et, en 1834,

---

174 *PC*, p. 267, v. 42.

175 *PrII*, p. 61.

176 C. Burgos, *Fígaro. Revelaciones. « Ella » descubierta. Epistolario inédito*, Madrid, 1919, p. 40 ; cité par E. Correa Calderón, éd., Mariano José de Larra, *Artículos Varios*, Madrid, Castalia, 1986, p. 12.

il rompt définitivement avec sa femme, mais ses rapports adultères avec Dolores le tourmentent et ils se séparent régulièrement. Enfin, Larra s'érige en symbole du romantisme espagnol par sa fin tragique : il se suicide à l'âge de vingt-huit ans d'une balle dans la tête.

Cernuda s'identifie avec cet homme qui voulut, comme lui, s'imposer toute sa vie la renonciation au désir. De surcroît, exilé intérieur lui aussi, 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. Dans son article « Un periódico nuevo », il annonce les sujets qu'il va aborder ; bien entendu, en premier lieu, les mœurs, *las costumbres* :

> *Por supuesto, malas; lo que hay; escribiremos cómo otros viven sobre el país. Fígaro hablará bajo este título, de paciencia, de tinieblas, de mala intención, de atraso, de pereza, de apatía, de egoísmo. En una palabra, de nuestras costumbres.*[177]

Enfin, un autre écrivain apparaît dans *Las Nubes*, avec qui Cernuda s'identifie clairement, mais que nous ne pouvons pas pour autant considérer comme un double culturaliste à cause de sa contemporanéité avec le poète sévillan : il s'agit de Federico García Lorca. Victime de la cruauté et de l'intolérance de la société espagnole de l'époque, poète et homosexuel, Lorca apparaît comme le miroir, le reflet, le frère — notifié *hermano* — de Luis Cernuda :

> *Contempla en cambio, hermano,*
> *Cómo entre la tristeza y el desdén*
> *Un poder más magnánimo permite a tus amigos*
> *En un rincón pudrirse libremente.*[178]

177 « Un periódico nuevo », *La Revista Española*, 15 mars 1833, s.p. ; cité dans E. Correa Calderón, *op. cit.*, p. 116.

178 « A un poeta muerto (F. G. L.) », *Las Nubes*, *PC*, p. 254-258, v. 77-80.

Ce poème fit d'ailleurs scandale, car on y insinuait fortement l'uranisme de Lorca. Culturaliste ou pas, cet hommage au poète de Grenade signifie en tous cas, une fois de plus, l'identification de Cernuda avec un poète victime de la société, de cette même société andalouse que détestait Luis Cernuda.

Les masques des personnages dont le locuteur parle à la troisième personne

Une fois qu'il a accompli et dépassé les différents dédoublements, les différentes mises à distance, le moi, un nouveau moi, se reconstruit : c'est alors que surgit un désir de personnification objective.

Publié en 1940, le recueil *Las Nubes* marque, en ce sens, l'avènement d'une nouvelle voix cernudienne. Aux éléments abstraits présents 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 par le truchement de différentes techniques d'objectivation, notamment par la projection du moi dans des personnages qui présentent des affinités de tous ordres avec Luis Cernuda[179]. Les poèmes que l'on va étudier dans ce chapitre rendent compte de cette objectivation ; néanmoins, en ce qui concerne l'énonciation, l'on remarquera que l'identification poète-personnage n'est pas complètement établie, car il y a toujours un locuteur qui relate, à la troisième personne, les péripéties du personnage en question.

Dans le recueil *Como quien espera el Alba*, un seul poème, « Góngora », écrit en 1941, témoigne de ce procédé. Il s'agit d'une sorte d'hommage *a destiempo*, puisqu'il survient quatorze ans après la célébration du tricentenaire de la mort du poète cordouan, par les poètes de la « génération de1927 ».

---

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

À première vue, ce poème-hommage, s'apparente à celui que l'on a commenté plus haut, « Homenaje », du recueil *Égloga, Elegía, Oda*, consacré à Fray Luis de León. Mais, dans le texte qui nous occupe à présent, l'identification et le dédoublement sont beaucoup plus explicites.

Il ne s'agit point, d'ailleurs, d'une adhésion d'ordre esthétique, comme d'aucuns l'ont affirmé[180]. Lorsque les critiques essaient de donner des traits communs aux poètes de la « génération de 27 », l'admiration envers Góngora arrive en premier lieu, et la date du tricentenaire de sa mort a fini par devenir le symbole du rassemblement, du point de départ de ce groupe poétique. Or, on peut faire plusieurs objections à cette idée de l'adhésion esthétique de Cernuda à la poésie du poète de Cordoue. Tout d'abord parce que Cernuda n'était pas présent lors de la célébration, à l'*Ateneo*. Certes, Pedro Salinas, par exemple, n'y était pas non plus, car ayant des obligations à Madrid, il n'avait pas pu se rendre à Séville. Mais, mis à part cette absence, qui *a priori* n'est pas très significative, Cernuda a laissé dans ses articles, dans ses fragments de journaux et ici et là dans ses écrits, des signes clairs de son éloignement esthétique du poète baroque. On peut citer, par exemple, ce que le poète écrit dans son journal le 24 août 1927 :

> *1927. Centenario de Góngora. Todo el aguachirle castellano se ha estremecido en onda unánime de mentida, incomprensiva admiración.*[181]

En fait, c'est dans le texte intitulé «Acerca de mis versos »[182], écrit en 1945 pour une conférence qui eut lieu au King's College, à Londres, le 8 mars 1946, cinq ans après la rédaction du poème « Góngora », que Cernuda émet la critique la plus acerbe à propos du poète *culteranista* :

---

180 Francisco Javier Díez de Revenga, «Las estructuras clásicas : el soneto », *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad, 1973, p. 349.

181 *PrII*, p. 753.

182 *PrII*, op. cit., p. 772-773.

> *Barroco: expresión artística semiadulta de una mentalidad primitiva. Barroquismo en el lenguaje (Góngora), en el pensamiento (Quevedo), en el sentimiento (Espronceda). (…) [Mi deseo: armonizar, no exagerar (Manrique, Garcilaso, Aldana, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Bécquer)]* [183]

Il nous semble donc que le poème « Góngora » relève moins d'une adhésion d'ordre esthétique que d'ordre éthique. 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 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, menosprecio*
> *Tras del cual aparece su palabra encendida*
> *Como estrella perdida en lo hondo de la noche,*
> *Como metal insomne en las entrañas de la tierra.*
> *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.*[184]

183 Texte inédit jusqu'à 1975, en possession de Aurora de Albornoz. Son titre : « Esquema de una conferencia dada en King's College de Londres, el 8 de marzo de 1946. / Tema : Acerca de mis versos ». Cernuda fut invité par le professeur Edward M. Wilson. Il y a deux copies différentes de ce texte dans les archives cernudiennes de la *Residencia de Estudiantes*, à Madrid. Nous reproduisons ici la version corrigée et faisons apparaître entre crochets les passages barrés.

184 V. 38-49.

Les affinités entre les deux poètes, lorsque l'on connaît les obsessions de Cernuda, semblent très claires. Mais de surcroît, 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.[185]

Dans le recueil *Con las Horas contadas*, l'on trouve un autre poème-hommage, intitulé « In memoriam A. G. », qui semble nous inviter à faire un parallèle entre le destin de l'auteur et celui d'André Gide. Dans ce poème, comme dans tant d'autres, le moi est triplement dédoublé : d'une part le locuteur s'identifie avec le personnage poétique « A. G. », et souligne la symétrie de leurs vies ; d'autre part il s'agit, au départ, d'un locuteur qui s'exprime, pour désigner le moi, à la troisième personne ; enfin, dès la fin de la première strophe, ce même locuteur s'adresse à un *tú*, qui, on le sait, sert souvent, chez Cernuda, à désigner le moi :

Con él su vida entera coincidía,
Toda promesa y realidades iguales,
La mocedad austera vuelta apenas
Gozosa madurez, tan demoradas
Como día estival. Así olvidaste,
Amando su existir, temer su muerte.

Pero su muerte, al allegarle ahora,
Calló la voz que cerca nunca oíste,
A cuyos ecos despertaron tantos
Sueños del mundo en ti nunca vividos,
Hoy no soñados porque ya son vida.[186]

185 V. 53-56.

186 *PC*, p. 454-455, v. 1-11.

Les raisons de l'identification avec André Gide sont évidentes : son homosexualité, certes, mais surtout son homosexualité affirmée, assumée, et, qui plus est, revendiquée par l'écriture. En se référant précisément au poème qui nous occupe, Cernuda affirme :

> *No creo que los pocos versos que escribí en 1951 (« In memoriam A. G. »), al morir André Gide, puedan dar al lector cuenta bastante de cuánto significó su obra en mi vida.*[187]

Mais le principal dédoublement culturaliste de ce recueil, *Con las Horas contadas*, se trouve dans le poème intitulé « Retrato de poeta » et sous-titré « (Fray H. F. Paravicino, por El Greco) ». Ici, le locuteur ne parle pas du personnage à la troisième personne, mais il s'adresse directement à lui — ce qui actualise sa présence, comme s'il s'agissait d'un personnage contemporain — et il le tutoie comme pour insinuer l'existence d'une amitié entre le locuteur et le personnage, une amitié exacerbée, élevée au rang de la fraternité par la présence de deux mots, que sépare seulement une virgule, « hermano » et « amigo » :

> *¿También tú aquí, hermano, amigo,*
> *Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo,*
> *Locura de los nuestros, que es la nuestra,*
> *Como a mí? ¿O codicia, vendiendo el patrimonio*
> *No ganado, sino heredado, de aquellos que no saben*
> *Quererlo? Tú no puedes hablarme, y yo apenas*
> *Si puedo hablar. Mas tus ojos me miran*
> *Como si a ver un pensamiento me llamaran.*[188]

Le locuteur suggère d'emblée son identification avec le personnage, 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*. Mais bien avant les vers eux-mêmes, les

187 « Historial de un libro », *PrI*, p. 628.

188 *PC*, p. 450-453, v. 1-8.

liens entre Luis Cernuda et Fray Hortensio Félix Paravicino sont mis en évidence par le titre « Retrato de poeta », que l'on pourrait interpréter, après lecture du poème, comme un « *auto*rretrato de poeta ». Une fois de plus, Cernuda se décrit, se raconte, par le truchement d'un personnage, et le masque devient, en fait, un aveu plus que personnel, un véritable autoportrait :

> *[…] Yo aquí solo,*
> *Aún más que lo estás tú, mi hermano y mi maestro,*
> *Mi ausencia en esa tuya busca acorde,*
> *Como ola en la ola. Dime, amigo.*[189]

Luis Cernuda voit, dans la figure du poète, un exilé, comme lui. Le moi-sujet, loin de se cacher derrière le masque d'un personnage, surgit avec une telle force qu'il devient le véritable objet du poème. Par exemple, à propos de la froideur du nord, un nord connu de Cernuda, un nord qui « dévore », le complément d'objet direct, autrement dit, le dévoré, est un « nos » qui englobe le locuteur et le personnage :

> *El norte nos devora, presos de esta tierra*[190]

Peut-on encore parler de mise à distance ? Peut-on encore parler de masque ?

Ce procédé du dédoublement au moyen de personnages historiques, littéraires ou autres, présentés par un locuteur à la deuxième ou à la troisième personnes grammaticales, atteint son point culminant dans le recueil *Desolación de la Quimera*. Ce recueil peut être lu comme une sorte de testament, où les obsessions cernudiennes se trouvent concentrées. La plus récurrente, dans ce recueil que le poète écrit avec une étonnante conscience de l'approche de la mort, est celle de la vieillesse comme empêchement à la jouissance, vieillesse

189 V. 53-56.

190 V. 73.

mise en relief par la présence des corps juvéniles qui peuplent le dernier livre cernudien.

De *Desolación de la Quimera* nous avons retenu six poèmes où le locuteur évoque des personnages historiques avec lesquels le poète s'identifie pour différentes raisons. C'est comme si Cernuda avait voulu chercher des exemples, dans l'histoire de la littérature, de la musique, de la peinture, ou dans l'histoire tout court, qui rendent universelles ses souffrances personnelles.

Ainsi, le poème liminaire, « Mozart », qui évoque la vie difficile du compositeur, contient l'une des plus constantes obsessions cernudiennes, à savoir la postérité des artistes, des créateurs. Dès le début du texte, il est question de la reconnaissance posthume du génie de Mozart,

> *Cuando vivió, entreoído en las cortes,*
> *Los palacios, donde príncipes y prelados*
> *Poder, riqueza detentaban nulos,*
> *Mozart entretenía, como siempre ocurre,*
> *Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque*
> *A su cenit. Cuando murió supieron todos:*
> *Cómo admiran las gentes al genio una vez muerto.*[191]

et en fin de texte, Cernuda établit une sorte de vérité universelle que l'exemple de Mozart a illustrée tout au long du poème, et qui s'applique maintenant à tous les artistes, y compris, bien entendu, à Luis Cernuda :

> *Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,*
> *Nocturno ruiseñor o alondra mañanera,*
> *Sonando en las ruinas del cielo de los dioses.*[192]

191 *PC*, p. 489, v. 15-21.

192 V. 61-63.

Le poème « Birds in the night »[193] reprend le même thème à propos de Rimbaud et Verlaine, encensés après leur mort, mais cruellement marginalisés de leur vivant. La symétrie que Cernuda établit entre leur vie et la sienne est évidente, la principale raison de la mise à l'écart qu'ils avaient endurée étant leur homosexualité. On retrouve le même procédé que l'on a évoqué à propos du poème « Mozart » : après que le locuteur a dénoncé l'hypocrisie de la société française envers les deux poètes, le poème se termine sur un constat général, où Rimbaud et Verlaine ne font que servir d'exemple, et où le moi s'érige en véritable protagoniste, par le truchement de l'impersonnel *uno*, dont on sait qu'il sert, en réalité, à s'autodésigner sous l'apparence d'une tournure impersonnelle :

> *¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?*
> *Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable*
> *Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella,*
> *Como Rimbaud y Verlaine. Pero el silencio allá no evita*
> *Acá la farsa elogiosa y repugnante. Alguna vez deseó uno*
> *Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.*
> *Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla.*[194]

L'autre grand *leitmotiv* de *Desolación de la Quimera* est la beauté des corps juvéniles, toujours vue avec les yeux de la vieillesse. Dans les poèmes « Dostoievski y la hermosura física »[195] et « 'Ninfa y pastor', por Ticiano »[196], l'on assiste à une célébration de cette beauté jeune, incarnée, respectivement, par le personnage de Falaleï et par la nymphe, et mise en valeur par le point de vue du sujet qui observe et qui, en même temps, crée cette beauté. Il s'agit, dans les deux cas, d'artistes qui approchent de la fin de leur vie.

193 *PC*, p. 495-497.

194 V. 50-56.

195 *PC*, p. 493.

196 *PC*, p. 498.

Lorsque Dostoievski écrit en 1859 *La alquería de Stepanchikovo y sus vecinos*, roman où apparaît le personnage, par ailleurs plus que secondaire, de Falaleï, l'écrivain n'a que trente-sept ans. Dans le poème de Cernuda, cependant, l'idée de la vieillesse est introduite par la présence de « el viejo Goethe ». Falaleï, dans le roman de Dostoievski, est un garçon de seize ans, d'une beauté qui n'a d'égale que sa naïveté, qui danse la *kamarinskaya* pour les serviteurs de la famille.

Titien, pour sa part, peint vers 1570 le tableau « Ninfa y pastor » — qui se trouve actuellement au *Kunsthistorisches Museum*, à Vienne. Il décède en 1576, et il semblerait que ce fut l'une des dernières œuvres du peintre italien[197]. C'est d'ailleurs ce que Cernuda explicite dans son poème :

> *Y cuánto había amado, había vivido,*
> *Había pintado cuando pintó ese cuerpo:*
> *Cerca de los cien años prodigiosos*[198]

Cernuda met l'accent, notamment dans le dernier des deux poèmes qui nous occupent, sur le décalage physique entre le créateur, l'artiste, et sa créature, son personnage en occurrence, la nymphe. L'identification avec Le Titien, c'est-à-dire avec un artiste qui est capable de peindre la beauté juvénile à la fin de sa vie, est encore une fois mise en avant, à l'aide du comparatif *como* :

> *Quisieras, como aquel pintor viejo,*
> *Una vez más representar la forma humana,*
> *Hablando silencioso con ciencia ya admirable*[199]

---

197 Comme le suggère Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 151.

198 V. 37-39. Le Titien avait exactement quatre-vingt-deux ans lorsqu'il peint ce tableau, puisqu'il est né en 1488. Cernuda exagère la proximité de la centaine, peut-être de par sa vision excessivement pessimiste de la vieillesse et de l'approche de la mort.

199 V. 12-14.

Dans ce poème donc, le masque et le dédoublement, loin de cacher le moi, le font ressortir au premier plan, l'érigeant en protagoniste absolu du texte, car l'exploit du Titien, le fait d'avoir pu créer une oeuvre « prodigieuse », qui chante la beauté juvénile, à l'âge de cent ans, n'apparaît que comme un exemple des désirs du moi, comme un échantillon de ce à quoi il aspire. D'ailleurs, contrairement aux textes que l'on a vus jusqu'à présent, qui commençaient par évoquer la vie du personnage pour finir sur des considérations d'ordre général, il est ici seulement question du Titien à partir des vers 15-16, et jusque là, le locuteur parle du moi, même si, du point de vue de l'énonciation, il semble s'adresser à un *tú*, lequel n'est guère, ici encore, qu'un masque du moi. Dans ce poème, les affirmations générales et l'expression du moi surgissent dès le début du texte, et c'est dans la deuxième moitié que le personnage prend une place prépondérante. Voici les premiers vers :

Lo que mueve al santo,
La renuncia del santo
(Niega tus deseos
Y hallarás entonces
Lo que tu corazón desea),
Son sobrehumanos. Ahí te inclinas y pasas.
Porque algunos nacieron para ser santos
Y otros para ser hombres.

Acaso cerca de dejar la vida,
De nada arrepentido y siempre enamorado,
Y con pasión que no desmienta a la primera,
Quisieras, como aquel pintor viejo,
Una vez más representar la forma humana,
Hablando silencioso con ciencia ya admirable.[200]

Peut-on encore, ici aussi, parler de masque ? Ce poème, comme tant d'autres où, du point de vue de l'énonciation, se produit un

200 V. 1-14.

dédoublement, cache-t-il véritablement le moi ? Ne s'agit-il pas, au contraire, d'une façon de dire le moi dans toutes ses différentes dimensions ? Chacun des personnages évoqués, n'explique-t-il pas les différentes faces du moi cernudien ?

Dans le poème « Dostoievski y la hermosura física », le même thème, celui de la vieillesse créatrice de beauté juvénile, surgit dès premiers vers, où il est question de Goethe, en pleine maturité, réfléchissant sur la beauté physique :

Alguna vez el viejo Goethe quiso
Discurrir sobre física hermosura,
Aunque no llegó a hacerlo. ¿Miedo acaso?[201]

Dans ce texte, le moi n'est ni explicité, ni notifié, comme dans d'autres nombreux poèmes, par le moyen d'une comparaison. On observe seulement un locuteur qui se confond avec un collectif — *nosotros* —, donc pluriel, l'humanité entière, peut-être, les lecteurs de Dostoievski, ou encore, les lecteurs de Cernuda lui-même, auxquels le locuteur se joint pour partager son point de vue :

Alguien menos materalista (paradoja),
La hermosura moral representando,
Nos dejó de la física hermosura una imagen

[...]

Dostoievski no puede ya decirnos
Si inventó a Falaleï o lo encontró en la vida,
Si inventó la hermosura o supo verla.[202]

Lorsque Luis Cernuda écrit ce poème, en 1956, il n'a que cinquante-quatre ans. Il rédige « 'Ninfa y pastor', por Ticiano » en 1959, à l'âge de cinquante-sept ans. Pourtant, il s'identifie déjà à des artistes

201 V. 1-3.

202 V. 4-6 et 13-15.

qui, eux, sont parvenus non seulement au zénith de leur création, mais aussi à la fin de leur vie. Tous les critiques s'accordent pour voir dans *Desolación de la Quimera* une sorte de testament, de bilan d'une vie tourmentée par différentes obsessions : l'exil, l'exclusion, la vieillesse, la gloire ou la postérité... D'aucuns semblent s'étonner de ce ton testamentaire, presque mortuaire, de la part d'un homme d'une cinquantaine d'années[203]. Mais c'est sans savoir que Cernuda était, à cette époque là, fermement persuadé de l'approche de la mort. Il est vrai que tous les membres de sa famille étaient décédés avant l'âge de soixante ans, et le poète avait la conviction qu'il s'agissait d'une sorte de malédiction qui s'abattait sur tous les Cernuda. De fait, Luis Cernuda meurt à Mexico à l'âge de soixante et un ans.

Dans le poème « A propósito de flores »[204] l'on constate à nouveau le procédé habituel de Cernuda dans ce type de dédoublement, dans la mesure où le locuteur commence par décrire le personnage et par raconter les péripéties de sa vie :

> *Era un poeta joven, apenas conocido.*
> *En su salida primera al mundo*
> *Buscaba alivio a su dolencia*
> *Cuando muere en Roma, entre sus manos una carta,*
> *La última carta, que ni abrir siquiera quiso,*
> *De su amor jamás gozado.*[205]

Et le même locuteur finit, aux derniers vers, par ouvrir le thème abordé — dans ce cas précis, la condition du poète —, à une

---

203 Par exemple, Luis Antonio de Villena affirme : « Es curioso —pero no insólito— que un hombre de cincuenta y cuatro años (los que Cernuda tenía al comenzar su último libro) pueda notar o presentir su muerte, hallándose en buen estado físico. », *op. cit.*, p. 42.

204 *PC*, p. 523-524. Poème écrit à Mexico, en janvier 1961, et corrigé de façon définitive en février de la même année. Il fut publié dans la revue *Eco* (Bogotá), II, 6, avril 1961, p. 58.

205 V. 1-6.

collectivité, à une pluralité d'êtres, concrètement ici, à tous les poètes, par le biais de l'article singulier générique, *el poeta* :

¿Amargura? ¿Pureza? ¿O, por qué no, ambas a un tiempo?
El lirio se corrompe como la hierba mala,
Y el poeta no es puro o amargo únicamente:
Devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado,
Aunque su genio amargo y puro algo más le regale.[206]

Cernuda ne précise pas l'identité du poète auquel il fait allusion. A ce stade de son parcours créateur, il a habitué son lecteur à ce genre de dédoublements culturalistes, et ici, il le met, en quelque sorte, à l'épreuve, en lui proposant un jeu, une devinette. Le poète introduit des pistes ici et là, la plus significative étant au vers quatre :

Cuando muere en Roma, entre sus manos una carta

Le lecteur assidu de Luis Cernuda, qui doit posséder *a priori* un bagage culturel important, aura reconnu sans trop de difficulté le poète anglais John Keats, qui, en effet, termina ses jours à Rome, dans la superbe maison rose que l'on peut admirer au bas des escaliers de la *Piazza di Spagna.*

Mais pourquoi Cernuda s'identifie-t-il à John Keats ? Le poète sévillan lui-même l'explique dans son texte :

¿Amargura? Vivo, sinsabores tuvo
Amargos que apurar, sus breves años
Apenas conocieron momentos sin la sombra.[207]

Encore une fois, loin de percevoir ce procédé comme un simple masque, le lecteur cernudien aura de plus en plus l'impression de lire dans *Desolación de la Quimera*, un immense autoportrait auquel les différents personnages ne font qu'apporter une expression du moi

206 V. 23-27.

207 V. 18-20.

plus complète, plus achevée, comme si le moi avait été au préalable mis à plat, décomposé en mille morceaux, dans sa multiplicité, puis reconstruit comme un *puzzle* où chaque personnage évoqué serait une pièce qui expliquerait une face précise du moi.

Le poème « Luis de Baviera escucha *Lohengrin* »[208] est sans doute l'un des meilleurs poèmes cernudiens, en ce sens que le poète fait preuve d'une totale maîtrise de la technique et de l'expression du dédoublement « culturaliste ». Il a suscité un intérêt tout particulier, dont témoignent deux articles, l'un de Manuel Ulacia et l'autre de J. C. Wilcox[209].

Il s'agit d'un poème écrit à Mexico, en novembre 1960, exactement trois ans avant la mort du poète. C'est l'un des textes cernudiens qui comptent le plus grand nombre de vers — pas moins de cent huit vers. En outre, ces vers sont extrêmement longs, ce qui produit, au sens propre, une impression de plénitude, puisque la parole, l'écriture, envahit l'espace de la page. Visuellement, cette forme s'apparente à la prose, et d'ailleurs, l'on ne s'étonnera pas d'y percevoir un ton clairement narratif, puisqu'il s'agit du récit poétisé des souffrances et des bonheurs de toute une vie, celle de Louis II de Bavière.

Ce qui surprend de prime abord dans ce texte, si on le compare avec ceux que l'on vient de voir, c'est que l'on n'y trouve pas d'affirmation générale, pas plus que de « morale » — morale dans le sens que ce mot prend dans les fables : la conclusion, l'enseignement que l'on tire d'une fiction, la « moraleja », comme l'on dit en espagnol.

---

208 *PC*, p. 513-517.

209 Manuel Ulacia, « El teatro de Narciso : Luis de Baviera escucha 'Lohengrin' », *Vuelta* (Mexico), XII, n° 14 (novembre, 1988), p. 68-72 ; in J. Cortines (éd.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Séville, U.I.M.P., 1990, p. 39-49 ; in J. Valender (éd.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana. Una antología*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 178-189. J. C. Wilcox, « The Rethoric of Bifocal Discourse in Luis Cernuda's 'Luis de Baviera escucha *Lohengrin*' » (*Desolación de la Quimera*) », in S. Jiménez-Fajardo (éd.), *The Word and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*, Rutherford-Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1989, p. 181-204.

En général, cette sorte de morale survenait, chez Cernuda, en fin de texte, après une évocation biographique du personnage en question ; mais elle pouvait également apparaître — beaucoup moins souvent — dès le début du poème, et dans ce dernier cas, la vie du personnage venait illustrer l'affirmation générale qui avait été établie aux premiers vers.

Or, dans « Luis de Baviera escucha *Lohengrin* », cette affirmation d'ordre général, cette sorte de morale, n'apparaît nulle part.

D'ailleurs, on sent à peine, ici, la voix du locuteur, car il s'agit d'une voix presque totalement impersonnelle, comme celle d'un narrateur qui ne s'impliquerait pas dans le récit ; nulle comparaison explicite entre le personnage et le moi. Néanmoins, le lecteur cernudien décèle sans difficulté l'identification cernudienne avec la figure de Louis II de Bavière. N'oublions pas qu'il s'agit du dernier recueil de Luis Cernuda, ce qui implique que le lecteur possède, à ce stade, un certain nombre de données. Par ailleurs, ce même lecteur a déjà eu accès au très éclairant « Historial de un libro », auto-exégèse que Cernuda fait figurer dans son livre d'essais *Poesía y Literatura*, publié en 1960, et où le poète s'explique à propos de ses sentiments, de son homosexualité, de son mal de vivre, etc. L'on trouvera donc ça et là des signes qui ne peuvent qu'évoquer, par delà Louis de Bavière, un moi implicite, mais d'autant plus présent :

Mas la presencia humana es a veces encanto,
Encanto imperioso que el rey mismo conoce
Y sufre con tormento inefable: el bisel de una boca,
Unos ojos profundos, una piel soleada,
Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce,
Sí, lo ha conocido, y cuántas veces ha padecido,
El imperio que ejerce la criatura joven,
Obrando sobre él, dejándole indefenso,
Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura.[210]

210 V. 45-54.

L'homosexualité de Louis de Bavière est explicitée à plusieurs reprises[211], et parfois seulement insinuée par le biais d'un procédé dont Cernuda se sert souvent pour dire la nature de son désir : il s'agit de mettre l'accent sur la ressemblance physique de l'amant et de l'aimé, deux figures masculines, par la présentation du couple comme une seule entité dédoublée en deux parties parfaitement identiques, au point que, dans le poème qui nous occupe, le roi éprouve une certaine difficulté à savoir qui est qui :

Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:
Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega
Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?
¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?
¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso, ambos?
El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro.
Sobre la música inclinado, como extraño contempla
Con emoción gemela su imagen desdoblada
Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.[212]

Malgré le caractère impersonnel du locuteur, le moi affleure parfois, pour défendre le roi, ce qui représente encore un signe d'identification, par l'expression, presque à contrecœur — comme si le poète s'était interdit de faire apparaître sa voix personnelle dans le poème — par l'expression d'un souhait qui ne peut être que personnel, bien que n'apparaisse aucun pronom sujet, aucun verbe à la première personne :

Ésa es su vida, y trata fielment de vivirla:
Que le dejen vivirla [...] [213]

211 Pour des précisions biographiques sur le monarque, cf. Manuel Ulacia, art. cit., p. 180-183.

212 V. 55-63.

213 V. 37-38.

Parfois, le lecteur pourra établir la liaison entre le personnage, Louis de Bavière, et le moi, tout simplement par l'ambiguïté de la troisième personne grammaticale qui, en espagnol, dans certains temps verbaux, est identique à la première personne. Ainsi, dans le vers suivant, même si le lecteur voit clairement qui est le sujet du verbe *creyera*, à savoir Louis de Bavière, il percevra en même temps la possibilité que le moi s'y exprime aussi :

Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera
Ver algún día [...]

Il y a dans ce poème, sur un vers et demi, une phrase entre parenthèses, peut-être la seule manifestation de cette vérité générale qui, habituellement, figure dans les poèmes du dédoublement. Souvent, en poésie, l'auteur met entre parenthèses les pensées les plus intimes, qui ne font pas tout à fait partie de l'histoire racontée dans le poème. Ici, il s'agit des vers 91-93 :

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
Lo que éstos les piden) [...]

Il nous semble que c'est là une idée fondamentale pour comprendre l'écriture de l'exil dans l'œuvre de Luis Cernuda. Si sa poésie est l'expression d'une lutte constante du moi pour échapper à la réalité qui l'entoure, présentée de façon très négative, et accéder à la réalisation de son désir, il faut que ce dernier, le désir, reste éternellement inassouvi, car sa satisfaction provoquerait la fin de l'écriture, de la quête, de la création. Si l'on perçoit partout, dans l'œuvre cernudienne, ce besoin d'entretenir la douleur, c'est que celle-ci constitue, pour le poète, sa source la plus pure de créativité.

Ainsi, le locuteur de ce poème nous dit que les dieux punissent les hommes en exauçant leurs vœux. En effet, un homme exaucé, un homme qui ne désire plus, s'approche de la mort ; et comme le désir va de pair, dans la poésie cernudienne, avec la souffrance, celui qui ne souffre pas s'achemine vers la non-existence, vers sa disparition.

Dédoublement par les personnages-locuteurs ou *FUSIÓN MÍTICA*

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.

Nous avons retenu cinq occurrences de ce procédé, qui, d'une certaine manière, pourrait commencer avec le recueil *Invocaciones a las gracias del mundo*, lequel constitue, sous le titre abrégé d'*Invocaciones*, la sixième section de *La Realidad y el Deseo*. Dans le poème « Soliloquio del farero »[214], en effet, apparaît le procédé du monologue dramatique ; cependant, il ne s'agit pas, ici, d'un personnage historique ou légendaire, à moins que l'on considère le *farero* comme l'un des personnages de la mythologie personnelle de Luis Cernuda.

Il est intéressant de se pencher, ne serait-ce que brièvement, sur ce poème, car il témoigne de la tendance cernudienne à dédoubler le moi en plaçant dans la bouche d'un personnage ses propres sentiments.

C'est précisément parce que l'identité du gardien de phare n'est pas précisée, et parce qu'il ne s'agit pas d'un personnage connu, comme peuvent l'être les locuteurs des autres poèmes que l'on va étudier — César, Lazare, les rois mages, par exemple —, que le lecteur peut voir dans ce texte l'expression limpide du moi, le seul élément de distance entre le moi et le locuteur n'étant finalement que le titre du poème, « Soliloquio del farero ».

214 *PC*, p. 223-22.

Une fois de plus, le locuteur se raconte de façon explicite, et fournit des informations spatio-temporelles propres au récit de vie. Le poème commence par l'évocation de l'enfance :

De niño, entre las pobres guaridas de la tierra,
Quieto en ángulo oscuro,
Buscaba en ti, encendida guirnalda,
Mis auroras futuras y furtivos nocturnos,
Y en ti los vislumbraba,
[...] [215]

et se poursuit de façon linéaire, avec l'adverbe temporel *luego* :

Me perdí luego por la tierra injusta
Como quien busca amigos o ignorados amantes[216]

Le titre choisi est très significatif, car ce n'est pas un monologue mais un *soliloque*. Le monologue dramatique implique une mise en scène, une certaine théâtralité. Le moi se parle à lui-même, c'est-à-dire que, du point de vue de l'énonciation, le moi est à la fois énonciateur (celui qui parle) et allocutaire (celui à qui l'on parle) ; mais le monologue dramatique mise davantage sur ce que les linguistes appellent l'*illocutaire*, c'est-à-dire, celui pour qui l'énonciateur parle[217].

L'illocutaire est certainement le public ou le lecteur ; ce n'est qu'un procédé rhétorique où le moi, sous prétexte de se parler à soi-même, s'adresse à celui qui écoute ou à celui qui lit.

Le soliloque, en revanche, désignerait davantage une conversation que le moi établit avec lui-même, et ne serait-ce qu'étymologiquement, et de par sa sonorité, le mot *soliloquio*, renferme davantage

215 V. 3-7.

216 V. 11-12.

217 Cf. p. 53-56.

l'idée de solitude, ce qui, de surcroît, fonctionne parfaitement dans un poème où celle-ci s'érige en véritable protagoniste.

Dans ce poème, en effet, le locuteur est à la fois l'énonciateur et l'illocutaire — il parle et il se parle— tout en s'adressant à la solitude, qui devient ainsi, l'allocutaire, comme le montrent les premiers vers :

Cómo llenarte, soledad,
Sino contigo misma[218]

Au fur et à mesure que l'on avance dans le texte, on s'aperçoit que le moi et toutes les choses qui concernent le moi sont tellement imprégnées de solitude, que celle-ci finit par ne faire qu'un avec le moi, justifiant pleinement l'idée de soliloque ; parler, s'adresser à la solitude, revient, pour le moi, à se parler intensément à soi-même :

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
El sol, el mar,
La oscuridad, la estepa,
El hombre y su deseo,
La airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma?[219]

Mais le premier texte où se produit véritablement ce que Luis Antonio de Villena appelle *fusión mítica* — par laquelle le moi se dédouble et se projette dans un personnage qui prend la parole, qui est un locuteur qui s'exprime à la première personne — se trouve dans *Las Nubes* ; il s'agit du poème intitulé « Lázaro »[220], dont on cite seulement les premiers vers à cause de ses grandes dimensions :

---

218 V. 1-2.

219 V. 56-63.

220 *PC*, p. 289-293.

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. [221]

221 Le texte continue ainsi : « Era otra vez la vida. / Cuando abrí los ojos / Fue el alba quien dijo / La verdad. Porque aquellos / Rostros ávidos, sobre mí estaban mudos, / Mordiendo un sueño vago inferior al milagro, / Como rebaño hosco / Que no a la voz sino a la piedra atiende, / Y el sudor de sus frentes / Oí caer pesado entre la hierba. // Alguien dijo palabras / de nuevo nacimiento. / Mas no hubo allí sangre materna / Ni vientre fecundado / Que crea con dolor nueva vida doliente. / Sólo anchas vendas, lienzos amarillos / Con olor denso, desnudaban / La carne gris y fláccida como fruto pasado;/ No el terso cuerpo oscuro, rosa de los deseos, / Sino el cuerpo de un hijo de la muerte. // El cielo rojo abría hacia lo lejos / Tras de olivos y alcores;/ El aire estaba en calma. / Mas temblaban los cuerpos, / Como las ramas cuando el viento sopla, / Brotando de la noche con los brazos tendidos / Para ofrecerme su propio afán estéril. / La luz me remordía / Y hundí la frente sobre el polvo / Al sentir la pereza de la muerte. // Quise cerrar los ojos, / Buscar la vasta sombra, / La tiniebla primaria / Que su venero esconde bajo el mundo / Lavando de vergüenzas la memoria. / Cuando un alma doliente en mis entrañas / Gritó, por las oscuras galerías / Del cuerpo, agria, desencajada, / hasta chocar contra el muro de los

Guillermo Carnero[222] a très bien expliqué ce procédé qui consiste à projeter le moi sur un personnage qui parle à la première personne, procédé très fréquent chez les *Novísimos*, et dont Cernuda fut le précurseur, du moins en Espagne. En commentant un texte d'un autre poète *novísimo*, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero écrit :

> « *Cascabeles* » [le poème de Gimferrer] *pone en práctica una solución del problema que en esencia consiste en usar la prime-*

---

huesos / Y levantar mareas febriles por la sangre. // Aquel que con su mano sostenía / La lámpara testigo del milagro, / Mató brusco la llama, / Porque ya el día estaba con nosotros. / Una rápida sombra sobrevino. / Entonces, hondos bajo una frente, vi unos ojos / Llenos de compasión, y hallé temblando un alma / Donde mi alma se copiaba inmensa, / Por el amor dueña del mundo. // Vi unos pies que marcaban la linde de la vida, / El borde de una túnica incolora / Plegada, resbalando / Hasta rozar la fosa, como un ala / Cuando a subir tras de la luz incita. / Sentí de nuevo el sueño, la locura / Y el error de estar vivo, / Siendo carne doliente día a día. / Pero él me había llamado / Y en mí no estaba ya sino seguirle. // Por eso, puesto en pie, anduve silencioso, / Aunque todo para mí fuera extraño y vano, / Mientras pensaba : así debieron ellos, / Muerto yo, caminar llevándome a la tierra. / La casa estaba lejos;/ Otra vez vi sus muros blancos / Y el ciprés del huerto. / Sobre el terrado había una estrella pálida. / Dentro no hallamos lumbre / En el hogar cubierto de ceniza. // Todos le rodearon en la mesa. / Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas, / El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo;/ La palabra hermandad sonaba falsa, / Y de la imagen del amor quedaban / Sólo recuerdos vagos bajo el viento. / Él conocía que todo estaba muerto / En mí, que yo era un muerto / Andando entre los muertos. // Sentado a su derecha me veía / Como aquel que festejan al retorno. / La mano suya descansaba cerca / Y recliné la frente sobre ella / Con asco de mi cuerpo y de mi alma. / Así pedí en silencio, como se pide / A Dios, porque su nombre, / Más vasto que los templos, los mares, las estrellas, / Cabe en el desconsuelo del hombre que está sólo, / Fuerza para llevar la vida nuevamente. // Así rogué, con lágrimas, / Fuerza de soportar mi ignorancia resignado, / Trabajando, no por mi vida ni mi espíritu, / Mas por una verdad en aquellos ojos entrevista / Ahora. La hermosura es paciencia. / Sé que el lirio del campo, / Tras de su humilde oscuridad en tantas noches / Con larga espera bajo la tierra, / Del tallo verde erguido a la corola alba / Irrumpe un día en gloria triunfante. »

222 Poète *novísimo* et professeur de littérature hispanique à l'Université d'Alicante.

> *ra persona, y al mismo tiempo eludirla por un procedimiento indirecto de expresión del yo mediante la mención de un personaje histórico situado en una coyuntura vital análoga a la que el autor siente, y procurando reconstruir imaginativamente esa coyuntura con los suficientes elementos objetivos y descriptivos para que el lector pueda reconstruirla también*[223].

Pour pouvoir comprendre pourquoi Cernuda se sent, selon les termes de Carnero, « dans une conjoncture vitale analogue » à celle de Lazare, il est nécessaire de voir quel était le contexte historique et vital dans lequel Cernuda a rédigé ce poème, ainsi que les autres textes qui configurent le recueil dans lequel il se trouve inséré.

Las Nubes, peut être considéré comme un recueil de poésie engagé, car l'horreur de la guerre civile amène le poète à prendre parti, à choisir un camp. C'est dans ce livre de poèmes que les textes publiés par Cernuda dans diverses revues républicaines[224] trouveront leur place définitive, en 1940[225]. Le poète adhère au parti communiste, ou plutôt aux idées du parti communiste, et lorsque la guerre éclate, il fait partie des Milices Populaires dans la Sierra de Guadarrama.

Malgré ces convictions politiques, nous ne trouverons pas dans *Las Nubes* cette poésie d'urgence qui va de pair en général avec la poésie engagée. Nul appel au peuple, aucun didactisme.

En ce qui concerne la versification, il est significatif qu'entre août et décembre 1936, tous les poètes du camp républicain publient des *romances*, à une seule exception près, Luis Cernuda, qui ne change en rien la versification employée jusque là. A l'opposé du vers octosyllabique, qui, comme le dit Serge Salaün dans *La poesía de la guerra*

---

223 Guillermo Carnero, « Culturalismo y poesía "novísima". Un poema de Pedro Gimferrer : "Cascabeles", de *Arde el mar* », in Biruté Ciplijauskaité, ed., *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 11-23, p. 15.

224 *Hora de España, Caballo verde para la poesía* et *Nueva Cultura*.

225 *Las Nubes* sera la septième section de la deuxième édition, augmentée, de *La Realidad y el Deseo*, éditée par José Bergamín, avec Prados aux soins de l'imprimerie, à Mexico, en 1940 (Ed. Séneca).

de España, « es la unidad rítmica que se identifica con la guerra y la revolución »[226], et qui a une valeur symbolique évidente, Cernuda emploie majoritairement l'*endecasílabo*, vers classique s'il en est, et même l'*alejandrino*.

Mais on peut montrer, justement avec l'exemple du poème « Lázaro », comment Luis Cernuda dénonce les horreurs de la guerre presque en silence, par le truchement d'un personnage, Lazare, qui en principe, n'a rien à voir avec l'écriture engagée.

En comparant le récit de saint Jean et le poème qui nous occupe, nous nous apercevons que Cernuda suit minutieusement les détails donnés dans la Bible (Évangile de saint Jean, chapitre XI) à propos de la résurrection de Lazare. Dans le poème, comme dans l'Évangile, la scène se déroule devant le tombeau de Lazare, à l'aube, — *era de madrugada* — et l'accent est mis sur la difficulté d'enlever la pierre — *después de retirada la piedra con trabajo*. De même, tous les détails physiologiques qui apparaissent dans le texte biblique, à propos notamment de la corruption de la chair lorsqu'on enlève les bandelettes et le linge du cadavre, sont repris fidèlement par Cernuda. Il est dit, dans l'Évangile :

> Marthe, qui était sœur du mort, lui dit : Seigneur, il sent mauvais ; car il y a quatre jours qu'il est là […] Le mort sortit, ayant les pieds et les mains liés de bandes, et son visage enveloppé d'un linge

et l'on peut lire, dans le poème, vers 35-37 :

> *Sólo anchas vendas, lienzos amarillos*
> *Con olor denso, desnudaban*
> *La carne gris y fláccida como fruto pasado.*

Par ailleurs, contrairement à d'autres poètes qui évoquent, directement ou indirectement, la figure de Lazare dans leurs textes — on peut penser notamment à Bécquer et à la *rima* qui commence par

226 Madrid, Castalia, 1985, p. 354.

« Del salón en el ángulo oscuro »[227] —, Cernuda ne fait pas allusion à la formule célèbre « Lève-toi et marche » — *Levántate y anda* —, qui, en réalité, bien qu'elle soit celle que l'on a habituellement retenue, n'apparaît pas dans l'évangile de saint Jean à propos de Lazare, mais dans l'évangile de saint Marc, au chapitre II, qui raconte comment le Christ soigne un paralytique. Luis Cernuda semble rester fidèle aux paroles de Jésus selon saint Jean — « Lazare, viens dehors », ou, en espagnol, « *Lázaro, sal fuera* » —, lorsqu'il évoque le ton amical avec lequel le Christ s'adresse au mort (vers 5-6) :

Oyeron una voz tranquila
Llamándome, como un amigo llama

Le ton renvoie davantage à « Lazare, viens dehors » qu'à « Lève-toi et marche », en ce sens que la deuxième phrase contient deux impératifs, et que le ton y est un peu bref.

Enfin, Cernuda suit jusqu'au bout les avatars de Lazare, non pas qu'il imagine ce qu'il devient après sa résurrection, comme le fait José Ángel Valente dans son poème « El resucitado »[228], mais parce qu'il suit jusqu'au bout l'évangile de saint Jean ; dans le chapitre qui suit

---

227 « Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo, / veíase el arpa. // ¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas / como el pájaro duerme en sus ramas, / esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas // ¡Ay!, pensé ; ¡cuántas veces el genio / así duerme en el fondo del alma / y una voz como Lázaro espera / que le diga 'Levántate y anda'! », Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y poemas*, *op. cit.*, rime VII, p. 33-34.

228 « Callaba como / si hubiese regresado de la muerte, / como si entre él y nosotros / hubiese un tácito secreto / al que fuese vano aludir. // A veces su mirada / caía tiempo y tiempo / sobre la clara forma de un objeto / y parecía interrogar: / —¿Qué sabes tú de mí? // Tal vez aquello que a nosotros nos sirve / para ganar certeza / no le bastaba a él: / como si detrás de sus manos / otras menos visibles / convirtieran en polvo / cuanto pudo tocar. // Jamás supimos / quién era ni / testimonio de quién. // Nunca dijo su nombre. / Solía contemplar / solitario los campos, / la faena de todos, / la humilde tierra abierta, / donde cada mañana / se alzaba milagrosamente el sol. », José Ángel Valente, *Poemas a Lázaro* in *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelone, Seix Barral, 1980, p. 112-113.

la résurrection de Lazare, c'est-à-dire au chapitre XII, on voit Jésus retourner sur les lieux, à Béthanie, quelques temps plus tard, et dîner chez Lazare, entouré du ressuscité, de ses sœurs, et des disciples. On trouve un écho de cet épisode au vers 89 du poème de Cernuda :

Todos le rodearon en la mesa

et aux vers suivants.

Cernuda retrace fidèlement l'itinéraire du personnage biblique, et ce n'est pas surprenant puisqu'il connaissait parfaitement la Bible, et que, précisément lors de son exil anglais, c'était son livre de chevet, ce que révèle « Historial de un libro » :

> *Entre mis lecturas de esos años quisiera mencionar cómo, ya en Glasgow, había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella en algunos versos míos*[229]

Il ne s'agit donc pas d'une réinvention du personnage, mais bien du Lazare biblique. Toutefois, ce qui est étonnant, quand on regarde comment d'autres poètes, par exemple José Ángel Valente[230], ont traité ce sujet, c'est que le Lazare cernudien 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. Ceci 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 matérialité ; 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 (vers 55-59) :

---

229 « Historial de un libro », *PC*, p. 648.

230 Ou Francisco Brines, dans son poème « El resucitado », du recueil *Insistencias en Luzbel.*

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

Naturellement, pour pouvoir expliquer la résurrection de l'intérieur, c'est-à-dire non pas comme un événement mais comme une sensation physique, il fallait que Lazare fût le locuteur, qu'il s'exprimât à la première personne.

Ce Lazare cernudien, comme celui de Valente, comme celui de Brines, se retrouve sur terre comme un mort vivant. Le Lazare biblique, lui, ne manifeste aucun sentiment après sa résurrection, et d'ailleurs, il ne prend jamais la parole, alors que, dans le chapitre en question, outre la voix du narrateur, on trouve des répliques de Jésus, mais aussi de Marthe, la sœur de Lazare. Lui, en revanche, ne montre ni joie ni tristesse et l'on croirait qu'il n'est pas question de lui, mais plutôt du miracle proprement dit, de la résurrection, et finalement, surtout, du pouvoir surnaturel dont se trouve investi le Christ. Mais il n'en va pas ainsi dans le poème cernudien, où Lazare se montre profondément 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 ? (vers 37-39) :

La carne gris y fláccida como fruto pasado
No el terso cuerpo oscuro, rosa de los deseos
Sino el cuerpo de un hijo de la muerte

La déception est donc, en premier lieu, d'ordre corporel, ou, si l'on veut, d'ordre esthétique. On retrouve ici l'une des obsessions cernudiennes les plus récurrentes, celle de la beauté physique, de la beauté juvénile, et *a contrario*, celle de la dégradation physique de la vieillesse.

Dans un premier temps, le ressuscité va souhaiter retourner au monde de la mort (vers 50-53),

Quise cerrar los ojos,
Buscar la vasta sombra,
La tiniebla primaria

ensuite, arrive la notification explicite de la déception (vers 74-76) :

Sentí de nuevo el sueño, la locura
Y el error de estar vivo,
Siendo carne doliente día a día

puis, plus loin (vers 90-91) :

Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,
El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo

pour finir sur une terrible constatation, aux vers 96-97 :

[…] yo era un muerto
Andando entre los muertos

Mais, à cette révolte première succède une sorte de résignation. C'est ici qu'il faut très clairement signaler la présence du Christ dans le poème. Des vers comme « Todos le rodearon en la mesa » ou « Sentado a su derecha me veía » le désignent sans équivoque. Le Christ, qui curieusement est évoqué par un simple pronom *él*, sans majuscule, ce qui n'est pas le cas de la référence à Dieu au vers 104.

La résignation face à cette nouvelle vie non demandée, car c'est la sœur de Lazare qui a imploré le Christ, et l'on ne sait pas si Lazare aurait souhaité revivre, la résignation, donc, apparaît comme conséquence de l'amour que Lazare porte au Christ, de l'obéissance qu'il s'impose (vers 77-78) :

Pero él me había llamado
Y en mí no estaba ya sino seguirle.

À ce moment-là, Lazare ne réclame plus la mort, mais le courage de supporter cette nouvelle existence, qui est par ailleurs présentée de façon extrêmement négative (vers 98-107) :

Sentado a su derecha me veía
Como aquel que festejan al retorno.
La mano suya descansaba cerca
Y recliné la frente sobre ella
Con asco de mi cuerpo y de mi alma.
Así pedí en silencio, como se pide
A Dios, porque su nombre,
Más vasto que los templos, los mares, las estrellas,
Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo,
Fuerza para llevar la vida nuevamente.

À ce stade, nous pourrions faire différentes lectures de ce texte, qui est très riche de sens, mais étant donné le contexte historique dans lequel il fut écrit, et étant donné également le contexte des autres poèmes qui figurent dans le recueil *Las Nubes* et qui entourent ce « Lázaro », une lecture nous séduit particulièrement. Tout d'abord, on peut voir derrière ce personnage le poète, l'homme, Luis Cernuda, même s'il est très délicat de parler d'autobiographie ; on peut se le permettre en précisant que ce que l'on entend par là ce n'est pas, bien entendu, la transposition chronologique de la vie de Luis Cernuda, mais la transposition littéraire d'une vie, elle aussi, d'une certaine façon, littéraire, que le poète fait apparaître dans ses textes. José María Castellet a très bien expliqué cela, à propos de l'œuvre poétique de Manuel Vázquez Montalbán :

> *La poesía de Vázquez Montalbán es, originariamente, autobiográfica. Se expresa a través de la voz del personaje/poeta que narra aspectos de una existencia individual y colectiva […] se entenderá que nos referimos al poeta en su poesía, es decir, a la representación literaria de su vida y no al detalle de la de su autor.*[231]

231 « Introducción », Manuel Vázquez Montalbán, *Memoria y deseo (1963-1983),* Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 14-15.

Nous reconnaissons donc, dans ce poème, le procédé de dédoublement qui nous occupe, c'est-à-dire, celui qui consiste à donner la parole à un personnage historique, littéraire ou autre, pour exprimer à travers ce locuteur, ses propres sentiments. C'est, nous l'avons vu, ce que Luis Antonio de Villena appelle *fusión mítica*, ce que Luis Felipe Vivanco appelait *distanciamiento en figuras* et ce que nous appelons « dédoublements culturalistes », parce qu'il nous semble que Cernuda fut l'un des précurseurs, du moins en Espagne, de cette abondance de références culturelles que l'on reprochait aux *Novísimos* et qui leur valut l'appellation de *culturalistas*. Le poème « Lázaro » n'est qu'un exemple parmi d'autres dans cette longue liste de personnages « culturels », qui va de Mozart à Louis II de Bavière, en passant par Dostoiewski, Philippe II, Le Titien, Rimbaud et Verlaine.

Quelle que soit l'appellation qu'on lui donne, ce procédé part d'une envie d'objectiver, c'est-à-dire, d'éviter le moi autobiographique ou, si l'on veut, le moi romantique, mais tout en faisant naître le poème à partir d'une expérience personnelle.

Cernuda lui-même s'en explique, en parlant de l'influence décisive de la poésie anglaise sur son œuvre, justement, à l'époque de son exil anglais :

> *Aprendí a evitar […] [el] engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva […] Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning*[232]*, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en « Lázaro », « Quetzalcóatl », « Silla del Rey », « El César »), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente.*[233]

232 Cf., par exemple, Robert Browning, *Men and Women/Hommes et femmes*, éd. bilingue trad. par Louis Cazamian, Paris, Aubier Montaigne, 1938 (coll. « bilingue »).

233 « Historial de un libro », *PC*, p. 646-647.

Quelle expérience personnelle Cernuda veut-il objectiver ici ? Sans doute l'expérience de la guerre, 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 son pays, loin des siens et loin de sa langue, ce qui est crucial pour un poète. Dans « Historial de un libro », le poète dit à propos de son état d'âme à cette époque-là :

> *« Lázaro », una de mis composiciones preferidas, quiso expresar aquella sorpresa desencantada, como si, tras de morir, volviese otra vez a la vida.*[234]

C'est le refus, d'abord, la négation, la déception, la révolte, puis la résignation face à la réalité, de même que Lazare refuse puis accepte tant bien que mal sa condition de revenant.

Dans les derniers vers du poème surgit la notification poétisée de l'espoir, le chant à la patience et à la résignation, l'espérance de la victoire finale :

[…] la hermosura es paciencia.
Sé que el lirio del campo,
Tras de su humilde oscuridad en tantas noches
Con larga espera bajo tierra,
Del tallo verde erguido a la corola alba
Irrumpe un día en gloria triunfante.

L'iris, fleur du printemps, qui évoque ici l'avènement de la République espagnole, en avril 1931, renaîtra un jour, après une longue attente, une longue souffrance. Le dernier mot du texte n'est pas équivoque : *triunfante*, dont le premier sens c'est « el que derrota a un enemigo », comme en français, d'ailleurs, « celui qui triomphe de son adversaire ». C'est donc un clair écho au conflit entre les deux camps, républicain et nationaliste.

---

234 *PrI*, p. 646.

Voilà donc comment, par le biais d'un personnage, Cernuda parvient à transposer en poésie une expérience personnelle, sans pour autant avoir recours au moi autobiographique.

Plus tard, bien après *Las Nubes*, dans son exil mexicain, son seul exil heureux, Cernuda écrit un livre de proses, *Variaciones sobre Tema Mexicano*, où apparaît à nouveau l'idée de la résurrection, présentée cette fois-ci, de façon très positive, car il s'agit maintenant de ressusciter à une langue, à un lieu où il se reconnaît pleinement :

> *Durante muchos años has vivido, tu cuerpo en un sitio, tu alma en otro […]. Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado.*[235]

Cependant le poème cernudien « Lázaro », au-delà de la lecture que l'on vient de proposer, dit le pouvoir suprême de la parole. Une simple phrase prononcée par le Christ déclenche le retour à la vie d'un mort ; mais dans la Bible, les plus grands miracles passent par la parole : songeons seulement à l'annonce faite à Marie par l'archange Gabriel et aux miracles accomplis par le Christ.

Pouvoir de la parole christique qui renvoie essentiellement au pouvoir de la parole poétique, *a fortiori* dans le contexte historique où furent rédigés les textes qui composent le recueil *Las Nubes*, c'est-à-dire, entre 1937 et 1940.

Toujours dans *Las Nubes*, se trouve « La adoración de los reyes magos »[236], véritable poème dramatique, dans le sens théatral du

---

235 « Centro del hombre », *Variaciones sobre Tema Mexicano, PC*, p. 651-652.

236 *PC*, p. 298-308.

mot, texte divisé en cinq parties, à la manière de cinq actes théâtraux, qui constitue le plus grand éparpillement du moi dans un seul poème.

Chacun des personnages qui y surgissent, Gaspar, Melchior, Balthazar, ou le démon, s'expriment à la première personne, de façon explicite en ce qui concerne les rois mages, par les pronoms et par les verbes, et de façon implicite pour ce qui est du démon, car, bien que dans sa réplique il n'y ait pas de verbe, l'expression d'un désir, d'un souhait, ou d'un vœu, ne peut qu'être personnelle lorsqu'il déclare :

> *Gloria a Dios en las alturas del cielo,*
> *Tierra sobre los hombres en su infierno.*[237]

La voix cernudienne accède peut-etre ici à sa totalité, car chacun des personnages va montrer des aspects, donner des avis, parfois contradictoires, mais qui constituent tout de même une tentative d'expression d'un moi complet, obtenu après l'assemblage de plusieurs morceaux, de multiples faces de l'être, représentées ici par les différents personnages.

Pourquoi Cernuda se projette-t-il dans les rois mages ? Rappelons brièvement que Guillermo Carnero, disait, à propos de ce masque du moi, que lorsque l'auteur utilise le procédé du dédoublement par un personnage situé dans une situation vitale analogue à celle du poète, celui-ci doit essayer de donner des « pistes » au lecteur :

> *[...] procurando reconstruir imaginativamente esa coyuntura con los suficientes elementos objetivos y descriptivos para que el lector pueda reconstruirla también* [238].

---

237 V. 48-49.

238 Guillermo Carnero, « Culturalismo y poesía "novísima". Un poema de Pedro Gimferrer : "Cascabeles", de *Arde el mar* », in Biruté Ciplijauskaité, ed., *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 11-23, p. 15.

Le lecteur décèlera sans difficulté majeure la voix du poète, en déduisant que le point commun entre le moi cernudien et les monarques bibliques réside dans la quête perpétuelle de quelque chose qui s'exprime comme un désir, ce désir devenant la raison même de l'existence. Les rois mages prennent une place importante dans le christianisme dans la mesure où ils cherchent le Messie ; lorsqu'il n'y a plus de quête, il n'est plus question d'eux. Leur existence est donc subordonnée à l'idée de la quête divine. Pour Cernuda, la quête d'un idéal, vital, amoureux ou poétique, devient la raison même de son existence. Par ailleurs, le poète évoque, par le truchement de ces personnages, une idée qui lui est chère, à savoir que le désir doit toujours rester inassouvi : en effet, les rois mages se montrent profondément déçus lorsqu'ils découvrent l'enfant Jésus, 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, autrement dit, lorsqu'ils parviennent à réaliser leur désir — c'est-à-dire trouver le Messie —, leur raison d'être disparaît, ils perdent tout, et deviennent simplement des hommes sans histoire qui n'ont plus de place dans la Bible :

Esperamos un dios, una presencia
Radiante e imperiosa, cuya vista es la gracia […]

Hallamos una vida como la nuestra humana,
Gritando lastimosa, con ojos que miraban
Dolientes, bajo el peso de su alma […]

[…] ninguno
De nosotros su fe viva mantuvo,
Y la verdad buscada sin valor quedó toda,
El mundo pobre fue, enfermo, oscuro. […]

Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno.[239]

239 V. 141-142, 145-147, 152-155 et 160. Douze ans auparavant, en 1927, T. S. Eliot écrivait son « Journey of the Magi », poème où les rois mages, après avoir

Si Cernuda s'identifie à ces personnages, c'est aussi parce que, pendant toute leur existence, c'est-à-dire, l'existence que le récit biblique leur accorde, les rois mages vivent en errance, en exil, traversant des terres étrangères en quête d'un idéal par ailleurs très peu défini, car le Messie, n'est pour eux, pendant leur voyage, qu'une espérance, un désir très abstrait. Lorsqu'il devient concret, nous l'avons vu, leur désir disparaît, et avec lui, tout le sens de leur existence.

Dans *Como quien espera el Alba*, on trouve une seule manifestation de ce genre de dédoublement, de cette *fusión mítica*, cette fois par la présence d'un locuteur qui raconte la découverte des territoires américains par Hernán Cortés. Il s'agit du poème

---

trouvé le Messie, se montrent également déçus, ainsi que l'on peut constater aux derniers vers :

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt, I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.
We returned to our places, these Kingdoms,
But no longer at ease here, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.

[« Tout ceci est fort ancien, j'en ai mémoire / Et serais prêt à le refaire, mais notez bien / Ceci, notez / Ceci : tout ce chemin, nous l'avait-on fait faire / Vers la Naissance ou vers la Mort ? Qu'il y ait eu / Naissance, la chose est sûre, car nous en eûmes / La preuve, pas de doute. J'avais vu la naissance / Et j'avais vu la mort ; mais je les avait crues / Toutes deux différentes. Cette Naissance-là / Fut pour nous agonie amère et douloureuse, / Fut comme la Mort, fut notre mort. / Nous sommes revenus chez nous, en ces royaumes, / mais sans plus nous sentir à l'aise dans l'ancienne dispensation / Avec nos peuples étrangers qui se cramponnent à leurs dieux. / Une autre mort serait la bienvenue. »] T. S. Eliot, *Poésie*, éd. bilingue, trad. par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1969 (coll. « Le don des langues »), p. 138-140, v. 32-43.

« Quetzalcóatl »[240], où le locuteur n'est autre qu'un marin, un soldat, un conquistador qui fait partie des hommes partis à l'aventure sous les ordres de Cortés. Cernuda décrit les sentiments d'un homme qui s'éloigne de sa terre natale. Ainsi, lorsque le locuteur évoque le départ en caravelle, on retrouve un thème cernudien apparu avec *Las Nubes*, celui de la patrie vue comme une marâtre :

> *Cuando vi un día las murallas rojas*
> *De la costa alejarse, y yo perderme*
> *En la masa de agua, sentí ceder el nudo*
> *Que invisible nos ata a nuestra tierra;*
> *Madrastra fuera, que no madre, y aún la quise.*
> *Comencé entonces a morir, mas era joven*
> *Y en ello no pensé, dándolo al olvido.*
> *Otras constelaciones velaron mi esperanza.*[241]

Lors de la lecture de quelques poèmes pour une chaîne de radio, à Londres, en 1946[242], Cernuda explique, avant de procéder à sa lecture, ce qu'il a essayé de dire avec ce poème :

> *Para quien vive separado de su tierra, si alcanzó ya esa edad en que se ha completado la formación del hombre, ello no significa pérdida ni desventaja alguna. Con él lleva, fundido inseparablemente, el espíritu de su tradición, de su lengua, de su gente, pero desprendido de todo lazo de comunidad inmediata, enojoso a veces por ligero que sea, ya que ese lazo no existe para quien vive entre extraños. Y esto le permite conocer mejor su tierra,*

240 *PC*, p. 350-354.

241 V. 25-32.

242 Texte inédit jusqu'à 1975, qui figurait parmi les documents laissés à Concha de Albornoz. Il ne porte pas de titre, et l'on peut juste lire ces quelques mots manuscrits : « Texto leído en la radio de Londres et 4 de marzo de 1946 », puis, en marge : « Aceptable ». Actuellement il se trouve aux Archives de la *Residencia de Estudiantes*, à Madrid.

a distancia y en silencio, gozando, en resumen, de magnífica independencia.

Algo de ello se expresa en ciertos versos míos, en los cuales, cansado de la subjetividad excesiva de nuestra poesía moderna, hallé conveniente a veces, en mis versos, suponer un ser ficticio, quien colocado en circunstancias determinadas pudiera dar voz a mi propia experiencia. Voy a leerlos. Habla en ellos un soldado anónimo, compañero de Hernán Cortés durante la conquista de Nueva España.[243]

Cernuda explique donc lui-même que ce personnage ne fait qu'exprimer les sentiments de son créateur, notamment à propos de la patrie, du départ, et, en définitive, de l'exil.

Dans le poème « Silla del rey »[244], Cernuda fait dire au locuteur, que l'on suppose être le roi Philippe II d'Espagne, son angoisse face à l'incertitude de la postérité de son œuvre :

---

243 *PrII*, p. 770. Avant le fragment cité, Cernuda explique sa position face à son éloignement de la terre natale et au sentiment que cet éloignement provoque en lui :

« Hace unos ocho años que dejé España, y la experiencia principal de esos años ha sido para mí, precisamente, el alejamiento de mi propia tierra. Digo alejamiento, y no empleo la hermosa palabra destierro, para evitar que otros pongan ahí la entonación patética que yo no pongo. En algunas de las referencias que acerca de mi trabajo he visto hechas en España ahora, se da por supuesta la resonancia en mí del dolor de la separación. No creo yo que tal dolor exista. Pasemos toda alusión a aquello que motiva mi alejamiento de España, porque de hacerla, entonces ciertamente habrían de aparecer resonancias dolorosas. Mas en la separación misma, yo no encuentro nada doloroso.

Cierto que en alguna parte de mi trabajo, al finalizar la guerra civil, esta manera sosegada de considerar las cosas no parece tan evidente. Debe recordarse lo que la vida era en esos días, la amenaza que sobre Europa se cernía de todo lo que luego fue increíble realidad. El poeta, aunque tantos le estimen criatura fantástica y ajena al mundo, es quizá quien conciencia más clara tiene del mundo, y no puede sustraerse a lo que éste afecta. », *PrII*, p. 769.

244 Poème écrit à Mount Holyoke, en décembre 1948. Il fut publié dans *Revista de Guatemala*, 1 avril-juin 1951, p. 121-124. *PC*, p. 419-423.

Mas tras de mí, ¿qué reserva la suerte
Para mi obra? Subir más no es posible,
Sino quedar en el cenit, adonde
Como astro se vea
Para glosa y por gloria de los siglos futuros.[245]

Ce poème est à mettre en rapport avec « Águila y rosa », du recueil *Con las Horas contadas*[246] et « El ruiseñor sobre la piedra » du recueil *Las Nubes*[247], car lorsque le premier poème est publié dans la revue *Papeles de Son Armadans*[248], en 1957, Cernuda ajoute la note suivante :

> *Esta composición, juntamente con otras dos, forma una trilogía: Águila y Rosa es la parte primera; Silla del rey es la segunda, y El ruiseñor sobre la piedra — incluído en la segunda edición de* La Realidad y el Deseo *—, la tercera.*

En effet, les trois poèmes mentionnés forment un tout dont Philippe II est le protagoniste absolu. Mais ce qui est surprenant dans cette trilogie, c'est la parfaite maîtrise cernudienne des possibilités de l'énonciation, car le poète sévillan semble vouloir ici les essayer toutes, les épuiser toutes, pour dire la totalité de son personnage, et par là-même, du moi cernudien.

Bien que Cernuda signale que « Águila y rosa » constitue la première partie de la trilogie, « Silla del rey » la deuxième et « El ruiseñor sobre la piedra » la troisième, la disposition définitive dans *La Realidad y el Deseo* est tout à fait différente : « El ruiseñor sobre la piedra » d'abord, dans *Las Nubes*, puis « Silla del rey », dans *Vivir sin estar viviendo*, enfin « Águila y rosa » dans *Con las Horas contadas*. Seul reste à sa place, selon l'ordre annoncé par l'auteur, le poème « Silla del rey », qui se trouve toujours au centre de cette trilogie.

---

245 *PC*, p. 421, v. 61-65.

246 *PC*, p. 441.

247 *PC*, p. 313.

248 *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), XIX, octobre 1957, p. 53-57.

Pour mieux cerner la figure du monarque espagnol, Cernuda se sert de trois procédés d'énonciation différents. Dans « El ruiseñor sobre la piedra », un locuteur qui s'exprime à la première personne, donc, particulièrement présent dans le poème, un moi subjectif, évoque l'Escurial, monument chargé d'histoire et mausolée royal, sorte de patrie définitive à laquelle retournent un jour ou l'autre tous les rois espagnols. Le ton d'aveu autobiographique est clairement perceptible, et l'on est assez loin, en ce sens, des dédoublements étudiés jusqu'ici :

Hay quienes aman los cuerpos
Y aquellos que las almas aman.
Hay también los enamorados de las sombras
Como poder y gloria. O quienes aman
Sólo a sí mismos. Yo también he amado
En otro tiempo alguna de esas cosas,
Mas después me sentí a solas con mi tierra,
Y la amé, porque algo debe amarse
Mientras dura la vida. Pero en la vida todo
Huye cuando el amor quiere fijarlo.
Así también mi tierra la he perdido,
Y si hoy hablo de ti es buscando recuerdos
En el trágico ocio del poeta[249].

Il ne s'agit point, ici, du dédoublement par *fusión mítica*, et le dernier vers cité n'est pas équivoque : il s'agit bien d'un *poète*.

Puis, selon l'ordre suivi dans *La Realidad y el Deseo*, vient « Silla del rey », poème dans lequel le monarque devient le locuteur, cette fois-ci à travers d'une véritable *fusión mítica*, procédé qui, malgré le masque, exprime un lien entre le personnage et le moi, de par l'expression à la première personne ; comme toujours, Cernuda y exprime des sentiments qui lui sont chers, par exemple la soif de gloire.

Enfin, dans le recueil suivant, *Con las Horas contadas*, « Águila y rosa » présente un locuteur totalement impersonnel qui raconte,

249 *PC*, p. 315, v. 38-50.

sur un ton presque narratif et à la troisième personne du singulier, certains événements de la vie de Philippe II :

Cuando el príncipe toca puerto en Inglaterra, es el verano.
El cielo envía entonces alguna luz sobre la isla,
Regocijando tierra adentro tantos prados morosos,
Y a la sangre invernal la despierta y provoca.
Aunque sólo dure unos días, la luz parece eterna.

Dura tarea es, y fastidiosa, la del poder, caído
En sus manos tan mozas todavía, y sin costumbre
De la tierra y la gente, que acaso no le quieran y recelen,
Pero sobre la cual debe reinar, bajo la cual debe doblegarse,
Postergando el ser propio y sus modos de España.[250]

Il s'agit donc, en effet, d'une trilogie, non seulement parce que les trois poèmes portent sur le même thème, mais aussi parce que, du point de vue de l'énonciation, ils constituent autant de variations autour du même personnage, Philippe II. Tout se passe comme si Cernuda voulait créer un tout qui rende compte des diverses manières de dire le moi, que celui-ci soit clairement notifié ou bien qu'il soit caché derrière un masque.

Mais la parfaite logique poétique cernudienne imposait la rupture de l'ordre que Cernuda annonçait dans la revue *Papeles de Son Armadans*, en 1957. En effet, « El ruiseñor sobre la piedra », qui serait la troisième partie de la trilogie, arrive le premier dans *La Realidad y el Deseo*, dans la sixième section, *Las Nubes*, où la présence d'un moi subjectif est encore importante[251], et « Silla del rey » et « Águila y rosa » figurent dans des recueils postérieurs, où le poète s'adonne fréquemment aux différents procédés d'objectivation.

250 *PC*, p. 441, v. 6-15.

251 Cf. les poèmes « Elegía Española [I] », « Scherzo para un elfo », « Soñando la muerte », « La fuente », « La visita de Dios », « Cordura », « Tristeza del recuerdo », ou encore « Impresión de destierro ».

Mais pourquoi Cernuda s'identifie-t-il à Philippe II ? Parce qu'il imagine chez le monarque un sentiment d'exil comparable au sien propre, ce qui est clairement perceptible dans le poème « Águila y rosa » :

Ya la pausa es bien larga, y la impaciencia grande
Su alma no está aquí, sino donde ha nacido.
Su centro está en su tierra, en su hogar, al que será tan dulce
Cuidarlo, dirigirlo. […] [252]

Loin de détruire le moi, ces jeux d'enonciation rendent compte de ses différents aspects, qu'il s'agisse du personnage évoqué, Philippe II, ou de la personne qui se projette dans ce personnage, Luis Cernuda.

Enfin, le poème « El César »[253] est le dernier texte de Cernuda où un personnage assume le rôle de locuteur. Du point de vue de l'énonciation, ce texte est très intéressant, car on dirait que Cernuda s'amuse à essayer de tromper son lecteur. En lisant les cinq premiers vers, on a l'impression qu'il y a un locuteur totalement impersonnel, qui évoque la figure du César, à la troisième personne :

Isla, en su roca escarpada inaccesible,
Segura; sola morada para el César como
El César sólo ser para morar en ella.
En torno a las columnas adelfas y cipreses
Mojados y olorosos; abajo el mar insomne;[254]

Ensuite, les vers suivants nous montrent apparemment que le locuteur est autre, car celui-ci s'exprime à la première personne :

Todo aquí en soledad, a solas
Como conciencia en alta noche,

252 *PC,* p. 444, v. 81-84.

253 *PC*, p. 432-437.

254 P. 432, v. 1-5.

Mas libre de su angustia. Seguro
Estoy de que la faz humana, ya insoportable
Tiranía, no romperá esta magia.[255]

Puis finit par se préciser l'existence d'un seul locuteur, qui ne faisait au début que s'autodésigner à la troisième personne — ce qui, en réalité, n'est guère surprenant de la part d'un personnage aussi important et majestueux que César —, un seul locuteur qui parle de lui-même, un locuteur délocuté conscient à la fois de sa dualité et de son unité :

Conmigo estoy, yo el César, dueño
Mío, y en mí del mundo. […] [256]

Ces vers montrent très bien quel lien Cernuda établissait entre César et lui, ou, en tout cas, l'idée qu'il se faisait de César et lui-même : la solitude comme seule compagne — *Conmigo estoy* —, mais aussi la constante obsession de la vieillesse qui fait échec à la jouissance :

Para el placer soy viejo. Quiero a veces,
Junto a la pubertad rendida, replicarla
Con forma tan perfecta. Todavía un impulso
Generoso; no: mejor abatirla
[…]
Acaso no soy viejo. Algún instante
Siento la juventud en mí, plena, sin tiempo,
Como jamás lo fuera en tiempo caduco;[257]

Cernuda introduit fréquemment dans sa poésie, à partir de 1938, date de son départ en Angleterre, des personnages historiques ou

255 *Ibid*., v. 8-12.

256 V. 16-17.

257 V. 32-33 et 51-53.

légendaires, que ce soit comme personnages-locuteurs ou comme simples personnages-délocutés, auxquels il s'identifie, et au moyen desquels il continue de se raconter mais avec une certaine distance, avec un clair souci d'objectivation, procédé que le poète lui-même explique à plusieurs reprises. Le culturalisme cernudien semble être intimement lié à l'exil, ou du moins à l'écriture de l'exil, car si l'on considère l'ensemble des personnages évoqués, avec ou sans dédoublement, on trouve essentiellement des exilés, à la manière de Cernuda, c'est-à-dire, des personnages, réels ou fictifs, qui ont vécu en « exil », concrètement ou subjectivement, des personnages solitaires, critiqués, marginalisés par une société semblable, sur ce point, à celle que connut Luis Cernuda : pensons à Verlaine, Rimbaud ou Gide, pour ce qui est de la marginalisation que subissent les homosexuels ; pensons à Góngora ou à Mozart pour ce qui est du génie incompris ou reconnu tardivement ; pensons à de véritables exilés, tels que Keats ou Fray Hortensio Paravicino, ou à des éxilés intérieurs, tels Larra, dont le mal de vivre fut comparable à celui de Luis Cernuda.

Autant de personnages qui disent la complexité du moi ; faut-il les voir comme des masques du moi ? N'avons-nous pas, au contraire, l'impression d'avoir une idée plus complète de l'homme qui est derrière, du poète Luis Cernuda, avec toutes les nuances et les contradictions d'un personnage (le personnage poétique Luis Cernuda) dont un moi seulement subjectif, « romantique », aurait, peut-être laissé dans l'ombre certains aspects ?

Poemas para un cuerpo : l'avènement du moi cernudien ?

Luis Cernuda découvre le Mexique pendant l'été 1952, lors d'un voyage dont la fin était purement touristique. Après de longues années passées dans les pays anglo-saxons, l'Angleterre d'abord, puis les Etats-Unis, ce voyage va fortement bouleverser le poète. Au-delà de la rencontre de sa langue, de certains espaces à l'allure méditerranéenne, et d'un *modus vivendi* qui sans doute lui rappelaient sa Séville natale, Cernuda connaît, presque pour la première fois de sa vie, un amour, et un amour heureux. Pendant quelques années, ou peut-être seulement pendant quelques mois, le poète jusque là inadapté, introverti, a le sentiment d'avoir, enfin, trouvé une terre, une patrie.

Dans « Historial de un libro », il explique ce nouveau sentiment d'appartenance, en terres mexicaines :

> *[…] siempre padecí del sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontrara; de ahí el afán constante de partir, de irme a otras tierras, afán nutrido desde la niñez por lecturas de viajes a comarcas remotas. Y sólo el amor alivió ese afán, dándome la seguridad de pertenecer a una tierra, de no ser en ella un extranjero, un intruso.*[258]

L'on devine, en effet, une sorte de parenthèse, une suspension provisoire de l'impression d'être en exil : l'exil géographique s'efface progressivement, au fur et à mesure que Cernuda adopte ce nouveau

258 *PrI*, p. 659.

pays comme si c'était le sien, la rencontre amoureuse permettant au poète d'échapper à la solitude et à la réclusion.

Ces changements d'ordre vital vont trouver un écho dans l'œuvre poétique, notamment dans la série « Poemas para un Cuerpo » qui est insérée dans le recueil *Con las Horas contadas*. Il s'agit d'un ensemble de seize textes qui clôt la dixième section de *La Realidad y el Deseo*, ensemble qui fut d'abord publié comme un recueil à part entière, en 1957[259]. Cette série constitue une célébration de l'amour dont témoignent les titres, tels que « Viviendo sueños », « Contigo » ou « Un hombre con su amor ». Des vers d'un optimisme inouï viennent surprendre le lecteur assidu de Cernuda, plutôt habitué à la plainte, à la souffrance, ou, dans le meilleur des cas, à l'indolence. Ainsi, dans le poème « Sombra de mí », le locuteur remercie l'être aimé de lui avoir donné, avec son amour, l'existence :

> *Entonces te doy gracias y te digo:*
> *Para esto vine al mundo, y a esperarte;*
> *Para vivir por ti, como tú vives*
> *Por mí, aunque no lo sepas,*
> *Por este amor tan hondo que te tengo.* [260]

On trouve, dans cette idée, des échos de Kirkeegard, que Cernuda affirme avoir beaucoup lu, pour qui la reprise amoureuse est une sorte de mouvement « religieux » par lequel l'individu naît de nouveau[261].

Dans un autre poème de la même série, « Haciéndose tarde », se met en place une réflexion sur le temps qui passe, sujet cher à Cernuda, mais à cette occasion, au lieu de s'y résigner avec amertume, le locuteur décide que l'âge ne doit pas être un obstacle à l'amour :

---

259 Luis Cernuda, *Poemas para un Cuerpo*, Málaga, Caracola, 1957 (coll. « A quien conmigo va »). Malgré cette publication séparée, Cernuda signale clairement : « Estos dieciséis poemas, bajo el título común que aquí llevan, forman una breve serie independiente, dentro del libro inédito *Con las Horas contadas* (1950-1956), sección X de *La Realidad y el Deseo*. »

260 Poème IV, *PC*, p. 473, v. 21-25.

261 Søren Kierkegaard, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990, p. 120-143.

Entonces, deja, no pienses
En que es tarde. ¿Hubo tardanza
Jamás para olor y zumo
O el revuelo de algún ala?

Fuerza las puertas del tiempo,
Amor que tan tarde llamas. [262]

Enfin, c'est dans le poème X, « Contigo », que l'on assiste à la mise en mots du sentiment d'appartenance à une terre, et l'impression d'exil semble totalement abolie ; poème qui nous rappelle irrémédiablement le « ¿Qué es poesía? » bécquerien[263] :

CONTIGO

¿Mi tierra?
Mi tierra eres tú.

¿Mi gente?
Mi gente eres tú.

El destierro y la muerte
Para mí están adonde
No estés tú.

¿Y mi vida?
Dime, mi vida,
¿Qué es, si no eres tú?[264]

262 *PC*, p. 475-476, v. 13-18.

263 « ¿Qué es poesía?, dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul ; / ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía… eres tú. », Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y poe*mas, Barcelone, Fontana, 1994, p. 42.

264 *PC*, p. 478.

Alors que nous venons de voir comment la voix poétique dans l'œuvre de Luis Cernuda souffre de l'exil, en adoptant différentes sortes de dédoublements, ce qui nous intéresse surtout dans *Poemas para un Cuerpo*, c'est l'avènement du moi cernudien, ou, du moins, d'un moi cernudien. En effet, après s'être désigné par la deuxième et la troisième personnes grammaticales, et même par toutes sortes de masques, au moyen des personnages que l'on a vus, le moi se dévoile soudainement dans un poème où non seulement il s'impose en devenant le locuteur incontestable, mais où, de surcroît, il révèle son identité, pour ainsi dire, civile. Il s'agit du poème intitulé « Para ti, para nadie »[265], étrange texte composé de onze distiques (*pareados*), dont le sixième, c'est-à-dire celui qui se trouve juste au milieu du poème, dit :

Y yo, este Luis Cernuda
Incógnito, que dura[266]

L'irruption inattendue de ce « Y yo, este Luis Cernuda » semble venir confirmer nos hypothèses : la voix poétique qui s'était égarée par différents chemins, revient en force et maintenant ne fait plus qu'un avec le poète. Cet aveu de biographie, d'autobiographie, s'oppose en tous points aux mises à distance que l'on a vues jusqu'au présent, et il convient par conséquent de se demander ce que signifie et ce qu'implique une telle démarche.

Connaissant le parcours poétique et vital de Luis Cernuda, l'on ne s'étonnera pas d'une telle intrusion : le sujet qui se trouvait éparpillé de par son perpétuel exil intérieur, retrouve, ne serait-ce que

265 *PC*, p. 471-472

266 Voici le poème: « Pues no basta el recuerdo, / Cuando aún queda tiempo, // Alguno que se aleja / Vuelve atrás la cabeza, // O aquel que ya se ha ido, / En algo posesivo, // Una carta, un retrato, / Los materiales rasgos // Busca, la fiel presencia / Con realidad terrena, // Y yo, este Luis Cernuda / Incógnito, que dura // Tan sólo un breve espacio / De amor esperanzado // Antes que el plazo acabe / De vivir, a tu imagen // Tan querida me vuelvo / Aquí, en el pensamiento, // Y aunque tú no has de verlas, / Para hablar con tu ausencia // Estas líneas te escribo, / Únicamente por estar contigo. »

pendant quelques instants, une unité essentielle, peut-être l'unité platonicienne de l'être scindé qui retrouve sa moitié, l'unité de cet être à qui l'amour confère une véritable identité ; le sujet poétique existe plus que jamais et il se nomme, se présente sans masque : « Luis Cernuda ». L'on a déjà remarqué, dans l'œuvre cernudienne, l'idée que l'amour donne la vie, l'existence ; par conséquent, on assiste ici presque à une naissance : « Luis Cernuda » commence à exister, du moins dans le poème, grâce à l'amour heureux.

Cette notification de l'identité civile du poète est très troublante et déroutante pour le lecteur, car, non content de dire « yo », ce qui aurait déjà constitué un changement par rapport aux recueils précédents, le locuteur, en se nommant « Luis Cernuda », vient abolir la distance entre le poète et le personnage poétique, distance qui, dans le cas de Cernuda, avait toujours été, il est vrai, très mince.

Dans son étude « La poesía de Luis Cernuda », Derek Harris écrit, à propos de ce poème :

> *Una de las características de « Poemas para un Cuerpo » es el abandono de las técnicas de objetivación que dominan a partir de* Invocaciones *; sólo cuatro poemas de la serie utilizan el « tú » distanciador tan común en los poemas maduros. El uso preferente de la primera persona del verbo indica que se ha curado de la alienación expresada por el « tú » desdoblado, e incluso se da el caso único y sorprendente de la mención del nombre del poeta mismo cuando se refiere a « yo, este Luis Cernuda / incógnito » en el poema* III.[267]

Toutefois ce ne pas si simple, et cette irruption inopinée de l'identité du poète dans ses vers mérite que l'on s'y arrête. En effet, si *a priori* l'on peut penser, comme Harris, que la fin, du moins provisoire, de l'exil intérieur, et de l'exil tout court, produit l'avènement d'une identité presque sur-affirmée, et que tous les masques tombent face au bonheur que l'amour offre, en y regardant de plus près on découvre tout autre chose. Ce besoin de donner un nom et un prénom

267 *PC*, p. 89.

au moi, qui de surcroît coïncident avec l'identité du poète, révèle, à mon sens, une identité plus fragilisée et éparpillée que jamais.

Quel meilleur masque que le nom et le prénom qui figurent, somme toute, arbitrairement, sur la carte d'identité ? D'autant plus qu'il ne s'agit pas de « Yo, Luis Cernuda » ; si tel avait était le cas, l'interprétation de Harris aurait été plus juste ; mais n'oublions pas, car il est essentiel, le déictique « este » : « Yo, este Luis Cernuda ». Au-delà de ce que le nom propre représente, du point de vue de l'énonciation, pour les linguistes — « Tout nom est de troisième personne », dit André Joly[268], tout nom est, donc, autre, tout nom est l'*autre* — le déictique « este » s'opposant implicitement à « ese » et à « aquel », présuppose l'existence de plusieurs « Luis Cernuda », peut-être le « Luis Cernuda » d'avant, le « Luis Cernuda » malheureux, ou encore d'autres. On est donc plus que jamais, contrairement à l'avis de Harris, face à un dédoublement de la voix poétique ; en revanche, la grande différence par rapport aux recueils précédents c'est qu'il est vécu malgré tout de façon extrêmement positive, grâce à la conscience très claire d'avoir trouvé enfin une identité, mais une identité qui n'est pas forcément celle du personnage « Luis Cernuda » que le poète met en scène.

Bien d'autres poètes ont employé ce procédé, qui est, certes, toujours troublant pour le lecteur, et toujours ambigu. Nous en avons retenu trois, Miguel Hernández, Dámaso Alonso et Jaime Gil de Biedma, qui suivent la même démarche : tout en se nommant, tout en inscrivant leur nom « officiel », ils introduisent toujours un élément, tel le « este » du vers cernudien, qui vient insidieusement détruire le possible amalgame entre l'auteur et le personnage poétique. Ainsi, Miguel Hernández, au moment même où il se nomme, établit une double identité dans le poème qui commence par le vers « Me llamo barro aunque Miguel me llame »[269], en posant d'emblée une sorte de diptyque du sujet poétique, puisqu'il s'appelle aussi bien *barro* que *Miguel*. Dámaso Alonso se nomme à deux reprises dans le

---

268 « Personne et acte d'énonciation » in *Essais de systématique énonciative*, *op. cit.*, p. 73.

269 *El rayo que no cesa*, Madrid, Espasa-Calpe (coll. Austral), 1969, p. 45-48.

recueil *Hijos de la ira* : d'abord dans le poème « Monstruos », où il utilise comme Cernuda, le déictique « este » : « Como este Dámaso frenético »[270], puis dans le très long texte intitulé « Dedicatoria final (las alas) », qui commence par les vers :

Ah, pobre Dámaso,
tú, el más miserable, tú el último de los seres[271]

où l'on assiste clairement à un dédoublement par le biais de la deuxième personne grammaticale.

Mais si ces deux poètes, Miguel Hernández et Dámaso Alonso, ne donnent que leurs prénoms, Jaime Gil de Biedma notifie, comme Cernuda, son nom de famille, qui constitue la marque par excellence de l'appartenance à une société civilisée, organisée, la preuve de l'existence d'un individu au sein d'une communauté. Néanmoins, le poète barcelonais met en place d'autres procédés pour, tout en présentant son identité, préserver la distance entre le créateur et la créature. Ainsi, dans le poème intitulé « Contra Jaime Gil de Biedma »[272], on ne peut que percevoir l'altérité, car l'on est rarement contre soi-même — du moins consciemment —, et loin de dire l'unité du sujet créateur et poétique, le locuteur le présente plus que jamais déchiré, divisé en deux moitiés qui, de surcroît, sont rivales et s'opposent. Quant au texte intitulé « Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma »[273], l'idée de la mort du personnage ne laisse pas de place au doute, car si le personnage « Jaime Gil de Biedma » meurt, c'est le poète, bien évidemment, qui vit et qui, surtout, écrit.

Le poète anglais W. B. Yeats, qui a tant influencé Cernuda, se sert également de ce procédé dans le poème «Yeats's epitaph » (« L'épitaphe de Yeats ») :

---

270 *Hijos de la ira*, Madrid, Castalia, 1986, p. 118-119, v. 27.

271 *Idem*, p. 167-174.

272 *Poemas póstumos* in *Volver*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 124-125.

273 *Idem*, p. 129-131.

Under bare Ben Bulben's head
In Drumcliff churchyard Yeats is laid.
An ancestor was rector there
Long years ago, a church stands near,
By the road an ancient cross.
No marble, no conventional phrase;
On limestone quarried near the spot
By his command these words are cut:
Cast a cold eye
On life, on death.
Horseman, pass by![274]

Enfin, bien des siècles avant Cernuda, un autre poète exilé, Ovide, se servait dans *Les Tristes* de ce même procédé pour dire la déchirure produite par la perte de sa terre natale. Ainsi, l'on peut lire, dans le poème « L'hiver à Tomes » :

Si quis adhuc istic meminit Nasonis adempti[275]
[Si quelqu'un se souvient encore d'Ovide l'exilé]

ou dans « Le printemps à Tomes » :

Ei mihi! iamne domus Scythico Nasonis in orbe est?[276]
[Hélas ! la demeure d'Ovide est donc pour toujours en Scythie ?]

---

274 Les huit premiers vers apparaissent en italiques dans le texte original. Voici la traduction de ce poème par Yves Bonnefoy : « Sous Ben Bulben au chef nu, / À Drumcliff dans le cimetière / Yeats repose. Un de ses aïeux / Y fut autrefois recteur / Et non loin se trouve l'église / Et la vieille croix sur la route. / Rien de marbre, aucune inscription / Convenue. Un bloc de calcaire / De la carrière voisine, / Où sont gravées ces paroles / Qu'il a voulues : *Hautement / Regarde la vie, la mort, / Cavalier, et passe!* » W.B. Yeats, *Quarante-cinq poèmes. Suivis de La Résurrection*, Paris, Poésie Gallimard, Ed. bilingue, 1993, p. 182-183.

275 Ovide, *Les Tristes*, Paris, E.L.A./La Différence, 1989, p. 68, v. 1.

276 *Ibid.,* p. 79, v. 39. Si dans l'œuvre de Luis Cernuda l'apparition de son patronyme est exceptionnelle, puisqu'elle ne se produit qu'une seule fois, le nom d'Ovide devient un motif récurrent dans les recueils du poète latin, même dans

Dans *Poemas para un Cuerpo*, l'on assiste donc à l'avènement d'un moi cernudien, bien qu'il ne soit que l'un des multiples moi que la voix poétique déploie, tout au long du parcours créateur et vital de Cernuda. Quoi qu'il en soit, même s'il ne s'agit que d'un personnage appelé « Luis Cernuda », le sujet poétique cernudien trouve, pour une fois, une unité et une existence qu'il n'avait jamais eues auparavant et qu'il n'aura plus jamais, car dans le recueil suivant, *Desolación de la Quimera*, nous l'avons vu, se met en place presque de façon obsédante le dédoublement de la voix par l'emploi des personnages et des masques.

Victime de l'exil, Luis Cernuda révèle constamment dans son œuvre la déchirure permanente du sujet, qui, par le truchement de l'écriture poétique, retrouve dans *Poemas para un Cuerpo* une certaine cohésion, bien qu'elle ne soit qu'illusoire, et surtout, éphémère.

* *
*

Qui parle dans les poèmes de Luis Cernuda ? Quelle est cette voix poétique qui se dit alternativement *yo*, *tú*, *él* ? Que cache — ou que montre — cette myriade de personnages en tous genres qui viennent peupler cette poésie pourtant intime et retenue ? Il nous a semblé que toutes ces intermittences, tout cet éparpillement de la voix, ne font que dire l'existence d'un moi, unique et multiple en même temps, qui se voit comme étant *un autre* — d'où l'emploi de la deuxième et la troisième personnes grammaticales pour s'autodésigner —, et qui se voit de l'extérieur, comme pour essayer de comprendre ce que voient *les autres*, pour voir ce qu'il a été avant de devenir *autre*. Lorsque toutes les possibilités combinatoires du système de la personne ne suffisent pas à exprimer la totalité de ce moi que Cernuda construit dans son œuvre, le poète a recours à toute une série de personnages qui pourront apporter telle ou telle nuance au personnage protagoniste de l'œuvre cernudienne : ce moi

---

les titres de poèmes, tels que « Le livre d'Ovide en visite à Rome » ou « Ovide et la poésie ».

aux allures autobiographiques, malgré son caractère fictif puisque littéraire, poétique, que le poète tient à ériger en véritable moi personnel, autobiographique, pour construire ainsi son propre mythe : le mythe du personnage poétique « Luis Cernuda ».

Finalement, même en se nommant « Luis Cernuda » dans *Poemas para un Cuerpo*, la voix poétique cernudienne, dans un constant rapport avec la biographie du poète, et donc, avec son autobiographie, voit son désir d'identité, d'unité, de totalité, perpétuellement inassouvi, ce que peut venir éclairer cette affirmation de Philippe Lejeune :

> Tout se passe comme si, dans l'autobiographie, aucune combinaison du système des personnes dans l'énonciation ne pouvait de manière satisfaisante « exprimer totalement » la personne. Ou plutôt, pour dire les choses moins naïvement, toutes les combinaisons imaginables révèlent plus ou moins clairement ce qui est le propre de la personne : la tension entre l'impossible unité et l'intolérable division, et la coupure fondamentale qui fait du sujet parlant un être de *fuite*[277].

Être de fuite, être en perpétuelle quête d'*ailleurs*, Luis Cernuda exprime dans son œuvre, par le biais de différents moyens, ce sentiment de non-appartenance, de séparation entre le moi et le monde qui l'entoure, de perte de la terre natale, dans une poésie qui deviendra dès lors une véritable écriture de l'exil.

277 *Je est un autre*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1980, p. 38. C'est nous qui soulignons.

L'expression de l'exil dans l'espace textuel

> Depuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de perspective nous a rendus plus attentifs à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte.
>
> Gérard Genette[1]

L'exil est, en littérature, l'un des thèmes les plus anciens et les plus fertiles. Depuis l'*Exode*, en passant par *L'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère, et jusqu'à nos jours, nombre d'œuvres littéraires mettent en scène la souffrance des exilés. Dans *La Realidad y el Deseo*, Luis Cernuda parvient à dire l'exil autrement qu'en l'érigeant en thème, le notifiant rarement comme réalité biographique ou historique. Le poète semble avoir préféré la prose, poétique, certes, pour évoquer ouvertement la dimension personnelle, vitale, de ses exils, intérieur et géographique, ou, plutôt, pour évoquer les périodes de sa vie pendant lesquelles il

1 « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 45.

a pu échapper à ces deux formes d'exils, c'est-à-dire, son enfance à Séville et son arrivée au Mexique.

En effet, Cernuda semble trouver dans la prose le support le plus adapté pour donner libre cours à la confession presque totalement biographique[2], comme l'explique Bernard Sicot dans la postface « Ouvertures sur Variations » qu'il inclut dans son édition bilingue de *Variaciones sobre Tema Mexicano* [*Variations sur thème mexicain*] :

> Tout se passe comme si l'écriture poétique en prose, plus déliée, sans les contraintes du vers, ni même celles du vers libre, plus susceptible d'adapter sa syntaxe à tous les rythmes, les plus brefs comme les plus sinueux de la rêverie, de la mémoire et de la pensée, lui avait offert un refuge langagier propre à exprimer, à Glasgow, le bref bonheur des souvenirs de l'enfance sévillane ou, à Mount Holyoke, ceux, non moins brefs, de la rencontre heureuse avec la terre mexicaine.[3]

L'exil comme thème clairement notifié n'apparaît que dans les deux recueils cernudiens de proses poétiques : *Ocnos* et *Variaciones sobre tema mexicano*, ouvrages auxquels l'auteur a donné un statut particulier, puisqu'il ne les inclut pas dans les éditions successives de *La Realidad y el Deseo*.

Dans l'œuvre en vers de Luis Cernuda, l'expression de l'exil passe par d'autres procédés d'écriture, tels que la mise en place d'un locuteur multiple dont on a vu les différentes implications, mais également par une manière toute particulière de remplir l'espace de la page que l'on appelle ici l'espace textuel. Le choix de certaines strophes, le refus tranchant de quelques formes fixes, loin d'être anodins, nous amènent à formuler des hypothèses concernant l'écriture

---

2 Dans une lettre adressée à Nieves Mathews, Cernuda confirme le caractère autobiographique de *Ocnos* : « Siento que no hayas visto *Ocnos* […] Para mí es casi un alivio ver esas páginas publicadas: son , o pretenden ser, un rescate de mi vida […] », Rafael Martínez Nadal, *Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 117-118.

3 Bernard Sicot, « Ouvertures sur Variations », in Luis Cernuda, *Variations sur thème mexicain*, trad. par Bernard Sicot, préface d'Octavio Paz, éd. bilingue, Paris, Corti, 1998 (coll. « Ibériques »), p. 158.

de l'exil. En organisant les mots sur l'espace de la page, Luis Cernuda parvient à recréer par le truchement de l'écriture les souffrances qui découlent du déracinement et de l'errance, et, plus encore, il arrive à exprimer presque visuellement la séparation entre le moi et le monde à laquelle le poète se sent condamné.

Dans un premier temps, l'on étudiera de près les trois uniques sonnets de *La Realidad y el Deseo* et l'on s'interrogera sur l'origine de cette absence — dans ses liens avec l'exil — à une époque où tous les poètes s'adonnaient particulièrement à l'exercice de cette forme classique. Ensuite, l'on mettra l'accent sur les façons d'exprimer visuellement, c'est-à-dire, typographiquement, la séparation entre le monde intérieur et le monde extérieur, en prenant notamment comme appui les dizains de *Primeras Poesías*. Enfin, l'on verra comment Luis Cernuda met magistralement en place une écriture de l'absence, faite de vide et de silence.

Les trois sonnets de Luis Cernuda : une fuite vers le dedans

L'absence de sonnets : un refus de l'emprisonnement

Luis Cernuda, poète que l'on inclut traditionnellement, comme on le sait, dans la Génération de 1927, n'écrivit que trois sonnets tout au long de son œuvre poétique, contrairement à ses camarades de génération qui s'y adonnèrent fréquemment, à une époque où les plumes se tournaient vers les classiques de la littérature espagnole, notamment vers Góngora[4]. Ainsi, Gerardo Diego ne cesse d'écrire des sonnets, depuis *Imagen* jusqu'à *Cementerio Civil*[5] ; Rafael Alberti de même, depuis *Marinero en tierra*, jusque *A la pintura*, en passant par *Cal y Canto*, *De un momento a otro* et la section « Sonetos corporales » de *Entre el clavel y la espada*.

Jorge Guillén cultive également cette forme, notamment dans la troisième partie de la section « El pájaro en la mano » de *Cántico*, puis dans *Clamor* et dans *Homenaje* ; l'on connaît enfin les *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca. Si Vicente Aleixandre et Pedro Salinas, n'en écrivent que trois, comme Cernuda, c'est peut-être

4 Cf. Francisco Javier Díez de Revenga, «Las estructuras clásicas: el soneto », *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad, 1973, p. 348-371.

5 Á tel point que José Onrubia l'appelle le « sonetista de la generación del 27 », dans *Sonetos del siglo XX*, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 177.

moins surprenant, car ces poètes utilisent beaucoup moins les formes classiques[6] que le poète sévillan[7].

En effet, Luis Cernuda constate lui-même l'importance du sonnet et des formes classiques dans la « génération de 1927 », qu'il appelait « de 1925 » :

> *Góngora influye sobre todos estos poetas, ya sea en una colección de versos, como* Cal y Canto *de Alberti, el* Romancero Gitano *de Lorca o el* Cántico *de Guillén; ya sea en algunos poemas solamente, como ocurre en los tres sonetos que Salinas incluye en* Presagios *o en tal o cual otro pasaje de su obra; como ocurre en el poema «Fábula » de Altolaguirre; en algunos pasajes de* Ámbito*, el libro de Aleixandre; o en la* Fábula de Equis y Zeda*, de Diego. […] La influencia de Góngora, combinada con la actitud clasicista, tuvo otra consecuencia, que es la reaparición de la métrica (octosílabos, endecasílabos, etc.), y de las estrofas (soneto en su forma ortodoxa, letrillas, romances, octavas reales, etc.) tradicionales, metros y estrofas que el modernismo puso en fuga.*[8]

---

6 Luis Felipe Vivanco, par exemple, dit, à propos de la poésie de Salinas : « […] nada más irreductible a estrofas que el fluir poético-poemático de Pedro Salinas » et ajoute que Lorca avait inventé le mot « prosías » pour désigner les textes saliniens, dans *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 109.

7 Outre les textes de *Égloga, Elegía, Oda*, pensons aux « décimas » de *Primeras Poesías* et à l'abondance de vers classiques, tels que l'*alejandrino*, notamment dans *Un Río, un Amor*, où l'on trouve six poèmes composés exclusivement de ce type de vers et dans *Las Nubes*, par exemple le long poème « La visita de Dios ». En général, il y a tout au long de l'œuvre de Cernuda, une tendance vers la disposition en strophes, et ceci même dans les recueils dont les « thèmes » étaient très peu classiques, tels que *Los Placeres Prohibidos*, ou *Un Río, un Amor*. En outre, bien qu'il n'écrive que trois sonnets, les poèmes de quatorze vers sont très fréquents dans les premiers recueils cernudiens : « Estoy cansado » et « Desdicha » dans *Un Río, un Amor*, « Esperé un dios en mis días », « Yo fui », « El mar es un olvido » dans *Los Placeres Prohibidos*.

8 « Generación de 1925 », *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1957, in *PrI*, p. 188-189.

Il est donc surprenant que le sonnet ne soit pas plus fréquent chez Cernuda, et nous nous proposons ici de comprendre les raisons d'une telle absence. Les trois sonnets cernudiens sont « Vidrio de agua en mano del hastío »[9], « La desierta belleza sin oriente »[10], qui se trouvent dans *Primeras Poesías*, et le poème intitulé « Divertimiento », dont le premier vers est « Asísteme en tu honor, oh tú, soneto »[11], qui figure dans *Vivir sin estar viviendo*.

Ce manque n'est ni anodin ni gratuit, ni encore moins dû au hasard. En ce qui concerne la quasi-absence de sonnets dans l'œuvre cernudienne, trois dans un corpus qui contient deux cent soixante-dix-sept poèmes, l'explication qui consisterait à dire que Cernuda refuse les formes classiques n'a aucun fondement, puisqu'au contraire, son premier recueil, *Perfil del Aire* (1927) est d'une structure formelle irréprochable : alternent avec une rigueur extrême les «décimas »[12], l'une des strophes les plus classiques qui soient, très fréquente chez Calderón de la Barca par exemple, et les poèmes de cinq « cuartetas asonantadas »[13], strophe très employée par Bécquer[14].

Perfil del Aire s'est heurté à une critique hostile et unanime dès sa publication, comme supplément de la revue *Litoral*, éditée par

9 Poème VIII de *Primeras Poesías*, *PC,* p. 112.

10 Poème XIX de *Primeras Poesías*, *PC,* p. 120.

11 *PC*, p. 403.

12 Dizain appelé aussi « décima espinela » car il a été inventé par Vicente Espinel en 1591 dans son livre *Diversas rimas*. Il est constitué par des vers octosyllabes avec le schéma de rime suivant : abbaaccddc.

13 Strophe également appelée « copla » ou « cantar », où riment, en assonance, les vers pairs. Généralement composée d'octosyllabes, elle admet aussi des vers plus courts, comme les hexasyllabes ou, comme c'est le cas dans la poésie de Luis Cernuda, les heptasyllabes.

14 Notamment, composée d'octosyllabes, dans les poèmes II « Saeta que voladora », XXIII « Por una mirada, un mundo », XXIV « Dos rojas lenguas de fuego » ; et d'heptasyllabes dans les rimes V « Espíritu sin nombre » et XL « Su mano entre mis manos ». *Rimas y poemas*, Barcelona, Edicomunicación, 1994, p. 25, 43, 30 et 54.

Emilio Prados et Manuel Altolaguirre. Cernuda fut accusé notamment d'imiter Jorge Guillén et de ne pas être « nouveau », ce qui déçut profondément le jeune poète. En se rappelant cette époque, il dit dans « Historial de un libro » : « Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú »[15], et en guise de réponse aux critiques il publie *Égloga, Elegía, Oda*, apparemment lieu d'exercices formels, où il choisit de suivre les formes « garcilassiennes »[16] plutôt que celles de Góngora, comme le font les autres poètes de son temps. On ne peut donc pas donner comme explication à la quasi-absence de sonnets dans l'œuvre cernudienne un hypothétique refus des formes

15 Il ajoute : « No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica poco después de publicar mi primer libro. Porque mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos « nuevos » que los anteriores. », « Historial de un libro », *op. cit.*, p. 631.

16 Le deuxième poème du recueil, «Égloga », suit exactement la structure de la «Égloga Segunda » de Garcilaso. Il s'agit du moment où Salicio prend la parole. En voici les treize premiers vers, qui forment une strophe séparée par un blanc typographique de la suite du poème, une « estancia » : « ¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse / que con la dulce soledad se abraza, / y vive descuidado, / y lejos de empacharse / en lo que el alma impide y embaraza! No ve la llena plaza, / ni la soberbia puerta / de los grandes señores, / ni de los aduladores / a quien la hambre del favor despierta; / ni le será forzoso / rogar, fingir, temer y estar quejoso. » Voyons à présent les treize premiers vers de la « Égloga » cernudienne, qui forment également une « estancia » : « Tan alta, sí, tan alta / En revuelo sin brío, / La rama el cielo prometido anhela, / Que ni la luz asalta / Este espacio sombrío / Ni su divina soledad desvela. / Hasta el pájaro cela / Al absorto reposo / Su delgada armonía. / ¿Qué trino colmaría, / En irisado rizo prodigioso / Aguzándose lento, / Como el silencio solo y sin acento? » Dans les deux cas, il s'agit d'une strophe de treize vers, avec le schéma de rimes et de syllabes suivant : 7a 7b 11C 7a 7b 11C 7c 7d 7e 7e 11d 7f 11f. Cette première strophe de l'églogue de Garcilaso a servi, de toute évidence, de modèle pour l'églogue cernudienne. Gustavo Correa («Mallarmé y Garcilaso en Cernuda : de *Primeras Poesías* a la Égloga y la Oda », *Revista de Occidente* (Madrid), n° 145 (avril, 1975), pp. 72-89 », Agustín Delgado (*La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 101-117) et Manuel Ulacia (*Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelone, Laia, 1984, pp. 43-45) ont pressenti cette présence de Garcilaso dans la Égloga cernudienne, sans préciser pour autant les coïncidences de versification que l'on vient de signaler.

classiques car il n'en est rien. En outre, en tant que critique littéraire, Cernuda a consacré nombre d'articles aux auteurs classiques, tels que Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes, Jorge Manrique ou Francisco Aldana[17], tout en insistant sur l'influence que ces auteurs ont exercée sur la poésie moderne.

En revanche, nous ne trouvons nulle part d'étude consacrée à l'œuvre de Quevedo, ou à celle de Lope de Vega, qui sont, curieusement, les auteurs qui ont le plus composé des sonnets ; Lope de Vega en aurait écrit autour de mille cinq cents. Il est vrai que ces auteurs sont loin de constituer pour Cernuda des poètes de prédilection. Á propos de Quevedo, par exemple, nous pouvons lire dans l'article « Góngora y el Gongorismo »[18] :

> *[…] el árido Quevedo, cuyo pensamiento momificado se nos brinda en suntuoso sarcófago […]*

Quant à Lope de Vega, dans l'article « Cervantes, poeta »[19], Cernuda signale que la seule qualité de cet auteur était celle d'un habile versificateur, mais qu'il y avait par ailleurs dans ses vers « una evidente falta de intensidad expresiva ».

En ce qui concerne Góngora, l'admiration que Cernuda pouvait éprouver envers lui venait, comme on l'a vu, d'une sorte d'identification vitale, beaucoup plus que d'une adhésion d'ordre esthétique.

Mais c'est dans le texte intitulé « Acerca de mis versos », que Cernuda s'est le plus clairement expliqué à propos de ses goûts et de ses modèles littéraires. Il s'agit de quelques considérations, de quelques notes un rien décousues, car ce texte n'était que l'embryon d'une communication presque improvisée. En voici un fragment, dans lequel Cernuda déclare détester la poésie baroque, si liée au sonnet :

---

17 « Tres poetas clásicos », *Poesía y Literatura*, 1960, in *PrI*, p. 488-501 ; « Tres poetas metafísicos », *ibid.*, p. 502-516 ; « Cervantes », *Poesía y Literatura II*, 1964, *ibid.,* p. 669-691 ; « Cervantes, poeta », *ibid*., p. 692-701.

18 *PrII*, p. 145.

19 *PrI* p. 694.

> *La tradición no puede ni repetirse ni improvisarse. ¿Cuál es la tradición española? España país de tradiciones encontradas. Bifurcación, y no fusión, de la corriente poética, vieja y nueva, en el siglo* XVI. *Supervivencia aislada de la tradición medieval. El mito de «lo popular». Falacidad del término. El poeta como explotador de un caudal poético que no es suyo. El «romancero » expresión poética de una sociedad en formación. Diferente carácter del poeta en una sociedad en formación y en una sociedad organizada. Supervivencia latente de las formas muertas del pasado. Su irrupción anacrónica. Popularismo y barroquismo: dos aspectos de un mismo fenómeno literario. Barroco: expresión artística semiadulta de una mentalidad primitiva.* [20]

Par ailleurs, l'un des poètes qui ont le plus influencé Cernuda, Gustavo Adolfo Bécquer, n'a écrit que deux sonnets, celui qui commence par le vers « Homero cante a quien su lira Clío » et celui qui est intitulé « Al céfiro » [21], où l'on trouve, par ailleurs, comme chez Cernuda, des allusions très précises à Garcilaso[22]. L'on ne s'étonnera pas de cette faible fréquence du sonnet chez Bécquer qui fut générale pendant le Néoclassicisme et le Romantisme, en Espagne.

En outre, le sonnet, contrairement à la « décima », n'est pas une forme d'origine espagnole. Et l'on sait que Cernuda revendiquait farouchement l'origine espagnole des certains mouvements

---

20 *PrII,* p. 772-773.

21 Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y poemas*, Barcelona, Fontana, 1994, pp. 97-98.

22 « Homero cante a quien su lira Clío / le dio, y con ella inspiración divina, / de Troya malhadada la ruina, / del ciego Aquiles el esfuerzo y brío. // Ensalcen de Alejandro el poderío / ante cuyo valor su frente inclina, / con asombro la sierra que ilumina / el sol desde la Libia al Norte frío. // Que yo del Betis en la orilla, cuando / luce la aurora, y las gallardas flores / se despliegan el aura embelesando, // cantaré de las selvas los amores, / los suspiros del céfiro imitando / *y el dulce lamentar de los pastores*. »

littéraires, comme ce fut le cas du Modernisme[23]. Mais plus précisément, à propos de l'origine du sonnet, c'est-à-dire de l'origine italienne, il émet le jugement suivant :

> *[…] si el siglo* XVII *había caído en el «error » del culteranismo, el* XVI*, al aceptar e introducir en España el modo itálico había « desvirtuado » la tradición nacional.*[24]

Bien qu'il adopte des formes très classiques dans son deuxième recueil, Cernuda comprend que sa poésie supporte mal les limites formelles de telles compositions. Le poète explique dans « Historial de un libro », à propos de *Égloga, Elegía, Oda* :

> *Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas.*[25]

Il dit plus loin, à propos de la rime, qu'elle empêche le déroulement naturel de la pensée[26]. Tout est donc réuni pour que Cernuda, en effet, n'affectionne pas le sonnet, poème formel et classique s'il en est, d'origine italienne, avec rime stricte imposée, que Góngora, et surtout Lope de Vega et Quevedo ont abondamment cultivé.

Mais les raisons de l'absence ou quasi-absence de sonnets dans l'œuvre de Luis Cernuda qui nous intéressent le plus proviennent selon nous de motivations d'un autre ordre.

En effet, le moteur de la création poétique cernudienne est l'exil sous toutes ses formes, exil intérieur ou exil géographique. Le moi cernudien est coupé du monde qui l'entoure, cloîtré entre des murs

---

23 Il attribue l'origine de ce mouvement, non pas à Rubén Darío, nicaraguayen, mais à Salvador Rueda dans l'article « El Modernismo y la generación de 1998 », *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1957, in *PrI*, p.109-119.

24 « Orígenes », *ibid*., *PrI*, p.78.

25 *PrI*, p. 631.

26 *PrI*, p. 635-636.

qui le confinent dans des espaces clos, notamment la chambre, où il peut malgré tout s'évader grâce au sommeil, et donc, s'adonner au rêve. Face à cette situation d'enfermement le sujet poétique va déployer différentes stratégies : repli sur soi, rêveries d'évasion, de fuites, de voyage… Or, le sonnet est le poème qui représente le plus la fixité, les normes imposées, et même une sorte de prison formelle. Ecrire un sonnet c'est, d'emblée, se plier à un cadre spatial limité (les quatorze vers et l'hendécasyllabe) et la voix poétique cernudienne, qui est déjà entre quatre murs, a du mal à s'imposer des murailles supplémentaires. Écrire un sonnet c'est aussi de façon implicite écrire de la métapoésie, c'est rappeler toute une tradition lyrique, tradition qui implique un ensemble de thèmes, ou d'images mentales de thèmes, tels que l'amour courtois, les poèmes des troubadours et tous leurs topiques : l'amour aimé, la prison d'amour, etc. Mais le sonnet à son tour, nous l'avons vu, serait une sorte de « prison » formelle et curieusement, dans les deux des trois sonnets cernudiens, ceux qui figurent dans *Primeras Poesías*, il est question d'enfermement, de cloisonnenment, voire de prison.

Bien qu'ils figurent dans *Primeras Poesías*, première section de la première édition de *La Realidad y el Deseo* (1936), les deux premiers sonnets n'apparaissaient pas dans le premier recueil de Cernuda, *Perfil del Aire*, de 1927.

Á la suite des critiques extrêmement négatives dont ce livre fut l'objet, Cernuda procède à un remaniement, qui a pour but principal d'effacer toute possible ressemblance avec la poésie de Jorge Guillén. Dans la première édition de *La Realidad y el Deseo* figurent donc la plupart des poèmes de *Perfil del Aire* sous le titre *Primeras Poesías*. Dix poèmes ont été supprimés et quatre, dont les deux sonnets, on été ajoutés. En outre, Cernuda supprime les points d'exclamation qui étaient si « guillenianos »[27]. Quoi qu'il en soit, *Perfil del Aire*

27 Pour les variantes entre *Perfil del Aire* et *Primeras Poesías*, Cf. Miguel J. Flys (éd.), *Luis Cernuda. La Realidad y el Deseo*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985, ou Derek Harris (éd.), « Introducción y estudio », *Perfil del Aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, Londres, Tamesis Books, 1971, p. 9-12.

n'incluait pas ces sonnets, bien qu'ils aient été écrits en 1925, deux ans avant la publication de ce recueil. C'est donc seulement en 1936, date de publication de la première édition de *La Realidad y el Deseo*, que Cernuda décide de les faire entrer dans le corps de son œuvre.

Les deux sonnets furent publiés ensemble, en 1925, dans le même numéro de la *Revista de Occidente*, et ce n'est pas étonnant car ils ont, comme nous le verrons, beaucoup de points communs.

« Vidrio de agua en mano del hastío »[28] *ou l'introspection créatrice*

Vidrio de agua en mano del hastío.
Ya retornan las nubes en bandadas
Por el cielo, con luces embozadas
Huyendo al asfaltado en desvarío.

Y la fuga hacia dentro. Ciñe el frío,
Lento reptil, sus furias congeladas;
La soledad, tras las puertas cerradas,
Abre la luz sobre el papel vacío.

Las palabras que velan el secreto
Placer, y el labio virgen no lo sabe;
El sueño, embelesado e indolente,
Entre sus propias nieblas va sujeto,

Negándose a morir. Y sólo cabe
La belleza fugaz bajo la frente.

---

28 Poème VIII, *Primeras Poesías*, *PC*, p. 112. Dans l'un des exemplaires de *La Realidad y el Deseo* (éd . de 1936) trouvés dans la bibliothèque de Luis Cernuda, l'on peut lire, à côté de ce poème la note suivante : « De fecha dudosa: 1925? ». Il s'agit d'un sonnet publié pour la première fois dans la *Revista de Occidente* (Madrid), XXX (décembre, 1925), p. 309, où il apparaît sans séparation en strophes. Il ne figure pas dans *Perfil del Aire* (seulement dans *Primeras Poesías*, en 1936).

Le poème VIII, « Vidrio de agua en mano del hastío », dit, *a priori*, à la suite d'une première lecture, la rêverie, le désir d'ailleurs, la fuite de tout ce qui pourrait emprisonner. Le thème principal est le rêve, qui apparaît seulement dans les tercets, mais d'autres thèmes surgissent, tels que le caractère éphémère de la beauté, et peut-être de la poésie. Il est surtout question d'exil intérieur, notifié dans le vers 5 «Y la fuga hacia dentro […] » ; ce vers renferme presque un oxymore, car la fuite va de pair en général, avec l'ailleurs, le dehors, l'extérieur. Or ici il s'agit d'une fuite vers le dedans, vers soi, et c'est peut-être le genre de fuite à laquelle le sommeil nous invite[29].

La métapoésie est très présente, non seulement parce que Cernuda choisit un sonnet comme structure formelle, mais aussi, et surtout à cause du vers 8 : « Abre la luz sobre el papel vacío », qui vient en quelque sorte casser la lecture que l'on faisait de ce poème, c'est-à-dire, celle qui voulait que le thème fût le sommeil ou le rêve. Mais cette nouvelle lecture rend-elle impossible la première ? Quoi qu'il en soit, les huit premiers vers remplissent bien leur fonction de quatrains, car selon la tradition littéraire, c'est dans cette première partie du sonnet que l'énigme trouve sa place, tandis qu'elle doit être clarifiée dans les tercets. Il n'y a pas de confusion possible, le vers huit est clairement métapoétique, grâce au topique trop bien connu de la feuille blanche, le manque d'inspiration, etc.

Dans ce sonnet où le locuteur est impersonnel sont savamment disposés deux mondes absolument contraires : dans les quatrains, tout n'est que froid et grisaille, le sol est en béton (« asfaltado »[30]), et il y a comme un refus des lieux urbains déshumanisés ; en revanche, dans les tercets, tout s'humanise. Cette humanisation arrive juste après le vers métapoétique que l'on a signalé, qui commençait par « Abre […] ». En effet, c'est comme si se produisait une ouverture de ce monde aride et gris vers un autre plus agréable ; apparaissent

29 Le thème du sommeil est également présent, mais de façon plus claire, dans d'autres poèmes de *Primeras Poesías*, comme, par exemple le poème IV « Morir cotidiano, undoso », *PC,* p. 109.

30 Métonymie qui dit le « référent », c'est-à-dire le sol, et qui suggère en même temps le caractère urbain, voire sordide du lieu décrit.

alors des indices d'humanité (« palabras », « placer », « sueño ») et même une présence corporelle (« labio », « frente »).

Le premier quatrain commence par un vers très énigmatique : « Vidrio de agua en mano del hastío ». Le verre, matière transparente et fragile, est associé à l'eau, dont la caractéristique commune avec le premier est la transparence. « Agua » est un mot fortement mis en valeur lors de la lecture à haute voix de ce poème, car nous sommes obligés de faire un hiatus (vi-drio-de-a-gua) pour aboutir aux dix syllabes métriques de rigueur. C'est ainsi que la fragilité apparaît dans toute sa force : « vidrio de agua » est immédiatement associé à la glace, à l'eau congelée, qui est, en effet, l'élément le plus éphémère qui soit. Et cet élément fragile est prisonnier, à la merci (« en mano ») de l'ennui. Dans le premier vers apparaissent donc des allusions à l'emprisonnement, à l'enfermement, et elles restent constantes tout au long du sonnet : « en mano de », « ciñe », « puertas », « velar », « sujeto ».

Les nuages, qui, d'une certaine façon, prolongent l'image de la glace, car ce sont également des éléments à caractère liquide, viennent donner un nouveau sens au quatrain. Dans *L'air et les songes*, Gaston Bachelard associe les nuages à la rêverie :

> Les nuages comptent parmi les « objets poétiques » les plus oniriques. Ils sont les objets d'un onirisme du plein jour. Ils déterminent des rêveries faciles et éphémères. [31]

La lecture du premier quatrain devient alors plus claire : l'objet fragile et éphémère ne serait autre que le rêve, la rêverie. Cette interprétation est aussitôt confirmée par le début du deuxième quatrain : « Y la fuga hacia dentro. […] » Quelle autre fuite vers le dedans que le rêve, le désir d'une réalité autre ? Ce vers résume à lui tout seul presque toute la poétique cernudienne, puisque la fuite vers le dedans constitue, non seulement le moteur de la création poétique

31 *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, chapitre VIII « Les nuages », p. 239.

de Cernuda, mais également un motif récurrent, pour ne pas dire obsédant, tout au long de l'œuvre.

Nous en arrivons à « […] Ciñe el frío / Lento reptil, sus furias congeladas ; ». L'adjectif « lento » renforce le topique que le mot « reptil » implique, c'est-à-dire l'idée d'un animal à sang froid — couleuvre, lézard,… — se déplaçant avec lenteur. Il s'agit donc, dans le poème, d'une paresse très propice au sommeil. « Frío » et « congeladas » évoquent une sorte d'arrêt, une vie paralysée, ne serait-ce que momentanément, le temps du sommeil, qui, nous le savons, a été identifié à la mort depuis les origines de la littérature espagnole[32].

Dans les deux vers suivants surgissent les premières allusions à la création poétique (« La soledad, tras las puertas cerradas, / Abre la luz sobre el papel vacío »), mais aussi à l'isolement, qui va peut-être de pair avec celle-ci. Toutefois les portes fermées pourraient également faire allusion au fait que, lorsque nous dormons, tous nos sens sont provisoirement suspendus, fermés au monde extérieur. Par ailleurs, jusqu'à ce vers (le huitième) tout avait lieu dans un espace clos, peut-être celui du sommeil ; or, soudain, le verbe « Abre » vient dissoudre le cloisonnement. Serait-ce le moment de l'éveil ?

Le vers 8 est capital dans ce sonnet et de façon générale, dans tous les sonnets. Il clôt les quatrains, là où, en général, l'on a lancé une sorte d'énigme et il ouvre un chemin vers la solution qui survient habituellement dans les tercets. Ce vers ajoute, par ailleurs, dans ce sonnet, un deuxième sens possible : celui de la création poétique. Enfin, il est de toute évidence mis en valeur par sa condition d'hendécasyllabe emphatique, l'un des deux seuls du sonnet, l'autre étant le premier vers.

Mais, alors que l'on attend une solution dans les tercets, ici l'ambiguïté demeure jusqu'à la fin, et le sommeil, le rêve, d'une part, et la création poétique d'autre part, restent possibles, liés l'un à l'autre, comme lecture de ce poème.

---

32 Pensons, par exemple au conceptisme, et, en général, à tous les poètes des Siècles d'Or.

Le premier tercet débute par « Las palabras », nouvelle allusion métapoétique, mais il finit par la notification du sommeil-rêve, « sueño » (en espagnol ce mot contient les deux sens). Il y a dans ce tercet un enjambement qui, poétiquement, fonctionne pleinement. Il se trouve entre les vers 9 et 10 : « Las palabras que velan el secreto / Placer, y el labio virgen no lo sabe; ». Si l'on se limite à la lecture du vers 9, « secreto » est un substantif, et l'on comprend que les mots veillent sur le secret, mais si l'on lit la phrase jusqu'à la virgule, « secreto » devient un adjectif et l'on comprend que ce sur quoi veillent les mots est le plaisir, qui, par ailleurs, est un plaisir secret.

L'adjectif « virgen » fait partie d'une série d'adjectifs qui expriment la jeunesse, le début, le commencement, qui traverse toute la section *Primeras Poesías*[33], qui est ici à mettre en rapport avec la feuille blanche, vide, et donc, vierge.

Enfin, c'est dans le dernier vers de ce tercet que nous croyons avoir la solution : « El sueño […] / […] / Negándose a morir ». Il s'agit, en effet, d'un éveil. Le sujet poétique savoure les derniers moments du sommeil, qui est fragile et éphémère (« Vidrio de agua »), qui est une fuite vers le dedans (« Y la fuga hacia dentro »). Mais étant donné la nature polysémique du mot « sueño », nous arrivons à la même ambiguïté : « sueño » peut très bien être interprété comme rêverie, désir, souhait, et dans ce cas, l'on en revient à l'interprétation métapoétique. Si nous avons vu que les poèmes dont le thème est le sommeil sont fréquents dans *Primeras Poesías*, il en est de même pour les textes métapoétiques[34]. Cernuda a toujours fait preuve d'une parfaite logique poétique, et dans un recueil où le sujet poétique découvrait un monde nouveau, le poète découvre à son tour un

33 Tout est vert, tout est récent, tout est découverte, et les adjectifs le montrent bien. Voici quelques exemples : brisa *reciente*, *primeras* golondrinas, *fresco* verano, *tierna* imagen, *cándida* hora, *vírgenes* fuerzas. Les verbes renforcent également cette impression: sentidos que *se abren aguardando* la aurora, ramas que *se abren* trémulas, luz dudosa que *despierta*.

34 « El amor mueve al mundo », « Es la atmósfera ceñida », « Eras, instante, tan claro… », par exemple.

métier, un art (rappelons que c'est le premier recueil de Cernuda), avec toutes les difficultés que cela implique.

« El sueño […] / […] / Negándose a morir » peut être également lu comme une envie de durer, de persévérer malgré la difficulté. En tout cas, qu'il s'agisse du sommeil, du rêve ou de la création poétique, c'est quelque chose d'extrêmement éphémère. Face à ce constat, la fin du sonnet nous donne une solution qui, par ailleurs, est unique : « […] Y sólo cabe ». Mais, alors que l'on s'attend, justement, à une seule solution possible, c'est dans les derniers vers que l'ambiguïté de sens atteint son degré maximum. Contrairement aux sonnets classiques où, dans le quatorzième vers la solution à l'énigme nous était donnée, dans le cas de ce sonnet de Cernuda, il n'en est rien, car le dernier vers : « La belleza fugaz bajo la frente » est polysémique, de par l'ambiguïté du mot « frente », qui peut tout d'abord faire allusion à la réalité physique, corporelle ; on imaginerait ainsi le poète lisant son poème, la tête penchée sur sa feuille, la « belleza fugaz » étant le poème, la création poétique, peut-être l'inspiration. « Frente » peut faire également allusion à l'esprit, à l'intelligence, et l'on comprendrait que la raison domine l'inspiration (« La belleza fugaz bajo la frente ») ; mais « frente » peut évoquer aussi la capacité de travail (rappelons le châtiment que Dieu impose à Adam : « ganarás el pan con el sudor de tu frente ») surtout dans ce contexte, puisqu'il est question de la difficulté de la création poétique, de la souffrance face à la page blanche. Le travail serait donc condition *sine qua non* pour créer le poème, l'inspiration (« belleza fugaz »), étant assujettie au premier.

L'ensemble des indices réunis éclaire maintenant notre lecture : la création poétique est éphémère (l'on ne saurait être inspiré que l'espace de quelques secondes), presque irréelle, comme une rêverie vers laquelle tendent les poètes, à la manière d'un grand désir. Il y a un rapport constant entre la création poétique et le sommeil : dans les deux cas, il est nécessaire de « fuir vers l'intérieur », de creuser en soi-même. La fin du poème ne signale donc, comme unique solution aux problèmes de la création artistique (le manque d'inspiration, par exemple), que le travail de poète.

C'est justement parce que ce poème a pour thème la difficulté de la création poétique que Cernuda choisit d'écrire un sonnet, forme

difficile s'il en est, où l'inspiration importe moins que la rigueur dans la versification. Le travail est, par conséquent, la seule façon de faire un bon sonnet : « Y sólo cabe la belleza fugaz bajo la frente », la « belleza fugaz » étant l'inspiration, qui est, comme on le voit, soumise au travail fourni, « bajo la frente ».

« La desierta belleza sin oriente »[35] *ou le manque d'objet amoureux*

La desierta belleza sin oriente
A la prisión nocturna ciñe un cielo;
De su seno mortal levanta el suelo
El puro hastío que la llama siente.

Un ídolo corona negra frente
Sobre voraz sonrisa. ¿Cuál anhelo
Al ébano del vientre tendió el vuelo
Y en su nido se duerme blandamente?

Soledad sin amor ni claro día,
La indolencia del ánimo se adueña,
Postrada y fiel huye la edad mudable.

Hurta el primer placer su melodía,
Y el tiempo mira un cuerpo que se sueña
En el cristal, fingido irreparable.

Ce deuxième sonnet fut écrit à la même époque que le premier, en 1925, et publié dans le même numéro de la *Revista de Occidente*, mais les deux ont beaucoup d'autres points communs. La structure

35 Poème XIX, *Primeras Poesías, PC,* p. 120. Même note manuscrite de Cernuda, dans son exemplaire, à côté de ce poème : « De fecha dudosa: 1925? ». Il apparaît pour la première fois dans le même numéro de la *Revista de Occidente* (Madrid), *op. cit*., p. 315. Ce sonnet, comme le précédent, ne figure pas dans *Perfil del Aire*.

de la rime est exactement la même, c'est-à-dire, ABBA ABBA CDE CDE, structure la plus classique qui soit pour un sonnet. Du point de vue lexical, on peut relever de nombreuses coïncidences : les substantifs *belleza*, *hastío*, *frente*, *soledad*, *placer*, apparaissent dans les deux sonnets ; de même la troisième personne du présent de l'indicatif du verbe *ceñir* (*ciñe*) ; enfin, il existe des rapports d'ordre sémantique entre certains termes employés :

1er sonnet	VIDRIO	NUBES	ASFALTADO	SUEÑO
	↓	↓	↓	↓
2ème sonnet	CRISTAL	CIELO	SUELO	SE SUEÑA

Dans ce deuxième sonnet (le sonnet, ce poème qui est par nature cloisonnant, figé), il est plus que jamais question d'emprisonnement, à tel point que la prison, « prisión nocturna », est notifiée. Le substantif « prisión » et le verbe « ciñe » sont clairement liés à l'enfermement, mais d'autres termes rendent également compte d'une structure circulaire, qui, d'une façon ou d'une autre, évoquent l'encerclement; il s'agit du verbe « corona » et du substantif « nido ».

Lors d'une première lecture, nous pouvons constater que, de manière globale, ce sonnet parle d'un manque essentiel : le manque d'amour, qui provoque chez le sujet poétique un état d'ennui vital, signalé notamment par « puro hastío » et par « indolencia del ánimo ». Mais lorsque l'on analyse de près tous les éléments du poème, d'autres lectures deviennent possibles. L'un des thèmes principaux nous est donné dès le premier vers : « La desierta belleza sin oriente » dit d'emblée la solitude (« desierta ») et la désorientation (« sin oriente ») de cette beauté que, pour l'instant, nous ne pouvons pas identifier. Cernuda affectionne particulièrement un procédé qui consiste à détourner, à transformer, les expressions, les phrases toutes faites. Il procède ainsi dès le début du poème : d'habitude, pour exprimer le manque de repères, nous disons, en espagnol, « perder el norte », d'où, « estar sin norte ». Or, Cernuda choisit cet autre terme, par ailleurs beaucoup plus poétique, « sin oriente », qui reste néanmoins compréhensible pour le lecteur, puisque l'on dit bien « estar des-orientado ». Ceci implique peut-être davantage l'idée

que l'on cherche quelque chose, de même, par exemple, que les Rois Mages cherchaient l'étoile d'Orient.

Nous savons donc dès le premier vers qu'il y a une « beauté » qui est seule et désorientée, mais aussi inutile, car elle n'a aucun but et, ne poursuivant rien ni personne, elle ne sert à rien.

Le deuxième vers dit le cadre spatio-temporel de cette beauté : « prisión nocturna », la nuit, la chambre, peut-être même le sommeil, car à la fin du sonnet l'on trouve le verbe « soñar ». En tous cas c'est la nuit, donc encore un élément négatif (la noirceur, l'obscurité) et dans l'oxymore « ciñe el cielo », la beauté serre étroitement le ciel, ce qui équivaut à dire qu'elle ne serre rien de précis ni de possible, et encore moins, d'humain, juste, peut-être, la rêverie (les nuages, le ciel).

Au vers trois, « seno mortal » vient renforcer le sens que l'on a donné à « prisión nocturna », c'est-à-dire le sommeil, car, comme l'on a dit pour le premier sonnet, le topique qui veut que le sommeil ressemble à la mort était très en vogue dans le baroque, époque où l'on a le plus cultivé le sonnet. Dans ce même vers apparaît « suelo », qui non seulement rime avec « cielo », mais qui s'y oppose radicalement : l'un est en haut, l'autre est en bas, mais, de plus, l'un représente l'immatérialité, ce que l'on ne peut pas atteindre, et l'autre, au contraire, représente l'ici-bas, le tangible, le concret, peut-être le quotidien.

Le mot « hastío » du quatrième vers renforce l'idée de beauté inutile du premier, « puro » n'exprimant pas ici la pureté, mais plutôt la solitude : il n'y a rien d'autre que l'ennui, le dégoût. Et l'on en arrive ainsi à la première piste de ce que pourrait être « la belleza sin oriente » ; c'est à la fin du premier quatrain, au vers 4, que l'on peut lire : « El puro hastío que la llama siente ». La « llama » est bien le sujet de « siente », et donc le sujet de tout le quatrain, voire du sonnet. Et, une fois de plus, étant donné qu'écrire un sonnet espagnol c'est se tourner en vérité vers la tradition littéraire classique, vers l'origine même du sonnet, lorsque Cernuda choisit cette forme, il choisit également les topiques de la Renaissance et du baroque, c'est-à-dire, entre autres, ceux hérités de l'amour courtois. Ainsi, l'on a vu l'assimilation du sommeil à la mort, l'un des topiques majeurs du baroque, et l'on se trouve maintenant en présence du topique

des topiques de la Renaissance : l'amour comme flamme, le feu de l'amour. L'on pense aussitôt à Jean de la Croix et à sa « Llama de amor viva ». De ce point de vue là, l'on peut également interpréter la « prisión nocturna » comme ayant trait à l'amour, ce qui constitue l'autre grand topique de l'amour courtois ; il suffit de penser à Diego de San Pedro et à sa *Cárcel de amor*.

Cernuda introduit donc dès le premier quatrain le thème de son poème, mais il le fait par le biais de topiques mille fois utilisés dans la poésie espagnole. Á ce stade, alors que l'on vient seulement de lire le premier quatrain, l'on sait déjà de quoi il est question : de l'amour, ou mieux, de la capacité d'aimer qui est inutile, car « desierta » et « sin oriente ».

Le deuxième quatrain est beaucoup plus énigmatique. Jusqu'à présent il a été question d'un élément abstrait, incommensurable, l'amour. Maintenant, au contraire, apparaît un être humain dans toute sa corporéité : « frente », « sonrisa », « vientre ». Mais qui est cet être ? Il s'agit d'un « ídolo », figure qui deviendra par la suite récurrente dans d'autres recueils cernudiens, notamment dans *Égloga, Elegía, Oda* et *Invocaciones a las Gracias del Mundo*.

En effet, il s'agit d'un dieu païen, mythologique, mais lequel ? Dans ce contexte ce ne peut être que Cupidon, le dieu de l'amour, et ce quatrain se situe toujours dans le registre de l'amour courtois. Les adjectifs « negra » (dans « negra frente ») et « voraz » (dans « voraz sonrisa »), présentent un dieu méchant, presque pervers. La « voraz sonrisa » fait penser que ce dieu, l'Amour, s'amuse en voyant souffrir le sujet poétique, qui ne trouve pas d'objet amoureux. Tout en le maintenant, Cernuda inverse le topique du dieu de l'amour dont le sujet poétique se plaint, puisqu'il subit les conséquences de ses décisions, de ses flèches[36]. Traditionnellement, le sujet lyrique se plaint parce que Cupidon fait qu'il tombe amoureux et il se retrouve dans un état de souffrance perpétuelle (topiques de la blessure de l'amour, etc). En revanche, le sujet poétique cernudien se plaint de ce même dieu, mais, au contraire, parce qu'il ne lui fait pas trouver l'objet de son amour. Par ailleurs, dans les deux premiers vers du deuxième

36 Par exemple, dans les sonnets amoureux de Quevedo.

quatrain, l'absence d'articles rend plus schématique la description de l'idole, du dieu, qui apparaît ainsi très froid et dépourvu de sentiments. Dans les deux derniers vers du deuxième quatrain, l'on doit signaler une allusion très claire au désir (« anhelo ») et au sexe masculin (« ébano del vientre ») ; il s'agit d'un désir sexuel fortement affirmé dans son expression physiologique (« tendió el vuelo »), désir qui reste, comme l'amour du sujet poétique, inutile, inassouvi, à cause du manque d'objet amoureux, d'où l'échec et la déception, notifiés également de manière très claire (« Y en su nido se duerme blandamente »). Ceci constitue encore une transgression des codes de la tradition des troubadours. Lorsque l'amant décrivait la beauté de la dame, les éléments corporels décrits (les yeux, les cheveux, les dents, les lèvres) s'arrêtaient au cou, puisque le corps, en tout cas, le corps notifié, n'avait pas de place dans l'amour courtois, ni à la Renaissance[37]. Le sujet poétique regrette donc de ne pas trouver un objet d'amour, à la fois pour le sentiment, et pour le désir physique.

On arrive ainsi au premier tercet, qui, au premier vers (vers 9) confirme ce que l'on supposait déjà être le thème principal de ce sonnet : « Soledad sin amor », le manque d'amour qui conduit à la solitude du sujet. Le « claro día » souhaité contraste avec la situation présente du sujet qui nous était donnée dès le premier quatrain « prisión nocturna », tandis que la « indolencia » confirme et renforce le « hastío » du début.

Dans le vers 11, « Postrada y fiel huye la edad mudable », apparaît un nouveau thème, lui aussi très connoté, car c'est encore l'un des topiques les plus puissants de la Renaissance et du baroque : il s'agit du topique du temps qui passe, de la « brevitas vitae », tant utilisé par tous nos classiques, topique qui sera renforcé par le deuxième tercet.

Le « primer placer » est à mettre en rapport avec l'adjectif « virgen » du premier sonnet, et rend également compte de ce commencement, de cette inexpérience, de cette presque adolescence du sujet poétique, mais il s'agit ici d'un abord sensuel et presque sexuel.

37 Quevedo transgresse également tous ces codes, notamment dans ses textes satiriques, mais aussi, parfois, dans ses sonnets amoureux, quoique de façon bien plus voilée que Cernuda.

Surviennent, en guise de conclusion, les deux derniers vers, où le thème du temps qui passe est notifié « Y el tiempo mira un cuerpo que se sueña / En el cristal, fingido irreparable. », lié cette fois aux ravages que le temps peut faire sur le corps, topique mis en relief par « cristal », qui fonctionne ici comme un miroir. C'est ainsi qu'apparaît le thème pictural de la Vanitas, si caractéristique du baroque, spécialement chez Quevedo, où le temps qui passe est presque toujours mis en rapport avec la dégradation corporelle, très souvent accompagné du miroir où l'on constate ce délabrement. A la lumière de cette nouvelle lecture, l'on comprend plus aisément que la « belleza » du premier vers n'était autre que la beauté corporelle juvénile, qui va se dégrader sans avoir connu l'amour, ce qui reprend une nouvelle fois un topique de la littérature de la Renaissance et du baroque.

Si dans le premier sonnet la rupture sémantique de la disposition des vers du sonnet pouvait surprendre — les tercets n'expliquaient pas l'énigme lancée dans les quatrains, le vers 14 n'apportait pas de solution au mystère —, dans celui-ci, Cernuda brise la convention mais par le biais de l'inversion des topiques hérités de l'amour courtois, qui étaient, aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, en Espagne, les thèmes les plus récurrents dans les sonnets.

Enfin, dans le troisième et dernier sonnet cernudien, l'on assiste à la mise en mots de la négation finale et tranchée de cette forme poétique.

« Asísteme en tu honor, oh tú, soneto »[38] *ou le refus du sonnet par la dérision*

DIVERTIMIENTO

« Asísteme en tu honor, oh tú, soneto. »
« Aquí estoy. ¿Qué me quieres? » « Escribirte. »
« Ello propuesto así, debo decirte
Que no me gusta tu primer cuarteto. »
« No pido tu opinión, sí tu secreto. »
« Mi secreto es a voces: advertirte
Le cumple a estrofa nueva el asistirte.
Ya me basta de lejos tu respeto. »
« Entonces… » «Era entonces. Ahora cesa.
Rima y razón, color y olor tal rosa,
Tuve un día con Góngora y Quevedo. »
« Mas Mallarmé… » «Retórica francesa.
En plagio nazco hoy, muero en remedo.
No me escribas, poeta, y calla en prosa. »

Ce sonnet fut composé vingt et un ans après les deux premiers ; lorsqu'il écrivit « Vidrio de agua en mano del hastío » et « La desierta belleza sin oriente », Cernuda n'avait que vingt-trois ans ; lorsqu'il écrit « Divertimiento », il en a quarante-quatre. Entre les deux dates, 1925 et 1946, il n'écrit pas un seul sonnet, et dans « Divertimiento », le message n'est pas équivoque : Cernuda dit son refus de cette forme poétique dont il ne fait que s'amuser, et nous nous en apercevons à la simple lecture du titre.

Ce poème est clairement une moquerie, une façon pour le poète de dire son dédain pour cette forme, tout en écrivant à son tour un sonnet. Cernuda prend un modèle bien connu et le tourne en dérision. On pense immédiatement à Lope de Vega, et à « Un soneto

38 *Vivir sin estar Viviendo, PC,* p. 403. Ce poème fut écrit à Londres, le 19 janvier 1946 ; son titre premier fut « Al soneto ».

me manda hacer Violante »[39], mais aussi à toute une tradition de « métasonnets », de sonnets sur le sonnet, qui existait bien avant Lope. Signalons, par exemple, le sonnet de Diego Hurtado de Mendoza, « Pedís, Reina, un soneto ; ya le hago » ; celui de Baltasar del Alcázar, « Yo acuerdo revelaros un secreto », ainsi que celui de Pieraccio Tedali, en Italie, « Qualunque vuol saper fare un sonetto », ou, en France, celui de Voiture, « Ma foi, c'est fait de moi ; car Isabeu… »[40]. Dans son édition de *Lope de Vega. Poesía selecta*, Antonio Carreño affirme, à propos du sonnet de Lope « Un soneto me manda hacer Violante » :

> *En el proceso de escribirse se discute tal proceso o, mejor, explicándose como forma que se forma. La primera persona con que se enuncia […] implica la propia experiencia en el acto creativo; lo arduo del proceso, la dificultad y la confianza en sí mismo al verlo superado. El soneto escribiéndose se define. La forma se invierte y pasa a ser el tema dominante en una resolución tautológica: la forma es contenido; éste a su vez forma. En el acto creativo está no menos implicado el lector. Se le obliga a comprobar lo definido releyendo de nuevo el poema.*[41]

L'on pourrait appliquer ces mots au sonnet « Divertimiento », et même, aller au-delà. En effet, le sonnet cernudien est écrit également à la première personne, mais Cernuda va plus loin. Non seulement le sujet poétique « parle » à la première personne, mais, de surcroît, il s'adresse, en le tutoyant, au sonnet, qui devient une sorte de personnage, et qui répond, en établissant ainsi un dialogue qui va donner toute son originalité à ce sonnet. Une fois de plus, Luis Cernuda tout en partant d'une forme traditionnelle, dans ce cas, le sonnet, ou plus précisément, le « métasonnet », renouvelle le traitement en inversant tel ou tel autre aspect : ici, en humanisant le

---

39 Lope de Vega, *Poesía selecta*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 587-588.

40 Cf. Antonio Carreño (éd.), *Lope de Vega. Poesía Selecta*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 583.

41 *Ibid.*, p. 583-584.

sonnet qui, loin de rester passif, prend la parole pour ordonner au poète, avec une fermeté inouïe, de ne plus l'écrire, devenant ainsi la voix poétique prépondérante dans ce texte.

Le caractère ludique de ce sonnet est perceptible dès le début : par le titre, par le contenu, mais également par l'accentuation de ses hendécasyllabes. En effet, l'abondance de vers emphatiques (vers 3,5,8,10,11 et 14), rappelle l'exagération, la déclamation des acteurs des comédies baroques, l'artifice que Cernuda détestait tant.

Cernuda suit un modèle, tout en le tournant en dérision, car il « copie » un auteur qu'il n'aime pas (Lope de Vega, nous l'avons vu), mais il introduit des changements très étonnants. Bien entendu, la rime des quatrains est des plus classiques : ABBA ABBA, mais celle des tercets (CDE CED) est extrêmement inusitée[42]. Lope de Vega ne l'emploie jamais, Quevedo et Góngora pas davantage. Nous avons seulement trouvé ce schéma de rime dans un sonnet de Garcilaso, le seizième, qui commence par le vers «No las francesas armas odiosas »[43].

Il s'agit donc d'une rime extraordinairement rare. C'est encore un moyen de suivre la tradition tout en apportant une touche de modernité, et par la même occasion de construire une rime que seul Garcilaso avait employée; Garcilaso qui était, selon Cernuda, le meilleur poète de l'histoire de la littérature espagnole, justement parce qu'il est plus mélodieux que précieux et parce qu'il s'opposait au « bruit » du baroque, à ce que Cernuda appelait « artifice »[44]. Il y a une différence de ton très nette entre les quatrains et les

42 Les manuels de métrique espagnole ne mentionnent même pas cette possibilité de combinaison dans les tercets : Madeleine et Arcadio Pardo, dans *Précis de métrique espagnole*, Paris, Nathan, 1992, p. 112-113, signalent pourtant plusieurs possibilités : CCD CCD, CDC DCD, CDE CDE, CDE DEC, CDE EDC, CCD EDE ou CCD EED ; Antonio Quilis dans *Métrica Española*, Madrid, Ariel, 1975, p. 132-142, signale seulement les possibilités suivantes : CDC DCD, CDE CDE et CDE DCE, tout en précisant qu'il y a d'autres combinaisons possibles.

43 GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía Castellana Completa*, Madrid, Altaya, 1995, p. 189.

44 « Historial de un libro », *PrI*, p. 631.

tercets. Dans les quatrains, c'est plutôt le sujet poétique, de toute évidence un poète, puisqu'il veut écrire un sonnet, qui mène l'action, qui nous renseigne sur le thème principal : c'est bien lui qui dit qu'il veut écrire un sonnet, bien qu'il sollicite l'aide du sonnet-personnage (« Asísteme en tu honor »). Cet hypothétique sonnet-personnage laisse faire le poète[45], qui avance tant bien que mal dans son entreprise. Les temps verbaux rendent bien compte de cet état affirmatif, narratif : il s'agit du présent de l'indicatif : « quieres », « debo », « gusta », « pido », « cumple », « basta », sauf l'impératif du début « Asísteme », avec lequel le poète demande une faveur au sonnet-personnage. En revanche, dans les tercets, le sonnet-personnage prend les commandes et s'impose, d'où les impératifs tranchants avec lesquels il s'adresse au poète, tels que « cesa », « no me escribas » et « calla ».

Dès le premier quatrain, bien que le sonnet-personnage ne montre pas sa détermination comme dans les tercets, l'on voit qu'il n'aime pas la démarche du poète : « Ello propuesto así, debo decirte / Que no me gusta tu primer cuarteto ». Le deuxième quatrain conserve le cadre de la discussion où chacun des interlocuteurs essaie de convaincre l'autre. Mais dans le vers 9, « Entonces… » « Era entonces. Ahora cesa », il y a une rupture de ton, d'abord de par l'impératif, le premier qui vienne du sonnet-personnage, mais également parce que les points de suspension marquent une interruption, une coupure. En réalité, l'on voit bien que le sonnet-personnage a coupé la parole au poète. Le poète est en train de justifier le fait d'écrire un sonnet, en évoquant la longue tradition de cette forme (« Entonces ») et le sonnet-personnage ne le laisse pas poursuivre, et juxtapose « entonces » et « ahora », en les opposant, ce qui nous fait comprendre que le sonnet appartient à « entonces », c'est-à-dire au passé.

Les vers 10 et 11, disent le temps passé du sonnet, représenté par les poètes Góngora et Quevedo, temps passé renforcé par le passé simple « tuve », qui implique une action plus qu'achevée et lointaine.

---

45 Nous nous référons ici au poète qui est « mis en scène » dans le sonnet, et non, bien entendu, à l'auteur du poème, Cernuda.

Il y a là, à nouveau, une critique de cette forme classique au vers 10 « Rima y razón, color y olor tal rosa », rime et raison étant les conditions requises par Boileau dans son *Art poétique* pour composer un bon sonnet ou plus généralement un poème :

> La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.
> Lorsque à la bien chercher d'abord on s'évertue,
> l'esprit à la trouver aisément s'habitue ;
> au joug de la raison sans peine elle fléchit,
> et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.[46]

Ensuite, « color y olor » semble être une rime facile et inutile, ce qui est renforcé par « tal rosa », qui contient d'une part un adverbe de comparaison fortement connoté, éminemment culte et précieux, et d'autre part « rosa », le « comparant » le plus récurrent de toute la littérature classique.

Au vers 12 advient la dernière tentative de défense du poète, qui évoque la possible modernité du sonnet par l'exemple de Mallarmé, qui, à la fin du XIX^e^ siècle, emploie le sonnet. Mais la réponse du sonnet-personnage est définitive : « Retórica francesa », ce qui rejoint les allusions précédentes à Boileau, auteur également du vers fameux « Un sonnet sans défauts vaut seul un long poème »[47]. Au vers 13 apparaît une sorte d'antithèse, de par les verbes « nazco » et « muero », qui est, au fond, facilement explicable : ce qui naît c'est le sonnet « Divertimiento », qui est un plagiat affiché de celui de Lope « Un soneto me manda hacer Violante », tandis que ce qui meurt, c'est le sonnet en général, comme forme poétique, car il est trop marqué par une époque.

Le vers 14, qui, comme le veut la tradition, renferme souvent une sentence, une sorte de morale ou de clé de la composition, est sans équivoque : « No me escribas, poeta, y calla en prosa ». Dans ce vers Cernuda revendique d'une part le vers libre, qui rappelle une

---

46 Boileau, *Satires, Epîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, 1985, Chant I, v. 30-34, p. 228.

47 *Ibid.*, Chant II, v. 94, p. 236.

certaine prose poétique et d'autre part une sorte de silence, de voix discrète et fluide, face au bruit et à l'exagération baroques.

Ce sonnet illustre donc tout ce qui a été avancé en tête de chapitre, et explique en même temps que Cernuda n'ait écrit que trois sonnets : pour le poète, cette forme appartient, tout simplement, à un passé qu'il ne faut pas chercher à ressusciter, au risque d'être ridicule, à des auteurs qui représentent à ses yeux tout ce qui ne doit pas se faire en poésie.

* *
*

Cernuda se sert à trois reprises dans son œuvre de la forme traditionnelle par excellence dans la littérature classique, le sonnet. Nous avons vu comment, à chaque fois, il détourne, d'une façon ou d'une autre, les règles de cette forme qui représente par-dessus tout la fixité. De par sa forme, cette prison de quatorze vers ne pouvait convenir à celui qui, pendant toute sa vie se rebella contre toutes sortes de normes imposées. En faisant abstraction du dernier sonnet, qui n'est qu'une pirouette, les deux premiers montrent à quel point cette forme se mariait bien, peut-être trop, avec le monde poétique cernudien, monde clos, encerclé, introverti, isolé.

Les thèmes nous amènent au même constat : structures obsédantes de l'isolement, de la nonchalance. La quête d'un objet d'amour, et bien entendu, de désir, qui ferait sortir de l'isolement, dans le deuxième sonnet, et la fuite vers le dedans du premier, montrent à quel point la versification est liée à l'exil intérieur cernudien, à quel point dans l'écriture de Luis Cernuda rien n'est gratuit et encore moins, dû au hasard. Le poète reprend une forme classique et traite le thème classique qui va de pair : la tradition de l'amour courtois, qui n'est que l'exaltation de l'amour malheureux. Cernuda reprend le topique, en l'inversant ; pour lui, il ne s'agit pas d'amour malheureux, mais du malheur que produit le manque d'amour.

Luis Cernuda choisit le sonnet pour dire essentiellement l'échec : échec de la création poétique, car elle est fragile et éphémère, échec de l'être qui, tout en désirant l'avènement de l'amour, dans ses dimensions spirituelle et charnelle, ne trouve pas d'objet, de

réalisation, et qui comprend l'inutilité, le caractère chimérique de son désir, échec enfin, d'une forme poétique qui n'est que contrainte et artifice.

L'écriture de l'isolement dans Primeras poesías et Égloga, elegía, oda : les formes classiques et l'expression de l'exil

L'expression de l'isolement dans l'œuvre de Luis Cernuda ne se construit pas seulement par le truchement de certains motifs, que l'on étudiera plus loin, tels le mur ou la chambre, qui disent le cloisonnement du sujet, la barrière invisible entre le dehors et le dedans. L'écriture de la séparation entre le moi et le monde, de la réclusion du sujet poétique, passe également par le choix des strophes ou, par exemple, par l'extension plus ou moins importante des formes poétiques. Ceci est visible dans toute l'œuvre cernudienne, mais l'on se contentera dans ce chapitre de montrer les implications des choix strophiques dans les premières sections de *La Realidad y el Deseo*, c'est-à-dire *Primeras Poesías* et *Égloga, Elegía, Oda*, recueils qui ont été souvent perçus comme de simples exercices formels dans lesquels Cernuda ne ferait que montrer sa virtuosité dans la maîtrise des strophes classiques.

Primeras Poesías : la découverte du monde

Luis Cernuda publie en 1927 *Perfil del Aire*, recueil qui subit des modifications substantielles lorsqu'il apparaît, neuf ans après, comme première section de *La Realidad y el Deseo* en 1936, sous le nouveau titre *Primeras Poesías*.

Primeras Poesías est un recueil d'adolescence, de jeunesse et d'attente. Tout en lui remonte à une période de pré-existence, presque de pré-naissance. L'on dirait que le monde vient de surgir, mais que le sujet n'y a pas encore eu accès ; la découverte d'une nature naissante offerte à ses yeux, éveille un sentiment de fascination et un désir de

fusion totale avec les éléments qu'il vient de trouver. Une couleur envahit le recueil, qui est obligatoirement le vert ; le vert d'une nature pleine d'éléments végétaux, mais également le vert de la jeunesse, de l'immaturité, du fraîchement né. Les éléments du paysage sont naturellement verts — les feuilles, les peupleraies[48] — mais sont également verts les éléments qui pourraient être d'une autre couleur — *verde persiana*[49]. A cet adjectif viennent s'ajouter d'autres qui rendent également compte d'un âge jeune : *brisa reciente*[50], *primeras golondrinas*[51], *fresco verano*[52], *tierna imagen*[53], *aire tierno*[54], *cándida hora*[55], *labio virgen*[56], *vírgenes fuerzas*[57]. Les verbes contribuent également à cette impression : *sentidos que se abren aguardando la aurora*[58], *ramas que se abren trémulas*[59], *luz dudosa que despierta*[60]. Le temps prédominant est le présent de l'indicatif [61], car l'on est dans un commencement, où pour l'instant il n'y a pas de passé, et où le sujet ne fait pas de prévisions d'avenir. Il n'y a ici qu'une temporalité abstraite. Parallèlement à cette impression d'être au début de quelque chose, au seuil d'un monde nouveau, existe aussi la conscience de savoir très proche un futur dont les contours restent,

48 Cf., par exemple « Va la brisa reciente » et « Eras, instante, tan claro », *PC*, p. 107 et 114-115.

49 « La luz dudosa despierta », *PC*, p. 117.

50 « Va la brisa reciente », *PC*, p. 107, v. 1.

51 *Ibid*. v. 8.

52 « El fresco verano llena », *PC*, p. 113, v. 1.

53 *Ibid*., v. 4.

54 « La luz dudosa despierta », *PC*, p. 117, v. 5.

55 *Ibid*, v. 6.

56 « Vidrio de agua en mano del hastío », *PC*, p. 112, v. 10.

57 « Ingrávido presente », *PC*, p. 116-117, v. 9.

58 « Desengaño indolente », *PC*, p. 108-109.

59 « Ingrávido presente », *PC*, p. 116-117.

60 « La luz dudosa despierta », *PC*, p. 117.

61 Cent quarante-six verbes au présent de l'indicatif pour dix verbes au futur et onze au passé.

pour l'instant, flous et incertains. Le poème inaugural de *Primeras Poesías*, et par conséquent, le poème liminaire de l'œuvre complète de Luis Cernuda, illustre parfaitement l'idée de commencement :

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.

Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas.

[…]

Verdes están las hojas,
el crepúsculo huye,
anegándose en sombra
las fugitivas luces.[62]

Les adjectifs — *reciente, primeras, verdes* —, les verbes — *abre* — et le temps verbal — le présent de l'indicatif : *va, abre, se divisan,*…— renvoient, en effet, à un début, à un éveil, presque à une naissance, du sujet poétique.

Dans l'impeccable logique poétique de Luis Cernuda, *Primeras Poesías* — dont les poèmes furent écrits entre 1924 et 1927, lorsque le poète avait vingt-trois ou vingt-quatre ans — notifie le commencement d'une voix poétique, d'un itinéraire plein de cohérence créatrice. Dans les vingt-trois poèmes qui forment ce recueil, prédominent les vers octosyllabe et heptasyllabe, bien que l'*endecasílabo* y soit également présent dans les deux seuls sonnets[63] qui figurent dans ce recueil.

62 *PC*, p. 107, v. 1-8 et 13-16.

63 Deux des trois seuls sonnets cernudiens.

Mais cette logique poétique arrive à son point culminant dans le choix des strophes. Des dizains et des poèmes de cinq quatrains en assonance alternent rigoureusement ; presque avec la même rigueur, alternent la présence et l'absence du locuteur. La voix impersonnelle va souvent de pair avec les dizains :

La luz dudosa despierta,
Pero la noche no está;
Hacia las estrellas va,
Sobre el horizonte alerta.
El aire tierno concierta
Con esta cándida hora.
¿Qué labio forma sonora
dio a esa risa? La ventana
traza su verde persiana
en la enramada a la aurora. [64]

En revanche, c'est dans les textes de vingt vers que le locuteur dit moi, comme dans le poème XXIII, « Escondido en los muros » :

Escondido en los muros
Este jardín me brinda
Sus ramas y sus aguas
De secreta delicia. [65]

64 *PC*, p. 117. Cf. également les dizains « Urbano y dulce revuelo » (p. 108), « Morir cotidiano, undoso » (p. 109), « Es la atmósfera ceñida » (p. 114), « Se goza en sueño encantado » (p. 115-116) et « No es el aire puntual » (p. 118).

65 Poème XXII, *PC*, p. 122-123, v. 1-4. Le locuteur est également personnel dans les poèmes de vingt vers « Ninguna nube inútil » (p. 110), « Existo, bien lo sé » (p. 111-112), « Eras, instante, tan claro » (p. 114-115), « Ingrávido presente » (p. 116-117), « La noche a la ventana » (p. 117-118), « Los muros nada más » (p. 119) et « Va la sombra invasora » (p. 121-122).

Parfois, toujours dans les poèmes longs, le locuteur, non seulement fait référence au moi, mais il souligne son existence en ce monde, comme dans le premier vers du poème VII :

Existo, bien lo sé [66]

ou dans le dernier quatrain du poème V « Ninguna nube inútil » :

Sobre la tierra estoy;
Déjame estar. Sonrío
A todo el orbe ; extraño
No le soy porque vivo.[67]

De manière globale, une impression de va-et-vient, comme une ligne sinueuse et ondulante illustre à la perfection l'incertitude du sujet face au monde qu'il vient de découvrir.

Le désir amoureux ne se manifeste pas pour l'instant comme une difficulté, car il semble que le sujet n'ait pas encore connu ce sentiment ni les souffrances qui en découlent. Il n'y a qu'une sorte de pré-sentiment amoureux. Néanmoins, le caractère secret de celui qui deviendra un amour tourmenté affleure ça et là dans les adjectifs, extrêmement fréquents *secreto, fingido* et *escondido*[68].

Face au monde fraîchement découvert, le sujet se situe entre la fascination et le désabusement, car la beauté du monde extérieur amplifie l'obscurité du monde intérieur du locuteur. Les champs lexicaux de la solitude, du silence, de l'isolement, du vide, parcourent tout le recueil. La nuit, l'obscurité, sont très souvent le décor des poèmes[69] et lorsque la lumière apparaît, elle est toujours atténuée

66 *PC*, p. 111.

67 *PC*, p. 110, v. 17-20.

68 Cf. notamment « Vidrio de agua en mano del hastío » (p. 112), « Eras, instante, tan claro » (p. 114-115), « Ingrávido presente » (p. 116-117), « La desierta belleza sin oriente » (p. 120) et « Escondido en los muros » (p. 122-123).

69 Cf. « Va la brisa reciente » (p. 107), « Desengaño indolente » (p. 108-109), « Morir cotidiano, undoso » (p. 109), « El amor mueve al mundo »

par des adjectifs qui l'assombrissent : *luces fugitivas, luces altivas, luz dudosa, luz lívida*. La nuit offre deux dimensions : d'une part, elle est incertaine et négative, comme une prison nocturne, comme dans le poème XVIII qui commence par le vers « Los muros nada más » :

La luz lívida escapa
Y el cristal ya se afirma
Contra la noche incierta,
De arrebatadas lluvias.
[…]
Pero nadie suspira.
Un llanto entre las manos
Sólo. Silencio ; nada.
La oscuridad temblando.[70]

et d'autre part, ce peut être une nuit qui berce, propice à la création poétique, comme dans le poème XVI :

La noche a la ventana.
Ya la luz se ha dormido.
Guardada está la dicha
En el aire vacío [71]

Ou dans le poème XXI :

Va la sombra invasora
Despojando el espacio
Y la luz fugitiva
Huye a un mundo lejano.

(p. 113-114), « Es la atmósfera ceñida » (p. 114), « Eras, instante, tan claro » (p. 114-115), « Ingrávido presente » (p. 116-117), « La noche a la ventana » (p. 117-118), « Los muros nada más » (p. 119), « La desierta belleza sin oriente » (p. 120), « Va la sombra invasora » (p. 121-122) et « En soledad. No se siente » (p. 122).

70 *PC*, p. 119, v. 5-8 et 17-20.

71 *PC*, p. 117-118, v. 1-4.

Surge viva la lámpara
En la noche desierta
[…] [72]

Dans *Primeras Poesías* le sentiment d'insatisfaction — *La Realidad y el Deseo* — vient de l'opposition entre le monde extérieur, où il y a du mouvement, de la couleur, et une sorte de vie, comme par exemple dans le poème liminaire,

Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas. [73]

et le monde intérieur, d'où le locuteur n'a accès à l'extérieur qu'à travers une fenêtre. Dans ce monde intérieur l'on trouve des éléments quotidiens — ventilateurs, oreillers, draps, papier ou lampe[74]— qui contrastent par leur prosaïsme avec le lexique utilisé pour décrire le paysage extérieur, comme certains substantifs, beaucoup plus

72 *PC*, p. 121-122, v. 1-6.

73 Poème I, « Va la brisa reciente », PC, p. 107, v. 5-8. Ceci est perceptible également dans le poème V, « Ninguna nube inútil »: « Y el acorde total / Da al universo calma: / Árboles a la orilla / Soñolienta del agua. » [PC, p. 110, v. 13-16]; dans le poème XIV « Ingrávido presente »: « En la playa remota / El mar no visto canta; / Sobre su verde espuma / Huye el aire en volandas. » [PC, p. 116-117, v. 5-8]; ou dans le poème XXIII, « Escondido en los muros »: « Qué silencio. ¿Es así / El mundo? Cruza el cielo / Desfilando paisajes, / Risueño hacia lo lejos. » [PC, p. 122-123, v. 5-8].

74 Cf. « Urbano y dulce revuelo » (p. 108, v. 10), « Desengaño indolente » (p. 108-109, v. 13), « Morir cotidiano, undoso » (p. 109, v. 2-3), « Es la atmósfera ceñida » (p. 114, v. 6), « Eras, instante, tan claro » (p. 114-115, v. 11), « Va la sombra invasora » (p. 121-122, v. 5) et « En soledad. No se siente » (p. 122, v. 3-4 et 10).

abstraits, tels que *aurora*, *crepúsculo*, *limbo*, *horizonte*, *ámbito*[75], ou des adjectifs savants comme *trémulo-a* [76].

Certains des éléments quotidiens qui apparaissent souvent dans les dizains font allusion à l'activité créatrice, car dans ce domaine il existe aussi un commencement, une naissance : le locuteur découvre un monde nouveau et l'auteur commence un cheminement poétique. Les deux mondes que l'on vient de mentionner sont radicalement opposés et ils ne se retrouvent jamais. Tout les sépare : les fenêtres et ses synecdoques — *cristal, vidrio, puertas, persianas* —, des éléments qui constituent un obstacle mais qui, malgré tout, pourraient s'ouvrir et provoquer ainsi la fusion des deux mondes. Mais il est un autre obstacle, celui-ci, insurmontable, qui est le mur. C'est entre quatre murs que se trouve l'espace vital du sujet : une chambre, généralement obscure, avec une fenêtre qui s'ouvre à l'extérieur.

Les dizains de *Primeras Poesías* et l'exil intérieur

Dans *Primeras Poesías* il n'y a que trois types de formes strophiques : d'une part, on trouve deux sonnets, qui ont été analysés plus haut ; d'autre part, onze textes sont composés de cinq quatrains heptasyllabes qui riment en assonance avec le schéma *abab* — c'est à dire, une rime embrassée ; enfin, dix poèmes avec dix vers octosyllabes chacun, c'est-à-dire, dix dizains, plus exactement dix *décimas*.

C'est au XVI^ème^ siècle que Vicente Espinel crée la strophe appelée *décima* dans son recueil *Diversas Rimas* (1591), d'où l'appellation fréquente de *décima espinela*. Cette forme se compose en réalité de deux *redondillas* aux rimes embrassées (abba-cddc) réunies par deux vers de liaison — *versos de enlace*—, ce qui donne le schéma suivant : abbaa-ccddc :

75 Cf. « Va la brisa reciente » (p. 107), « Desengaño indolente » (p. 108-109), « Existo, bien lo sé » (p. 111-112).

76 Cf. « Ingrávido presente » (p. 116-117).

Suele decirme la gente	a
Que en parte sabe mi mal,	b
Que la causa principal	b
Se me ve escrita en la frente;	a
Y aunque hago de valiente,	a
Luego mi lengua desliza	c
Por lo que adora y matiza;	c
Que lo que el pecho no gasta	d
Ningún disimulo basta	d
A cubrirlo con ceniza.[77]	c

Vicente Espinel

Il s'agit d'une strophe très fréquente dans la poésie de Gerardo Diego — notamment dans les recueils *Mi Santander, mi cuna y mi palabra*, *La suerte o la muerte*, *« El Cordobés » dilucidado* et *Vía Crucis*[78] —, ainsi que dans celle de Jorge Guillén — dans *Cántico*, mais surtout dans *Clamor* et dans *Homenaje*[79]. D'ailleurs, le choix de cette forme de la part de Luis Cernuda est, en partie, à l'origine du lieu commun des critiques qui veut que *Perfil del Aire* soit inspiré de *Cántico*. Nous allons voir de près ce qu'il en est, car c'est important pour notre argumentation en ce qui concerne les rapports entre la *décima* cernudienne et l'exil intérieur.

La *décima* de Jorge Guillén, contrairement à celle de Luis Cernuda, diffère très souvent de la *décima espinela*, c'est-à-dire, de la *décima* classique. En effet, dans la section de *Cántico*, intitulée *El pájaro en*

77 Vicente Espinel, *Diversas rimas*, éd. de Alberto Navarro et Pilar González, Salamanca, Universidad, 1980, 107.

78 Gerado Diego, *Mi Santander, mi cuna y mi palabra*, Santander, Diputación Provincial, 1961.
— *La suerte o la muerte*, Madrid, Taurus, 1963.
— *« El Cordobés » dilucidado*, Madrid, Revista de Occidente, 1966.
— *Via Crucis. Versos divinos*, Madrid, Alforjas para la poesía española, 1971.

79 Jorge Guillén, *Cántico*, Buenos Aires, éd. Sudamericana, 1962.
— *Clamor*, Buenos Aires, éd. Sudamericana, 1963.
— *Homenaje*, Milano, Pesce d'oro, 1967.

la mano, composée exclusivement de dizains, vingt textes présentent le schéma de rime ababc-cdeed, qui est bien différent de celui de la *décima* classique — abbaa-ccddc. L'on remarque ce nouveau schéma de rime, par exemple, dans le texte liminaire intitulé « A eso de las cuatro » :

A eso de las cuatro vino,
Aun gris. Magna tentativa
De faz. ¿Qué faz? ¿Era el sino
Quien entre las sombras iba,
Apenas alboreado?
En confusión, a su lado
Bullía turba impaciente.
¿De qué? Sentí resbalar
insinuaciones de azar.
Sin miedo miré al oriente.[80]

Le poète malaguais reproduit plutôt la structure du dizain français, comme le signale Luis Cernuda lui-même dans son article « El crítico, el amigo y el poeta »[81], où il se défend des critiques qui

80 Jorge Guillén, *Cántico*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 223. Les autres dizains qui diffèrent de la rime classique sont : « El ruiseñor » (p. 223), « Pasmo del amante » (p. 224), « Estatua ecuestre » (p. 224), « Dinero de Dios » (p. 225), « Ahora » (p. 225), « El arco de medio punto » (p. 226), « También el invierno » (p. 226), « Paraíso regado » (p. 227), « Aridez » (p. 227), « En lo azul, la sal » (p. 240), « De antemano » (p. 240), « Perfección » (p. 241), « Vaso de agua » (p. 241), « Sin lamento » (p. 242), « Presencia de la luz » (p. 242), « Panorama » (p. 243), « La rosa » (p. 243), « Clara noticia » (p. 244) et « El querer » (p. 244).

81 Texte écrit en octobre 1948 à Mount Holyoke (Massachussetts), publié pour la première fois dans la revue *Orígenes* (La Havane), IX, 35, 1954, p. 18-30. Dans cet article, un supposé ami (*el amigo*) de Luis Cernuda (*el poeta*), reçoit un certain A. del Arroyo (*el crítico*), qui est censé être un critique de poésie. Derek Harris et Luis Maristany révèlent l'identité de ce personnage dans leur édition des œuvres complètes de Luis Cernuda : « 'A. del Arroyo' es una paródica alusión al crítico Ángel del Río, quien en su *Historia de la Literatura Española* (Nueva York, The Dryden Press, 1948, t. II, p. 262), calificaba a Cernuda en

signalaient la ressemblance entre les dizains de *Cántico* et ceux de *Perfil del Aire*. Le texte met en scène deux personnages, un critique, qui accuse Luis Cernuda d'avoir imité la poésie de Guillén, et un ami de Luis Cernuda, qui prend sa défense :

> *—¿Y las décimas?*
> *—¿Qué décimas?*
> *—Las décimas de Guillén, las décimas de Cernuda.*
> *[…]*
> *—Como crítico español usted no puede ignorar que la décima no fue descubierta por Guillén, sino por Espinel, algún tiempo antes. Si no recuerdo mal, otros poetas la han usado también, además de Guillén: Góngora, Lope, Quevedo, Calderón. ¿Los conoce usted?*
> *[…]*
> *—Respecto a las décimas de Guillén y Cernuda puedo darle datos curiosos.*
> *—Vengan.*
> *—Uno, que entre los versos que Cernuda escribiera hacia los catorce años, hubo alguna décima, que aún recuerdo.*
> *—Dígamela.*
> *—Cernuda no me lo perdonaría.*
> *—Entonces, los otros datos.*
> *—Muchas de las décimas escritas por Guillén no son, propiamente, décimas.*
> *—Pues, ¿qué son? ¿Podencos?*
> *—Son, si no me equivoco, importación española de cierta estrofa francesa, usada por no pocos de los poetas clásicos franceses, lo mismo que la espinela entre los españoles. Valéry la emplea en sus poemas Aurore y Palme: dos cuartetas con un pareado en medio.*
> *—Curioso.*
> *—La décima española es otra cosa. […]* [82]

los siguientes términos : 'Luis Cernuda es poeta de tipo intelectual, muy influido por Guillén en sus comienzos, pero en el cual el intelectualismo se complica con un fondo romántico' », *PrI*, p. 853.

82 Luis Cernuda, « El crítico, el amigo y el poeta » in *PrI*, p. 619-620.

Les arguments de Luis Cernuda semblent un peu faibles aux critiques, qui continuent d'affirmer la filiation guillénienne des *décimas* de *Primeras Poesías*, en signalant, notamment, que Jorge Guillén écrit aussi des *décimas* au schéma classique dont Cernuda avait vraisemblablement pris connaissance. Ainsi, Agustín Delgado a montré que le poète sévillan avait lu les *décimas* de Jorge Guillén dans la *Revista de Occidente*, avant la parution de *Cántico*[83]. Cela étant dit, Cernuda signale dans « Historial de un libro » qu'il affectionnait particulièrement cette strophe depuis l'âge de quatorze ans, en 1916, lorsque son professeur de rhétorique lui demanda un jour d'en rédiger une :

> *Hacia los catorce años […] hice la tentativa primera de escribir versos. […] Ello debió ocurrir hacia septiembre de 1916, y pocos meses más tarde, siguiendo la asignatura de retórica y preceptiva literaria, en el cuarto año de bachillerato, el padre escolapio*

83 « De las catorce décimas guillenianas publicadas antes de la aparición de *Perfil del aire*, seis son clásicas como las de Cernuda: « Luz sobre el monte », y « Profunda velocidad », publicadas en *La Verdad*, número 56, julio de 1926; « Bella adrede » y « Yo, quieto, seré quien vea », publicadas en *Litoral*, número 1 (noviembre de 1926); « La cabeza », publicada en *España*, número 401 (22-XI-23); « Beato sillón », publicado en *Revista de Occidente*, XXIII, 1926, p. 200. Y las que se ajustan a la fórmula heterodoxa: *ababccdeed*, son la ocho siguientes: « Pasmo del amante » y « Ahora », publicadas en la *Revista de Occidente*, XXIII, 1926, página 21; « La rosa », publicada *Litoral*, I, 1926; « Presencia de la luz », publicada en *La Verdad*, número 56, 18 de julio de 1926; « Panorama », en *Verso y Prosa*, I, 1927; « El querer », publicada en *España*, 401, 1923, p. 7 ; « El ruiseñor », publicada en la revista *Ley*, 1, 1927; y « Estatua ecuestre », publicada en *La Verdad*, 30 de marzo de 1924. Consultando el catálogo que la hermana de Cernuda confeccionó de los libros y revistas propiedad del poeta, que dejó en Sevilla, y aun sin presumir que se llevara consigo las publicaciones más queridas, observamos que las existencias de las revistas antes mencionadas son: *Revista de Occidente*: 31 números. *Litoral*: 5 números. *Meseta*: 4 números. *Verso y Prosa*: 10 números. De lo que se deduce que conocía esos poemas de Guillén nada más ser publicados. », Agustín Delgado, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editorial nacional, 1975, p. 70-71.

(estudié con los escolapios) que nos enseñaba esa materia, al ocuparse de la décima nos pidió que compusiéramos una. [84]

Mais il ne s'agit pas ici de défendre à tout prix Luis Cernuda qui, bien entendu, a été largement influencé par Guillén, comme la plupart des poètes de leur temps. Il est simplement important de bien comprendre ce qu'est le modèle du dizain cernudien surtout pour les implications qui en découleront.

La grande différence, à nos yeux, entre les *décimas* de Guillén et celles de Cernuda réside dans le ton, exalté chez l'un et morose chez l'autre, et dans le monde, optimiste et pessimiste respectivement qui s'y manifestent. Dans les *décimas* classiques de Guillén, le monde extérieur apparaît dans toute sa splendeur :

Verdor es amor

El río diseña un arco.
¡Mejor! Nos guarda en su aparte.
Dos horizontes comparte
Nuestra lentitud. El barco
Se para. ¡Tierra! Tan zarco
Cielo pide una espesura
De intimidad. ¡Qué segura
La promesa del verdor
Fluvial ! Verdor es amor.
El río se da y perdura.[85]

En effet, ce poème respecte la rime classique abbaacddc, et par ailleurs il décrit un monde exubérant, le monde naturel, la vie, par le biais du mouvement d'un fleuve. Dans le célèbre « Beato sillón », *décima* également classique, Jorge Guillén formule sa vision du monde, qui est éminemment optimiste :

84 *PrI*, p. 626.

85 Jorgé Guillén, *Cántico*, *op. cit.*, p. 231.

Beato sillón

¡Beato sillón! La casa
corrobora su presencia
con la vaga intermitencia
de su invocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta
a marea, de tan alta,
de tan alta, sin vaivén.[86]

Or, les dizains cernudiens présentent un monde à l'opposé de celui de Guillén : le moi y est comme emprisonné et le ton plus que pessimiste.

Rappelons par ailleurs ce que Cernuda disait à propos de la tradition en ce qui concerne cette strophe : « *[…] la décima no fue descubierta por Guillén, sino por Espinel, algún tiempo antes. Si no recuerdo mal, otros poetas la han usado también, además de Guillén: Góngora, Lope, Quevedo, Calderón* »[87]. En effet, les *décimas* les plus connues dans la littérature espagnole de tous les temps sont sans aucun doute celles de Calderón de la Barca, notamment dans les plaintes de Segismundo dans *La vida es sueño* (1635) ? :

Apurar, cielos, pretendo,
Ya que me tratáis así,
Qué delito cometí
Contra vosotros naciendo.
Aunque si nací ya entiendo
Qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
Vuestra justicia y rigor,

86 *Ibid.*, p. 236.

87 Luis Cernuda, « El crítico, el amigo y el poeta » in *PrI*, p. 620.

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido. [88]

Ce sont les *décimas* de Calderón — composées d'octosyllabes et avec le schéma de rime : abbaa-ccddc —, ou du moins, les *décimas* de la tradition du Siècle d'Or, qui semblent être le modèle des dizains cernudiens dans *Primeras Poesías*, et non celles de Jorge Guillén, comme l'ont toujours affirmé les critiques. Signalons au passage que Luis Cernuda reprend, dans tous ses dizains sans exception, le même schéma de rime, le classique.

On peut supposer que le modèle des dizains de Luis Cernuda était celui de Calderón de la Barca, auteur que Luis Cernuda admirait, au point de le considérer comme l'un des meilleurs poètes espagnols[89]. Ainsi, le dizain pour Cernuda pourrait être particulièrement adapté à l'expression de la souffrance, mais il s'agirait d'une souffrance très précise : celle qui découle de l'emprisonnement, comme c'était le cas de Segismundo, qui se plaignait de son isolement :

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí:

88 Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas, vol. II. Dramas*, éd. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969, p. 501.

89 Cernuda dit concrètement : « Acaso extrañe la inclusión de Gómez de la Serna en un estudio sobre la poesía contemporánea. Si el verso dramático queda excluido siempre de nuestras antologías poéticas (aunque el verso mejor que Lope escribiera es su verso dramático), hasta el punto de que uno de los mayores poetas españoles, Calderón, por no haber escrito otra forma de verso que el dramático, apenas si figura en dichas antologías (si no es con el soneto de las flores, de *El Príncipe Constante*, que ciertamente no puede representar su vasto talento poético, ni tampoco su forma más original de verso), dificultad mayor habría para que el lector admitiera la existencia de la poesía en prosa. », « Gómez de la Serna y la generación poética de 1925 » (*Estudios sobre poesía española contemporánea*), *PrI*, p. 172.

¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.[90]

La fameuse tirade dans laquelle Segismundo se plaint de son manque de liberté est sans doute l'ensemble de *décimas* le plus célèbre de la littérature classique espagnole[91]. Luis de Góngora semble également choisir la *décima* pour l'expression de la douleur, car lorsqu'il se sert de cette strophe, c'est souvent pour mettre en place un locuteur qui se plaint amèrement[92], de même que Fray Luis de León, qui écrit une seule *décima*, où il y a, non seulement une plainte, mais de surcroît, comme chez Calderón, celle qui provient du manque de liberté :

90 Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 502.

91 « Nace el ave y con las galas / que le dan belleza suma, / apenas es flor de pluma, / o ramillete con alas, / cuando las etéreas salas / corta con velocidad / negándose a la piedad / del nido que deja en calma; / ¿y teniendo yo más alma, / tengo menos libertad? […] Nace el arroyo, culebra / que entre flores se desata, / y apenas sierpe de plata, / entre las flores se quiebra, / cuando músico celebra / de las flores la piedad / que le dan la majestad / del campo abierto a su huida ; / ¿y teniendo yo más vida, / tengo menos libertad? », Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas, vol. II. Dramas, op. cit.,* p. 502.

92 On donnera deux exemples de *décimas* gongorines : « Pastor que en la vega llana / del Betis derramas quejas, / ya entre lana sin ovejas / y ya entre ovejas sin lana, / yo entretengo hasta mañana / a tu músico zagal, / que a un ídolo de cristal, / que es diamante de desdén, / quiero que le cante bien / lo que yo le lloro mal. »
« Esta hermosa prisión, / que tan dulce me lastima, / limarla deseo, y la lima / nuevo acrecienta eslabón. / Indignada la razón, / mi libertad solicita, y los medios ejercita, / cual hizo aleando el ave / el sutil lazo más grave, / más los imposibilita. », Luis de Góngora, *Obras Completas*, éd. de Juan et Isabel Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar, p. 345 et 406.

Al salir de la cárcel

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa,
en el campo deleitoso
con sólo Dios se compasa,
y a solas su vida pasa,
ni envidiado ni envidioso.[93]

Lope de Vega lui-même n'affirmait-il pas, dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, que la *décima* sert par excellence à l'expression de la plainte ?

Acomode los versos con prudencia
A los sujetos de que va tratando:
Las décimas son buenas para quexas;
El soneto está bien en los que aguardan;
Las relaciones piden los romances,
Aunque en otavas lucen por estremo;
Son los tercetos para cosas graves;
Y para las de amor, redondillas.[94]

Dans « El crítico, el amigo y el poeta » Cernuda laisse comprendre qu'il a suivi le modèle classique des *décimas* du Siècle d'or, puisqu'il cite les noms de Lope de Vega, Góngora, Quevedo et Calderón, mais il conserve également le thème traditionnellement exprimé dans

93 Fray Luis de León, *Poesía*, éd. de Juan Francisco Alsina, Madrid, Cátedra, 1997 (coll. « Letras Hispánicas »), p. 190.

94 F. Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, éd. de Juana de José Prades, Madrid, C.S.I.C., 1971 (coll. « Clásicos Hispánicos »), v. 305-312, p. 297. C'est nous qui soulignons.

cette strophe, c'est-à-dire, la plainte, et plus précisément, d'après ce que l'on a constaté, la plainte qui découle de l'enfermement. Par conséquent, cette forme poétique semble être, pour Cernuda, une strophe idoine pour l'expression de la séparation entre le moi et le monde. C'est pourquoi, dans *Primeras Poesías*, recueil où le lecteur voit alternativement la chambre du sujet et la nature — les arbres, la verdure qu'il perçoit à travers la fenêtre —, alternent également les textes compacts et courts, à savoir, les dizains, et les textes plus longs, les poèmes de vingt vers, c'est-à-dire, exactement le double des dix vers des *décimas*. Cette alternance entre poèmes courts et poèmes longs est quasiment parfaite (dix dizains et onze poèmes de vingt vers), et il n'y a jamais deux textes de surface identique à la suite. Le schéma strophique, selon le nombre de vers qui composent chaque poème, est le suivant :

Ordre des textes dans le recueil	Nombre de vers
« Va la brisa reciente »	20
« Urbano y dulce revuelo »	10
« Desengaño indolente »	20
« Morir cotidiano, undoso »	10
« Ninguna nube inútil »	20
« ¿Dónde huir ? Tibio vacío »	10
« Existo, bien lo sé »	20
« Vidrio de agua en mano del hastío »	14 (sonnet)
« El fresco verano llena »	10
« El amor mueve al mundo »	20
« Es la atmósfera ceñida »	10
« Eras, instante, tan claro »	20
« Se goza en sueño encantado »	10
« Ingrávido presente »	20
« La luz dudosa despierta »	10
« La noche a la ventana	20
« No es el aire puntual »	10
« Los muros nada más »	20
« La desierta belleza sin oriente »	14 (sonnet)
« Los árboles al poniente »	10

« Va la sombra invasora »	20
« En soledad. No se siente »	10
« Escondido en los muros »	20

L'on aura constaté que l'alternance — dix vers-vingt vers— est absolument rigoureuse, et bien entendu, ceci constitue une marque claire de la volonté de Luis Cernuda de faire de la disposition des mots sur la page un procédé réfléchi, tout à fait signifiant et porteur de sens. Il faut bien entendu écarter la possibilité que les textes suivent l'ordre chronologique d'écriture comme c'est le cas dans les autres sections de *La Realidad y el Deseo*, car ici il n'en est rien. En effet, si l'on tient compte de la date d'écriture des textes, l'ordre serait le suivant :

Premiers vers	Date	Nombre de vers
« Urbano y dulce revuelo »	22-i-1925	10
« Morir cotidiano, undoso »	8-iv-1925	10
« Es la atmósfera ceñida »	21-vii-1925	10
« El fresco verano llena »	30-vii-1925	10
« Se goza en sueño encantado »	11-viii-1925	10
« La noche a la ventana »	16-viii-1925	20
« El amor mueve al mundo »	13-ix-1925	20
« En soledad. No se siente »	14-x-1925	10
« Eras, instante, tan claro »	29-x-1925	20
« Vidrio de agua en mano del hastío »	5-xi-1925	14
« La desierta belleza sin oriente »	7-xi-1925	14
« Desengaño indolente »	11-xi-1925	20
« ¿Dónde huir ? Tibio vacío »	12-xii-1925	10
« Ingrávido presente »	28-i-1926	20
« Va la brisa reciente »	7-iii-1926	20
« La luz dudosa despierta »	20-iv-1926	10
« Los árboles al poniente »	18-v-1926	10
« Escondido en los muros »	9-vi-1926	20

Premiers vers	Date	Nombre de vers
« Ninguna nube inútil »	28-vii-1926	20
« Los muros nada más »	30-vii-1926	20
« Va la sombra invasora »	30-viii-1926	20
« Existo, bien lo sé »	25-xi-1926	20
« No es el aire puntual »	15-i-1927	10

L'on observe, par exemple, que Cernuda écrit d'abord une série de cinq *décimas*, et surtout, que la date de rédaction ne correspond en aucune façon à l'ordre fixé par le poète dans la première section de *La Realidad y el Deseo*.

Cependant ce qui est le plus frappant c'est que l'ordre des poèmes dans *Perfil del Aire* en 1927 ne présente absolument pas l'alternance rigoureuse entre dizains et textes de vingt vers que l'on a observée dans *Primeras Poesías*. Dans le recueil publié en 1927, l'on trouve des poèmes de quatorze et de seize vers, à côté des *décimas* et des textes de vingt vers, ce qui exclut l'alternance binaire dix/vingt que l'on trouve dans *Primeras Poesías* — exception faite des deux sonnets[95].

95 Voici l'ordre dans lequel figurent les poèmes de *Perfil del Aire* — est signalée, entre crochets, la place qu'ils occupent dans *Primeras Poesías*, lorsque les textes ont été conservés d'un recueil à l'autre, et entre parenthèses le nombre de vers de chaque poème : « ¡Esa brisa reciente! » [I] (20), « Urbano y dulce revuelo » [II] (10), « El divorcio indolente » [III] (20), « Flechas de adiós sin huida » [Supprimé] (10), « Exhuma las nieblas » [Supprimé] (14), « Morir, cotidiano, undoso » [IV] (10), « ¡Solo está! Ni las nubes » [V] (20), « Enciende la noche hoguera » [Supprimé] (10), « Callada. Sábanas mudas » [Supprimé] (12), « ¿Dónde huir? Tibio vacío » [VI] (10), « La fuente que se ha roto » [Supprimé] (20), « El fresco verano llena » [IX] (10), « El amor mueve al mundo » [X] (20), « Es la atmósfera ceñida » [XI](10), « ¡Instante! Como pasado » [XII] (20), « Le goza sueño azogado » [XIII] (10), « Va la sombra invasora » [XXI] (20), « Los árboles al poniente » [XX] (10), « Los muros, nada más » [XVIII] (20), « Pomposo verdor extiende » [Supprimé] (10), « Ceñido horizonte » [Supprimé] (16), « La noche a la ventana » [XVI] (20), « Las nubes. ¡Cuán niño el frío! »

Cernuda a donc tenu à disposer ainsi ses poèmes seulement en 1936, avec la publication de la première édition de *La Realidad y el Deseo*.

L'on a déjà signalé, dans l'introduction de ce travail, que les critiques faites à *Perfil del Aire* ont été déterminantes pour l'exil intérieur de Luis Cernuda, car à l'impression d'être différent des autres, d'être condamné par la société dans laquelle il vivait, venait s'ajouter pour le poète le sentiment d'être mis à l'écart du milieu littéraire. Cette nouvelle blessure va renforcer l'exil intérieur cernudien qui s'exprime visuellement, par le truchement de l'espace textuel, dans le remaniement de la première version du recueil.

La logique poétique sans faille de Luis Cernuda fait que, de manière systématique, dans les dizains, poèmes courts et compacts, ce soit le monde de réclusion, d'isolement, l'intérieur, qui est décrit, et dans les poèmes de vingt vers ce soit plutôt l'extérieur, le dehors, un monde plus fertile, plus riche que le premier.

Derek Harris voit dans la disposition des poèmes établie par Luis Cernuda « […] una progresión temática que va del optimismo a la melancolía »[96]. Or, il y a un va-et-vient permanent, entre l'espace clos de la chambre — c'est peut-être la mélancolie dont parle Harris — et le vaste espace du dehors — l'optimisme ? —, va-et-vient qui est rendu visuellement perceptible par l'alternance parfaite entre les dizains et les textes de vingt vers. Tous les dizains, sans exception, évoquent un espace clos ; parfois, le locuteur s'y trouve enfermé, mais il se peut aussi qu'il soit tout simplement absent, ou qu'il ne dise pas « moi », et dans ces cas-là, l'espace décrit est tout de même une chambre, ou, en tout cas, une pièce fermée.

[Supprimé] (10), « Ingrávido presente » [XIV] (20), « Sombra recoleta » [Supprimé] (14), « La luz, dudosa, despierta » [XV] (10), « ¡Cuán tierna la estación! [Supprimé] (20), « La soledad. No se siente » [XXII] (10), « Escondido en los muros » [XXIII] (20). Pour une étude approfondie des variantes, cf. l'édition de Derek Harris : Luis Cernuda. *Perfil del Aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, Londres, Tamesis Books, 1971.

96 Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad, 1992, p. 45.

Pour étayer cette affirmation, l'on a choisi quelques-uns de ces dizains, qui montrent de manière particulièrement frappante un monde de réclusion intimement lié à l'exil intérieur.

Le dizain « ¿Dónde huir ? Tibio vacío », qui est le sixième texte de *Primeras Poesías*, s'ouvre sur une interrogation qui sous-entend presque brutalement l'emprisonnement, réel ou métaphorique, du sujet :

¿Dónde huir? Tibio vacío,
ingrávida somnolencia
retiene aquí mi presencia,
toda moroso albedrío,
en este salón tan frío,
reino del tiempo tirano.
¿De qué nos sirvió el verano,
oh ruiseñor en la nieve,
si sólo un mundo tan breve
ciñe al soñador en vano? [97]

En effet, la question posée dans le vers liminaire — *¿Dónde huir?*[98] — dit, à elle seule, l'enfermement, la réclusion du sujet, puisque le désir de fuite s'exprime clairement par l'infinitif *huir*. Mais, indissociablement uni à ce désir de fuite apparaît encore avant, car c'est le tout premier mot du poème, l'adverbe interrogatif *dónde*, qui rend immédiatement la fuite impossible, ou du moins, inutile, et qui fait, en somme, du désir de fuite une illusion. Rien qu'avec ces deux mots le ton de ce dizain est donné : le moi ressent le très fort désir d'un ailleurs, mais il est conscient de la difficulté et même de

97 *PC*, p. 111.

98 Bernard Sicot a très justement vu dans cette interrogation un écho au vers mallarméen « Fuir ! là-bas fuir ! […] » de « Brise marine » [Stéphane Mallarmé, *Poésies*, préf. de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1952 (coll. « Poésie »), p. 40, v. 2], Bernard Sicot, *Quête de Luis Cernuda. Primeras Poesías, Ocnos et Variaciones sobre Tema Mexicano*, préf. de Jean Claude Chévalier, Paris, L'Harmattan, 1995 (coll. « Recherches et Documents- Espagne »), p. 70.

l'impossibilité d'un tel dessein. La place prépondérante de l'adverbe interrogatif de lieu *dónde*, ainsi que son accentuation, donnent une emphase particulière à la question posée, qui devient ainsi la clé du poème.

L'infinitif, temps verbal impersonnel par excellence, se trouve ici à côté de *dónde*, et la forme interrogative personnalise la voix de ce vers, bien que le locuteur ne dise pas encore « moi », puisque ce moi, qui seul peut poser la question, reste pour l'instant très flou.

Toujours au premier vers, *Tibio vacío* continue de donner le ton au poème : non seulement y il a du vide, du néant, de la lassitude — Cernuda a habitué son lecteur à la rime en *-ío* du mot *hastío* — mais de surcroît, ce vide est tiède, fade. Cette fadeur est renforcée plus loin dans le poème par d'autres adjectifs tels que *moroso*, au vers quatre, ou par des vers entiers, tels que le deuxième *Ingrávida somnolencia*. Survient relativement tôt, au vers trois, non seulement la marque d'un locuteur personnel, avec le possessif — *mi presencia* — mais également la notification de l'enfermement, d'un emprisonnement infligé par cette même fadeur, avec le verbe *retiene* : *Retiene aquí mi presencia*.

Remarquons la réticence de l'auteur à construire un locuteur personnel lorsqu'il s'agit de décrire un monde fermé et séparé du dehors : le vers ne dit pas « *me retiene aquí* », mais *Retiene aquí mi presencia*, comme si l'esprit de ce locuteur était ailleurs, et seule sa présence physique était enfermée, une présence qui ne serait qu'une apparence matérielle, corporelle. Tout se passe comme si toute forme de vie, d'existence, était impossible dans cet espace aride qu'est le monde intérieur.

Le lecteur découvre concrètement l'espace clos, puisque celui-ci est enfin nommé au vers cinq : *En este salón tan frío*. Il s'agit d'une salle, et non pas d'une chambre, mais ce qui est frappant c'est que cet espace intérieur, à l'instant même où il est nommé, est associé à la froideur, grâce, encore une fois, à une rime négative en *-ío*, qui rappelle des mots fréquents dans la poésie de Luis Cernuda, tels que *vacío* ou *hastío*.

Au septième vers survient, enfin, un locuteur, mais il s'agit d'un locuteur pluriel, qui s'inscrit sous le signe de *nosotros* : *¿De qué nos sirvió el verano*. Qui est ce locuteur soudainement pluriel ? Plusieurs

lectures semblent possibles : Il pourrait s'agir d'un « nous » universel qui engloberait toute l'humanité, ou, plus concrètement, tous les hommes et toutes les femmes qui éprouvent les sentiments du sujet de ce dizain. Si l'on suit cette lecture, le dernier vers du poème, *Ciñe al soñador en vano*, pourrait également évoquer tous les êtres qui rêvent, grâce à l'article déterminé *el* — inclus dans *al* — qui peut fonctionner comme un singulier dit « générique ». Mais une autre lecture est possible : le locuteur pluriel pourrait être formé par le sujet et le rossignol qui est interpellé au vers huit — *Oh, ruiseñor en la nieve* —, et avec qui le sujet semble s'identifier, ou du moins, se comparer, d'où l'emploi du pluriel, comme si tous les deux, avaient une même voix.

Le dizain offre, au dernier vers encore un verbe qui notifie l'enfermement : *ciñe*. *Ceñir* dit l'encerclement, mais également le fait d'être enserré et d'étouffer. C'est, d'ailleurs, un verbe extrêmement fréquent dans l'œuvre de Luis Cernuda[99], mais c'est dans les dizains de *Primeras Poesías*, que ce verbe devient presque obsédant. Parfois, il survient dès le premier vers, comme dans le dizain « Es la atmósfera ceñida », poème XI du recueil :

Es la atmósfera ceñida;
Sólo centellea un astro
Vertiendo luz de alabastro
Con la pantalla adormecida.
La música, que aterida
En el papel hizo nido,
Alisando su sonido,
Tiende el vuelo del atril
A la rama de marfil
Por la cámara en olvido.[100]

99 Bernard Sicot a étudié de près les occurrences de ce verbe dans l'œuvre de Luis Cernuda dans « Le cercle » in *Quête de Luis Cernuda*…, *op. cit.*, p. 72-76.

100 *PC*, p. 114.

Dans ce texte, le locuteur est vraiment impersonnel. Le décor commence à être connu du lecteur : une chambre — *cámara* — et une lampe ; l'on peut penser qu'il sera question de création poétique.

Le poème s'ouvre sur une constatation totalement impersonnelle : *Es la atmósfera ceñida*. L'atmosphère est confinée, irrespirable, étouffante. Remarquons la construction syntaxique de ce vers. La structure passive *es […] ceñida* fait attendre un agent, d'autant qu'en espagnol, contrairement au français, ce genre de structure reste bien moins fréquente que la structure active. Quel est donc cet élément qui enserre l'air ? Ce sont, sans doute, les murs, les quatre murs d'une chambre, élément emprisonnant par excellence, dans l'œuvre du poète, motif tellement fréquent qu'il peut être omis, puisque sous-entendu.

Dans cette atmosphère close, la lampe est comparée à un astre : *Sólo centellea un astro / Vertiendo luz de alabastro*, comme si le moi, conscient de l'impossibilité d'accéder au monde extérieur, inventait un univers à l'intérieur, qui aspirerait à une ressemblance avec le dehors. De même, au vers huit, l'envol du lutrin — *el vuelo del atril* —, semble mimer l'envol des oiseaux, et au vers neuf, il est même question de branches, donc, des arbres : *la rama de marfil*. Le sujet confiné semble ainsi récréer un monde exubérant, végétal, ou plutôt, naturel — soleil, oiseaux, arbres — dans l'espace clos et aride d'une salle froide. C'est aux vers cinq et six que survient la seule fuite possible, c'est-à-dire, l'écriture :

La música, que aterida
En el papel hizo nido

Le dernier dizain de *Primeras Poesías*, le poème XXII, qui est l'avant-dernier texte du recueil, agit de par sa situation comme une sorte de conclusion, et l'on y retrouve à nouveau l'enfermement, la solitude et la création poétique :

En soledad. No se siente
El mundo, que un muro sella;
La lámpara abre su huella
Sobre el diván indolente.

Acogida está la frente
Al regazo del hastío.
¿Qué ausencia, qué desvarío
A la belleza hizo ajena?
Tu juventud nula, en pena
De un blanco papel vacío. [101]

Le vers liminaire présente de prime abord l'état du sujet, par le biais d'une phrase dépourvue de verbe : *En soledad*. Ceci renforce clairement l'idée d'isolement, puisque l'absence de verbe va de pair avec l'absence d'action, de mouvement et de vie. Toujours au premier vers, même lorsque le verbe surgit, c'est sous la forme de la négation : *No se siente*, et l'enjambement qui sépare ce vers du suivant produit un effet très troublant, qui va dans le sens du vide et de l'inexistence, car si on ne lit pas le vers qui suit, l'on comprend que le locuteur, par ailleurs totalement impersonnel, ne sent rien, que la solitude et le vide sont tellement grands qu'il n'y a même pas de sentiments, comme si le sujet était mort ou pétrifié.

En lisant le deuxième vers on retrouve la fin de la phrase : *no se siente / El mundo*, et bien entendu, l'affirmation change de sens. En espagnol, le verbe *sentir* peut renvoyer, comme en français, aussi bien aux sens qu'aux sentiments. Mais lorsqu'il s'agit des sens, c'est, en espagnol, surtout le sens de l'oreille[102], alors qu'en français, ce verbe renvoie à l'odorat. Ainsi, dans la phrase *no se siente / El mundo* le lecteur comprend : on ne sent pas le monde, ou, plus précisément, on n'entend pas le bruit du monde. En lisant ce texte, si l'on tient compte de la présence de la poésie de Fray Luis de León dans l'œuvre cernudienne — songeons à l'appellation « Sansueña », pour évoquer l'Espagne —, l'on pense immédiatement à la « Canción de la vida solitaria », dans laquelle il est également question de séparation d'avec le monde extérieur. Après les premiers vers :

101 *PC*, p. 122.

102 Dans le dictionnaire de María Moliner (p. 1135), l'exemple donné est la phrase « Siento pasos », qui signifie « oigo pasos ».

¡Qué descansada vida
la que huye del mundanal ruido
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido! [103]

survient, au vers 35, une affirmation très significative :

Vivir quiero conmigo;

Vivre avec soi-même, tel est le souhait formulé par le locuteur de ce poème de Fray Luis de León, et c'est là, toute la différence avec le texte de Cernuda, car la solitude, loin d'être le résultat d'un vœu du locuteur, est imposée, car une barrière infranchissable s'érige entre le moi et le monde : un mur. Une fois de plus, cette solitude est à deux dimensions, puisqu'elle semble tourmenter le sujet tout en étant source de création poétique — *lámpara, papel.* Remarquons à nouveau la rime en *-ío* : *hastío* au vers 6, *desvarío* au vers 7 et *vacío* au derniers vers ; des substantifs négatifs qui font écho au premier dizain commenté où l'on trouvait *vacío* et *hastío*. Encore une fois, Cernuda choisit un dizain, la forme la plus courte et la plus compacte du recueil *Primeras Poesías*, pour décrire le monde du cloisonnement et de la solitude, le monde intérieur.

Le poème II, « Urbano y dulce revuelo », qui est, en fait, le premier dizain du recueil, a un ton sinon optimiste, du moins, ludique :

Urbano y dulce revuelo
Suscitando fresca brisa
Para sazón de sonrisa
Que agosta el ardor del suelo;
Pues si aquel mudo señuelo
Es caña y papel, pasivo
Al curvo desmayo estivo,

103 Fray Luis de León, « Canción de la vida solitaria », *Poesía*, éd. de Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 1997 (coll. « Letras hispánicas »), p. 69-75.

Aún queda, brusca delicia,
La que abre tu caricia,
Oh ventilador cautivo.[104]

A la façon des sonnets à clé du Siècle d'Or, qui présentaient une sorte de devinette dont le lecteur ne découvrait la solution qu'au quatorzième vers[105], dans ce dizain c'est seulement au dernier vers que l'on identifie l'objet qui a été décrit tout au long des neuf premiers vers, c'est-à-dire, un ventilateur. Contrairement à la plupart des dizains cernudiens, on ne trouve ici nulle trace de plainte ou d'amertume, cependant ce texte décrit tout de même un espace intérieur, et sans doute étouffant, d'où la présence du ventilateur, qui, encore une fois, mime, imite, un élément naturel, un élément du monde extérieur : le vent.

Le poème XIII, « Se goza en sueño encantado », n'évoque pas concrètement un espace clos, puisqu'il n'est plus question de chambre, ni de pièce fermée :

---

104 *PC*, p. 108.

105 Voici deux exemples empruntés à Quevedo : « Disparado esmeril, toro herido ; / fuego que libremente se ha soltado, / osa que los hijuelos le han robado, / rayo de pardas nubes escupido ; // serpiente o áspid con el pie oprimido, / león que las prisiones ha quebrado, / caballo volador desenfrenado, / águila que le tocan a su nido ; // espada que la rige loca mano, / pedernal sacudido del acero, / pólvora a quien llegó encendida mecha ; // villano rico con poder tirano, / víbora, cocodrilo, caimán fiero / es la mujer si el hombre la desecha. » [Francisco de Quevedo, « Poemas amorosos », *Poesía original completa*, éd. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990 (coll. « Clásicos universales Planeta »), p. 347].
« Un tenedor con medias y zapatos ; / descalzos y desnudos dos pebetes ; / por patas, dos esquifes con juanetes ; / y por manos, dos cazones y diez gatos ; // en el mirar, trecientos garabatos ; / la color, solimán fondo en hametes ; / por cejas, dos bigotes con ribetes ; / por ojos, dos furísimos Pilatos ; // por vientre, un barbadísimo letrado, / pues a hacer penitencia las ladillas / se vinieron a él como desierto ; // culo, aun de florentines desechado, / toda tabas y tetas y ternillas: / ésta es la Isdaura que a Lisardo ha muerto. » [*Ibid*., « Poemas satíricos », p. 570]

Se goza en sueño encantado,
Tras espacio infranqueable,
Su belleza irreparable
El Narciso enamorado.
Ya diamante azogado
O agua helada, allá desata
Humanas rosas, dilata
Tanto inmóvil paroxismo.
Mas queda sólo en su abismo
Fugaz memoria de plata.[106]

Cela étant dit, le poids des adjectifs *infranqueable*, *helada* et *inmóvil*, et la présence, toujours ambiguë — car, à l'oreille, on ne distingue pas l'adverbe de l'adjectif —, de l'adverbe *sólo*, lie tout de même ce texte à l'idée d'immobilité, d'emprisonnement.

Le poème xv, présente clairement un espace clos séparé du monde par la fenêtre :

La luz dudosa despierta,
Pero la noche no está;
Hacia las estrellas va,
Sobre el horizonte alerta.
El aire tierno concierta
Con esta cándida hora.
¿Qué labio forma sonora
dio a esa risa? La ventana
traza su verde persiana
en la enramada a la aurora.[107]

De même que le poème xvii, où le locuteur s'attarde, de surcroît, à décrire la fenêtre à laquelle il est tellement habitué :

106 *PC*, p. 115-116.

107 *PC*, p. 117.

No es el aire puntual
El que tiende esa sonrisa,
En donde la luz se irisa
Tornasol, sino el cristal;
Que de tan puro, imparcial,
Su materia transparente
Hurta a los ojos, ausente
Con imposible confín,
Porque su presencia en fin
Tan sólo el labio la siente.[108]

En revanche, dans les poèmes de vingt vers, le locuteur, bien qu'il soit toujours enfermé, décrit le monde extérieur qu'il voit à travers la fenêtre, comme dans le poème liminaire, « Va la brisa reciente ». En lisant les seize premiers vers de ce texte, le lecteur pense que le cadre spatial est la nature, l'immensité de l'univers[109], alors qu'au dernier quatrain, il découvre que le locuteur ne fait que décrire le paysage qu'il aperçoit depuis sa chambre :

En su paz la ventana
Restituye a diario
Las estrellas, el aire
Y el que estaba soñando.[110]

De même, dans le poème « Ninguna nube inútil », le locuteur s'adresse au ciel et chante son immensité[111] et dans « Escondido en

---

108 *PC*, p. 118.

109 « Va la brisa reciente / Por el espacio esbelta, / Y en las hojas cantando / Abre una primavera. // Sobre el límpido abismo / Del cielo se divisan, / Como dichas primeras, / Primeras golondrinas. // Tan sólo un árbol turba / La distancia que duerme, / Así el fervor alerta / La indolencia presente. // Verdes están las hojas, / El crepúsculo huye, / Anegándose en sombra / Las fugitivas luces. », *PC*, p. 107, v. 1-16.

110 *Ibid*., v. 17-20.

111 « Ninguna nube inútil, / Ni la fuga de un pájaro, / Estremece tu ardiente / Resplandor azulado. // Así sobre la tierra / Cantas y ríes, cielo, / Como un

los muros », texte de vingt vers qui clôt *Primeras Poesías*, le locuteur se trouve hors de sa chambre, bien qu'il soit, malgré tout, dans un endroit délimité, le jardin :

Escondido en los muros
Este jardín me brinda
Sus ramas y sus aguas
De secreta delicia.[112]

En définitive, dans *Primeras Poesías*, Luis Cernuda emploie toujours la *décima*, poème court et compact, pour présenter un monde intérieur où le sujet est confiné ; *a contrario*, il se sert souvent du poème de vingt vers pour décrire le monde extérieur, même lorsqu'il s'agit du paysage que le locuteur perçoit, depuis son enfermement, à travers une fenêtre. Le choix et la disposition des strophes sur la page, loin d'être gratuits ou dus au hasard, deviennent ainsi des éléments absolument signifiants puisque porteurs de sens, et ils font pleinement partie de l'écriture de l'exil que Cernuda élabore de façon lucide tout au long de près de quarante ans de poésie.

Égloga, Elegía, Oda *: le moi encerclé*

Dans les années 1927-1928, Luis Cernuda écrit les textes de son deuxième recueil *Égloga, Elegía, Oda*, qui deviendra la deuxième section de *La Realidad y el Deseo*. Il s'agit d'un recueil composé

impetuoso / Y sagrado aleteo. // Desbordando en el aire / tantas luces altivas, / Aclaras felizmente / Nuestra nada divina. // Y el acorde total / Da al universo calma: / Árboles a la orilla / Soñolienta del agua. // Sobre la tierra estoy ; / Déjame estar. Sonrío / A todo el orbe ; extraño / No le soy porque vivo. », *PC*, p. 110.

112 Le poème continue ainsi: « Qué silencio. ¿Es así / el mundo ? Cruza el cielo / Desfilando paisajes, / Risueño hacia lo lejos. // Tierra indolente. En vano / Resplandece el destino. / Junto a las aguas quietas / Sueño y pienso que vivo. // Mas el tiempo ya tasa / El poder de esta hora ; / Madura su medida / Escapa entre sus rosas. // Y el aire fresco vuelve / Con la noche cercana, / Su tersura olvidando / Las ramas y las aguas. », *PC*, p. 122-123.

de quatre longs poèmes dont le locuteur est impersonnel : trois poèmes qui donnent titre au recueil — « Égloga », « Elegía », « Oda » — plus un quatrième texte, qui en réalité est le poème liminaire, intitulé « Homenaje », dans lequel, en sept quatrains, Cernuda rend hommage à Luis de León[113]. Cernuda s'exerce sur des formes poétiques classiques et, en pleine effervescence gongorine généralisée, le poète sévillan préfère suivre le sillage de Garcilaso, dont la « Égloga segunda » constitue le modèle métrique de l'églogue cernudienne.

Après les critiques négatives faites à *Perfil del Aire*, Luis Cernuda se tourne encore plus vers le passé, en employant des formes strophiques plus que classiques, dont il dit s'être servi comme « entraînement technique »[114]. Mais une fois de plus, la cohérence créatrice dont il fait preuve dans *Primeras Poesías*, fait que la disposition des textes qui composent ce recueil soit porteuse de sens.

Dans « Égloga » et dans « Oda », deuxième et quatrième textes du recueil, est présenté un monde idéal, érotisé, qui rappelle, bien qu'avec plus d'exubérance, le monde extérieur de *Primeras Poesías*. Ainsi, peut-on lire, dans « Égloga » :

> *Idílico paraje*
> *De dulzor tan primero,*
> *Nativamente digno de los dioses.*[115]

Et dans « Oda » :

> *Sonriente, dormida bajo el cielo,*
> *Soñaba el agua y transcurría lenta,*
> *Idéntica a sí misma y fugitiva.*[116]

---

113 Ce poème est d'abord publié dans la revue *Carmen* (3-4, marzo, 1928) sous le titre « Homenaje a Fray Luis de León ».

114 « Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico […] », « Historial de un libro », *PrI*, p. 631.

115 *PC*, p. 128-132, v. 79-81.

116 *PC*, p. 135-140, v. 99-101.

De toute évidence, le cadre spatial de ces deux compositions est la nature, une nature proche du *locus amœnus* garcilassien. Ceci est parfaitement logique, puisque l'églogue est, par excellence, la forme poétique la mieux adaptée pour chanter les espaces champêtres[117], et l'ode est, par antonomase, la forme poétique de la célébration[118].

En revanche, au milieu, entre ces deux poèmes, et occupant la troisième place du recueil, « Elegía » présente à nouveau un décor déjà connu : une chambre obscure, une lampe, et un corps nu plutôt flou :

> *Y la pálida lámpara vislumbra*
> *Rosas, venas de azul, grito ligero*
> *De un contorno desnudo, prisionero*
> *Tenuemente abolido en la penumbra.*[119]

Ainsi, selon la disposition des poèmes, le monde intérieur est à nouveau encerclé dans une sorte de prison dont les murs seraient la « Égloga » et la « Oda ». L'on perçoit à nouveau l'alternance extérieur-intérieur et le sujet est encore enfermé entre quatre murs, au sein du monde, de la nature. L'extension de chaque texte est également signifiante, puisque le monde extérieur est, une fois encore, plus vaste — cent trente vers pour la « Égloga » et cent quarante pour la « Oda » —, même sur la page, que le monde intérieur de la « Elegía » qui tient en soixante vers.

* *
*

117 « Égloga : Composición poética de asunto campestre », María Moliner, *op. cit.*, t. I, p. 1058 ; « Eglogue : Poème pastoral ou champêtre », *Petit Robert*, *op. cit.*, p. 611.

118 « Oda : composición poética de tono solemne, en alabanza de algo o alguien. », María Moliner, *op. cit.*, t. II, p. 550.

119 *PC*, p. 133-135, v. 9-12.

Dès ses premiers recueils, Cernuda fonde les bases thématiques de ce qui sera plus tard son œuvre complète. Dans ces deux premières sections l'isolement, la fermeture, la séparation avec l'extérieur sont rendus en grande partie par des choix métriques et strophiques : la réalité et le désir restent séparés, voire opposés, comme sont séparés le monde intérieur et le monde extérieur.

C'est pourquoi l'on ne peut être d'accord avec la grande majorité de critiques contemporains qui estiment que la partie de l'œuvre écrite après 1934 est la plus cohérente. Si dans *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, Vicente Quirarte affirme que c'est à partir de *Invocaciones* que Luis Cernuda trouve le parfait accord entre la pensée et sa réalisation :

> *La época de madurez, que en mi opinión se inicia con* Invocaciones*, se caracteriza porque en ella la poética se encuentra plenamente definida, tanto en el pensamiento como en la manera de expresarlo. Es la época del Cernuda más completo, cuando escribe sus mejores textos y donde se encuentra la mayor confluencia entre pensamiento y realización.*[120]

Il nous semble, au contraire, que dans ses premiers recueils, *Primeras Poesías* et *Égloga, Elegía, Oda*, Luis Cernuda fait preuve d'une exceptionnelle maîtrise des formes poétiques ; celles-ci, loin de constituer un simple exercice technique, apparaissent au service de ce que les poèmes disent, en l'occurrence, l'exil intérieur, la solitude, l'impossible communication entre le moi — qui se trouve réduit à un espace clos, celui de la chambre, mais aussi celui du dizain — et le monde extérieur — qui, lui, est fertile, étendu, comme l'espace ouvert de la nature et comme l'espace textuel des poèmes de vingt vers, espace visuellement allongé, étiré sur la page et aéré par les quatre blancs typographiques qui séparent les quatrains.

120 Vicente Quirarte, *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 46.

L'expression visuelle de l'exil : choix et disposition strophiques

Un sujet séparé du monde et du poème

Dans les premiers recueils de Luis Cernuda, l'on a vu comment le sujet est enfermé entre quatre murs, séparé du monde qu'il perçoit depuis une fenêtre. Cette séparation, en tant que motif poétique, est, bien entendu, l'une des façons d'écrire l'exil intérieur. Mais dans de nombreux poèmes de *La Realidad y el Deseo*, le sujet et, parfois, le locuteur, apparaissent comme étant visuellement isolés, puisqu'ils ne surgissent qu'au dernier vers. L'on a vu ceci, par exemple, dans le poème liminaire de *La Realidad y el Deseo*, c'est-à-dire, le texte qui ouvre la section *Primeras Poesías*, « Va la brisa reciente », où le sujet ne survient qu'au dernier vers : *Y el que estaba soñando*. Dans ce cas, c'est le sujet qui apparaît soudainement, dans un poème qui semblait uniquement décrire l'espace extérieur, la nature. Grâce à ce dernier vers, le lecteur comprend, non seulement que l'espace décrit est le produit du regard du sujet — dont il a appris qu'il regarde à travers une fenêtre —, mais que, de plus, tout ce paysage exubérant n'est qu'illusion et rêverie.

L'espace extérieur s'étale tout au long de seize vers, alors que l'espace intérieur du moi tient en un seul quatrain :

> *En su paz la ventana*
> *Restituye a diario*
> *Las estrellas, el aire*
> *Y el que estaba soñando.*[121]

121 *PC*, p. 107, v. 17-20.

L'on remarquera que non seulement le sujet n'apparaît qu'au dernier vers, mais qu'il n'a pas d'existence physique, puisqu'il n'est que le reflet que restitue le verre de la fenêtre. Dans le poème « Como el viento », du recueil *Un Río, un Amor*, c'est le locuteur du poème qui surgit aux derniers vers :

Como el viento a lo largo de la noche,
Amor en pena o cuerpo solitario,
Toca en vano a los vidrios,
Sollozando abandona las esquinas;

O como a veces marcha en la tormenta,
Gritando locamente,
Con angustia de insomnio,
Mientras gira la lluvia delicada;

Sí, como el viento al que un alba le revela
Su tristeza errabunda por la tierra,
Su tristeza sin llanto,
Su fuga sin objeto;

Como él mismo extranjero,
Como el viento huyo lejos.
Y sin embargo vine como luz.[122]

Dans ce texte où le locuteur est apparemment impersonnel, le lecteur est confronté, de prime abord, à un comparant, le vent, grâce à la place prépondérante, au début du vers liminaire, de *como*, qui réapparaît au début de chaque groupe strophique : *Como el viento a lo largo de la noche* (v. 1), *O como a veces marcha en la tormenta* (v. 5), *Sí, como el viento al que un alba le revela* (v. 9). Or, tout au long des treize premiers vers, il n'est nulle part question du comparé, ce qui crée une impression plutôt troublante, car le lecteur ignore, non seulement qui parle, puisqu'il n'y aucune trace, aucune marque d'un

122 *PC*, p. 148.

locuteur personnel, mais il ignore également de quoi ou de qui parle cette voix pour l'instant anonyme. Ceci produit, bien entendu, des énoncés agrammaticaux, puisqu'une phrase comparative doit absolument présenter les deux termes de la comparaison, le comparant et le comparé.

À cette absence de sujet semble se substituer, justement, le vent, qui apparaît personnifié dès le quatrième vers : *Sollozando abandona las esquinas*. C'est seulement aux deux derniers vers que surgissent, en même temps, le sujet, le comparé et le locuteur de ce poème, qui, en réalité, ne font qu'un :

Como el viento huyo lejos.
Y sin embargo vine como luz.

L'on comprend alors que tous les sentiments attribués au vent ne faisaient que dire l'état du sujet, du locuteur. Il s'agit là d'un procédé extrêmement efficace pour parler du moi tout en le faisant pratiquement disparaître, puisqu'il ne se présente qu'à l'avant-dernier vers, et ceci par le biais d'un verbe qui dit, aussitôt qu'il est prononcé, la disparition, la fuite : *huyo*.

Ces deux exemples, « Va la brisa reciente » et « Como el viento », illustrent la tendance cernudienne à construire un moi, qu'il s'agisse du sujet ou du locuteur, plus que discret dans l'espace textuel. L'immensité de l'espace extérieur décrit dans les deux poèmes cités semble ainsi écraser le moi, qui ne tient qu'en un vers, voire en un verbe.

Souvent, dans d'autres textes de *La Realidad y el Deseo*, le moi, non seulement ne surgit qu'au dernier vers, mais de plus ce dernier vers est visuellement isolé, séparé du reste du poème par un blanc typographique. Il est important de noter que ce procédé visuel est constant tout au long de l'œuvre cernudienne, aussi bien dans les poèmes écrits en Espagne que dans ceux que le poète rédige en exil.

Ainsi, dans le poème « Duerme, muchacho », du recueil *Un Río, un Amor* — poème que l'on a déjà étudié pour illustrer le dédoublement du moi par le biais de la troisième personne grammaticale —, la disposition des mots et des vers sur la page contribue à créer un sujet écrasé par le poids du monde et par le poids du texte lui-même :

La rabia de la muerte, los cuerpos torturados,
La revolución, abanico en la mano,
Impotencia del poderoso, hambre del sediento,
Duda con manos de duda y pies de duda;

La tristeza, agitando sus collares
Para alegrar un poco tantos viejos;
Todo unido entre tumbas como estrellas,
Entre lujurias como lunas;

La muerte, la pasión en los cabellos,
Dormitan tan minúsculas como un árbol,
Dormitan tan pequeñas o tan grandes
Como un árbol crecido hasta llegar al suelo.
Hoy sin embargo está también cansado.[123]

Ce qui attire l'attention du lecteur est, comme on l'a vu, en premier lieu, l'impression de chaos qui se dégage du premier quatrain, et qui est due essentiellement à l'absence de verbe qui produit un effet d'accumulation. Par ailleurs, les substantifs présents ont tous une évidente charge négative : *rabia, muerte, impotencia, hambre, duda*, de même que les adjectifs : *torturados, sediento*.

Au deuxième quatrain, deux verbes surgissent, *agitando* et *alegrar*, mais il s'agit, bien entendu, des formes verbales les plus impersonnelles qui soient, le gérondif et l'infinitif, et de surcroît, elles sont appliquées à la tristesse et non pas à un possible sujet ou personnage poétique. Les substantifs ne sont guère plus positifs que ceux du premier quatrain : *tristeza, viejos, tumbas, lujurias*. Enfin, le troisième quatrain, qui offre deux verbes de mode personnel, l'indicatif, présente un sujet pluriel qui demeure très abstrait : *la muerte* et *la pasión*, qui se trouvent ainsi personnifiées.

Cette énumération chaotique ne peut qu'être troublante pour le lecteur, d'autant que, pour l'instant, la seule entité humaine qu'il connaît est le jeune homme qui est interpellé dans le titre du poème :

123 *PC*, p. 162.

« Duerme, muchacho ». En établissant des liens entre ce que les vers disent et le conseil donné dans le titre, on peut néanmoins ébaucher une possible lecture : face au désordre du monde, où tout n'est que mort et tristesse, l'apparent destinataire de ce texte est invité à dormir, car le sommeil semble être le seul moyen de s'évader, d'échapper à tout ce qui est décrit dans le corps du poème. Luis Cernuda a jusque là donné suffisamment de pistes sur celui qui est devenu le thème essentiel de son œuvre : le moi opposé au monde. Ainsi, le dernier vers de ce texte — *Hoy sin embargo está también cansado* —, où apparaît enfin le sujet poétique, est visuellement loin des trois quatrains où était décrit le monde chaotique et négatif, comme si entre le moi et les autres il y avait une barrière infranchissable. Dans ce texte, l'impossible communication entre le dehors et le dedans, entre le monde et le moi, est rendue, en grande partie, par la disposition, tout à fait réfléchie, des vers sur la page.

Mais ce même dernier vers exprime, en réalité, l'impossibilité de lutter contre l'isolement du moi, la fatigue, la lassitude qui empêche toute forme de résistance, même la plus facile, l'évasion par le sommeil[124].

---

124 Rafael Alberti se sert également de ce procédé dans une strophe de son long poème « 13 bandas y 48 estrellas. Poema del mar caribe », plus précisément dans la section intitulée « Panamá ». Pour dire la dépossession, le sujet, pluriel, *nosotros* — en réalité le pronom personnel n'apparaît même pas, puisque la seule marque du locuteur se trouve dans le possessif *nuestros* — ne surgit qu'à la fin du texte, dans un vers séparé visuellement du reste du poème par un blanc typographique : face à l'invasion des pays étrangers — qui est le thème central de l'œuvre — le moi en arrive presque à disparaître, sauf lorsqu'il se montre timidement, l'espace d'un vers :

Sí,
hace ya tanto tiempo,
demasiado tiempo que aquí sólo se oye el timbre de los vasos extranjeros,
que aquí la yerba oye el tacón y la lengua de los zapatos extranjeros,
que aquí enrojece el sol la boca de los fusiles extranjeros,
que aquí entraron dos mares sólo para comprar la estela de los barcos extranjeros,
qua aquí se desesperan las flores y las boas se duermen sólo para las manos y ojos
\ extranjeros,

L'on a vu dans le chapitre consacré à la troisième personne grammaticale que le sujet du dernier vers de « Duerme, muchacho », ce *él — Hoy sin embargo está también cansado —* avait comme précédent le poème « Habitación de al lado », qui se trouve également dans le recueil *Un Río, un Amor*, où, soudainement, sans que l'on sache de qui il s'agit, l'on peut lire, au dernier vers : *Sin vida está viviendo solo profundamente*. Or au-delà de ce point commun, il se trouve que ce dernier vers de « Habitación de al lado » est également séparé du reste du poème par un blanc typographique. En revanche, ce texte, contrairement à celui que l'on vient de voir, présente, de prime abord, un locuteur personnel qui dit moi, dès les vers liminaires :

A través de una noche en pleno día
Vagamente he conocido a la muerte.[125]

Le poème nous introduit dès le premier vers dans le monde du sommeil, ou plutôt, dans un cauchemar, puisqu'il est question de mort. Ensuite, tout au long de dix-sept vers, ce même locuteur s'attarde à décrire minutieusement la mort, ou, du moins, la mort qu'il a connue dans son sommeil. Toutefois à partir du vers dix-huit, il n'est plus question de la mort, mais des dormeurs :

---

que aquí revienta el alba y refresca la luna para las dentaduras, los clubs y los negocios \ extranjeros,
que aquí respira el aire y las lluvias aclaran las palmeras para los aeroplanos extranjeros, que aquí…
Hora es ya de que los vasos extranjeros apaguen en los bosques su sonido,
de que al pie de las casas extranjeras las chozas vagabundas se alcen y no mendiguen,
de que para los hombres extranjeros no les suene esta sangre a tierra encadenada y mar \ desposeído,
de que…
Van a usarse por fin nuestros propios vasos azules.

[Rafael Alberti, *13 bandas y 48 estrellas*, éd. de Aurora de Albornoz, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (coll. « Austral »), p. 91-92]

125 *PC*, p. 151, v. 1-2.

Y los durmientes desfilan como nubes
Por un cielo engañoso donde chocan las manos,
Las manos aburridas que cazan terciopelos o nubes descuidadas

Entre le premier et le deuxième vers, l'on passait du sommeil à la mort. Maintenant, l'on passe de la mort au sommeil, mais il s'agit désormais du sommeil de plusieurs hommes, *los durmientes*. Qui sont ces dormeurs ? Ce sont les hommes qui constituent la société que déteste si fortement le poète : une société hypocrite dans laquelle même le ciel est un menteur — *cielo engañoso* — et où règnent les signes et les règles d'une fausse politesse : *[…] donde chocan las manos, / Las manos aburridas […]*.

Loin de cette société et surtout, séparé du corps du poème par un blanc typographique, le sujet se trouve, seul, occupant à peine l'espace d'un vers :

Sin vida está viviendo solo profundamente

Remarquons dans ce poème que, du point de vue de l'énonciation, le locuteur ne coïncide pas avec le sujet, car le premier s'exprime à la première personne — *Vagamente he conocido a la muerte* — et le deuxième est évoqué par le locuteur par le biais de la troisième personne grammaticale. Tout est réuni ici pour dire la quasi-inexistence du sujet : l'emploi de la troisième personne — dont on a vu les implications, mais rappelons brièvement que certains linguistes l'ont appelée « la non-personne » —, la place, minuscule, que ce sujet occupe dans le texte, et même le manque de vie qui est notifié dans le vers : *Sin vida está viviendo […]*. Et pour renforcer le manque de vie, apparaît également une profonde solitude : *[…] solo profundamente*. Mais un procédé visuel vient corroborer, et rendre encore plus criante, la situation du sujet, qui se trouve, en effet, profondément seul, puisqu'il est même banni de l'espace du poème, uni seulement au texte à la manière d'une pièce rapportée.

Il est également frappant de constater que, à mesure que l'on avance dans le texte, vers le sujet, c'est-à-dire, vers la fin du poème, la longueur des groupes strophiques s'amenuise, puisque le deuxième comprend sept vers, le troisième cinq, le quatrième trois, le dernier,

enfin, un, comme si l'on assistait à une véritable disparition ou du moins à un total épuisement.

Dans « Historial de un libro », Luis Cernuda évoque le mécontentement général qu'il ressentait lors de la rédaction des textes qui composent *Un Río, un Amor* :

> *Unas palabras que, a petición de Gerardo Diego, escribí como introducción a la selección de algunos versos míos, destinados a publicarse, en 1931, en su antología* Poesía Española*, expresaban, creo que fielmente, aquel descontento.*[126]

En effet, dans l'anthologie de Gerardo Diego, chaque poète fait précéder ses poèmes d'un texte court, dans lequel il explique sa poétique[127]. Voici le texte de Luis Cernuda :

> *No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país. No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres.* [128]

Ce dessein du poète, mourir loin de la civilisation, loin des hommes, trouve sa réalisation dans son œuvre, où le sujet, par le truchement de différents procédés, reste toujours en dehors du monde. La disposition typographique est, à ce titre, un élément tout à fait signifiant qui fait du texte un objet dont le sens est saisissable par le simple regard.

Dans le recueil *Donde habite el olvido*, on trouve un autre exemple de sujet visuellement séparé du reste du poème. Il s'agit de « Era un sueño, aire » :

---

126 *PrI*, p. 637.

127 Gerardo Diego, *Poesía Española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932. Le chapitre consacré à Luis Cernuda se trouve p. 421-444.

128 « Poética », *PrII*, p. 64-65.

Era un sueño, aire
Tranquilo en la nada;
Al abrir los ojos
Las ramas perdían.

Exhalaba el tiempo
Luces vegetales,
Amores caídos,
Tristeza sin donde.

Volvía la sombra;
Agua eran sus labios.
Cristal, soledades,
La frente, la lámpara.

Pasión sin figura,
Pena sin historia;
Como herida al pecho,
Un beso, el deseo.

No sabes, no sabes.[129]

Une fois de plus, il s'agit d'un texte de locuteur impersonnel, où l'action est plutôt rare, comme le montre le quatrième groupe strophique, totalement dépourvu de verbe. On ignore également qui est l'allocutaire, si tant est qu'il y en ait un, avant le vers dix-sept, le dernier, où l'on trouve un *tú* interpellé par le locuteur : *No sabes, no sabes*, deuxième personne grammaticale qui n'est, comme on l'a vu, qu'un masque du moi.

Dans ce poème le locuteur semble vouloir faire appel à la mémoire du lecteur, car il évoque un décor et un scénario déjà connus, déjà vus, notamment dans *Primeras Poesías* :

129 *PC*, p. 207-208.

Cristal, soledades,
La frente, la lámpara.

L'exil intérieur est donc exprimé, avant tout, par le biais des motifs très marqués dans la poésie cernudienne que le lecteur attentif reconnaît aisément. Il n'y a même pas besoin de construire un sujet, car il est implicite : c'est le même que l'on trouvait, toujours enfermé, loin du monde, dans les premiers recueils de Luis Cernuda. On a vu comment, dans *Primeras Poesías* et dans *Égloga, Elegía, Oda*, le choix des strophes employées, ainsi que la disposition des poèmes, contribuaient à l'expression de l'exil intérieur, notamment de la séparation entre le moi, qui apparaissait dans les poèmes courts, et le monde, qui était décrit dans les poèmes longs. Dans le poème qui nous occupe maintenant, au-delà des motifs comme la fenêtre ou la lampe, c'est la disposition visuelle, typographique, des vers sur la page, qui renforce l'écriture de l'exil intérieur : le sujet-locuteur qui se remémore le passé d'isolement ne peut que constater le même état de faits, puisqu'il se trouve toujours isolé. Pour insister sur l'idée de séparation entre le sujet et le monde, l'auteur crée une barrière supplémentaire, au-delà des portes et des fenêtres : l'espace blanc.

Le sens de ce dernier vers, où se trouve, isolé, le moi, est très énigmatique. L'on sait tout simplement que cette deuxième personne grammaticale surgit souvent lorsque le moi se parle à lui-même et qu'il est, d'une certaine façon, dédoublé. On a vu que ce dédoublement allait souvent de pair avec un ton de reproche qu'une partie du moi faisait à l'autre partie ; ainsi, le moi d'aujourd'hui réprimandait le moi d'hier, le moi homme donnait des conseils au moi poète, etc. Ici, il semble que le moi actuel, passe en revue son existence — existence, bien entendu, fictive, puisque littéraire—, qui avait débuté dans *Primeras Poesías*. Le bilan ne semble pas très positif. N'oublions pas que ce poème se trouve dans le recueil *Donde habite el Olvido*, publié en 1931. Jusque là, Luis Cernuda avait publié quatre recueils, *Primeras Poesías*, *Égloga, Elegía, Oda*, *Un Río, un Amor* et *Los Placeres Prohibidos*. Dans les deux premiers, le sujet n'est jamais en contact avec le monde qui l'entoure, auquel il n'a accès qu'à travers une fenêtre. Le désir amoureux est donc stérile, puisque la communication avec les autres est impossible — songeons aux deux

sonnets de *Primeras poesías*. Dans *Un Río, un Amor* et *Los Placeres Prohibidos*, le sujet se rend compte, avec amertume, que l'amour est nécessairement voué à l'échec. Pour présenter *Donde habite el olvido*, Luis Cernuda écrit, à la fin du texte qui sert de préface :

> *¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. […]*
> *Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido*[130]

Il s'agit donc, dès le début, d'un recueil où le sujet se rappelle, ressasse les échecs subis, et cherche, éventuellement, un coupable. Les exemples de l'auto flagellation que le moi s'inflige par le biais de la deuxième personne grammaticale sont nombreux :

> *Quisiste siempre, al fin sabes*
> *Cómo ha muerto la luz, tu luz un día,*
> *Mientras vas, errabundo mendigo, recordando, deseando*[131]

ou encore :

> *No creas nunca, no creas sino en la muerte de todo*[132]

Ainsi, compte tenu du contexte dans lequel il se trouve, c'est-à-dire, les autres textes du recueil *Donde habite el Olvido*, il faut lire le poème « Era un sueño, aire » comme le ressassement, de la part du sujet, d'un souvenir malheureux avec lequel il se mortifie. Le dernier vers, *No sabes, no sabes*, est séparé du reste des vers, pour exprimer l'isolement du moi, mais également parce qu'il est ancré dans le présent du locuteur et non dans le passé qu'il vient d'évoquer, comme le montrent les temps verbaux : dans les seize premiers vers, c'est l'imparfait de l'indicatif qui règne — *era, perdían, exhalaba,*

130 *PC*, p. 199.

131 « Bajo el anochecer inmenso », *PC*, p. 208-209, v. 23-25.

132 « No hace al muerto la herida », *PC*, p. 215-216, v. 28.

volvía, eran — alors qu'au dernier vers, celui qui se trouve séparé, surgit, redoublé, le présent de l'indicatif.

Ainsi, la disposition visuelle est une fois de plus essentielle pour le sens du poème : après avoir essayé plusieurs tactiques pour échapper à son isolement, depuis *Primeras Poesías* jusqu'à *Los Placeres Prohibidos*, le sujet cernudien qui parcourt *La Realidad y el Deseo* semble avoir épuisé dans *Donde habite el Olvido* toutes les stratégies possibles, et il est confronté à la seule certitude de ne plus savoir comment agir : *No sabes, no sabes*. Plusieurs éléments donnent donc à ce dernier vers un statut privilégié en regard du reste du poème : les temps verbaux sont différents, de même que les personnes grammaticales, et jusqu'à leur disposition dans l'espace de la page, puisque le dernier vers est isolé, alors que les autres sont groupés dans des strophes de quatre vers chacune, c'est à dire, dans des quatrains.

Cette façon de dire, de manière visuelle, la séparation du moi et le monde, est constante dans l'œuvre cernudienne, même lorsque le poète quitte l'Espagne. Ainsi, dans le recueil *Con las Horas contadas*, le poème intitulé « Después », montre également un sujet séparé du corps du poème. Dans ce texte, le moi — qui est à nouveau désigné par la deuxième personne grammaticale — se retrouve à deux reprises isolé, au vers neuf et au vers dix-huit qui clôt le poème, mais de surcroît, ces deux vers ont un caractère typographique différent de celui des autres :

Y la primavera entonces
Ha de seguir, entreabriendo
En miradas fuego y sombra,
Espuma y aire en cabellos.

Otra vez el mismo encanto
De juventud por los miembros
Correrá, como una savia
De la hermosura en el tiempo.

Pero tú sombra sin cuerpo.

El amor de nuevo entonces
Ha de penetrar el pecho
De los amantes, con llaga
Suave, dulce cauterio.

Por él de pena y de gozo
Despertarán en su lecho
Otros ojos a la noche
Entre el placer y el tormento.
Mas tú sombra sin deseo.[133]

Le sujet — *tú* — non seulement se trouve dans des vers isolés et clairement différents des autres, par leur caractère typographique, mais il est, de surcroît dépourvu de tout, comme l'exprime l'insistance sur la particule privative *sin* : *sin cuerpo, sin deseo*, et comme le montre également l'absence de la moindre action, puisqu'il n'y a pas de verbe. Le sujet n'est qu'une ombre, une illusion, comme un fantôme. Entourant le moi, on trouve, dans les quatre groupes strophiques, le printemps, l'amour, la jeunesse, le bonheur, mais le sujet reste, lui, enfermé dans une sorte de prison qui est ici rendue visible par la disposition typographique.

Dans ce poème de Luis Cernuda on remarque, globalement, une claire projection dans l'avenir, ce qui est extrêmement rare dans *La Realidad y el Deseo*, où le temps verbal prédominant est le présent de l'indicatif. On sent cette projection dans l'avenir dès le départ, avant même la lecture du texte, car elle est implicite dans le titre, « Después ». Cet adverbe temporel implique une attente, un projet qui sera réalisé « après ». Le lecteur ne peut pas comprendre exactement le sens de ce titre, et il saisira, sans doute, une idée temporelle très vague : l'impression que le sujet attend quelque chose qui adviendra plus tard.

La lecture des deux premiers quatrains ne fait que confirmer cette impression, puisque l'on trouve, dans chaque strophe, un verbe au futur : *Ha de seguir* et *Correrá*. Deux formes différentes de futur — le futur imparfait et la forme périphrastique du futur dit « d'obligation »[134]— qui réapparaissent dans le même ordre, c'est-à-dire, d'abord le futur d'obligation — *haber de* + infinitif — puis le futur imparfait, dans les troisième et quatrième quatrains :

133 *PC*, p. 459.

134 Cf. Jean Bouzet, *Grammaire espagnole*, Paris, Belin, 1946, p. 259, § 598.

Ha de penetrar et *Despertarán*. Les temps verbaux ne sont donc pas équivoques : il s'agit d'une attente.

Tout ce qui est attendu ou imaginé — car le futur sert aussi pour exprimer l'aspect de conjecture ou d'hypothèse[135]— est extrêmement positif, ce qui est le propre des rêveries, des projets d'avenir, mais l'essentiel de ces desseins, est la rencontre amoureuse, qui est exprimée par différents moyens, y compris par des topiques de la tradition littéraire :

El amor de nuevo entonces
Ha de penetrar el pecho
De los amantes, con llaga
Suave, dulce cauterio.

Mais dans tous ces projets de bonheur, le sujet reste à l'écart, occupant l'espace de deux vers qui semblent écrasés par la masse de douze vers qui les entourent :

[…]
Pero tú sombra sin cuerpo
[…]
Mas tú sombra sin deseo.

Dans ces deux vers où surgit le sujet, point de futur ni de passé, puisqu'il n'y a nulle trace de verbe ni d'action. La concision et l'exiguïté de la syntaxe — pas de ponctuation non plus— illustre parfaitement ce que disent ces vers : le sujet en question est simplement appelé *tú*, sans autre signe d'identité ; il n'est qu'une ombre, qui n'a pas d'existence véritable, comme le corrobore ce qui suit : *sin cuerpo*. Dépouillé de corps dans le premier vers où il apparaît, ce sujet sera, à la fin du poème, dépourvu même de désir : *sin deseo*.

De toute évidence, Luis Cernuda a tenu à donner un statut particulier à ces deux vers où le sujet est comme enfermé malgré

135 Jean Bouzet, « La conjecture et le doute », *Grammaire espagnole*, *op. cit.*, p. 301-302, § 712.

lui. Tout est mis en place pour que le lecteur comprenne que le monde décrit dans les quatrains, ce monde de bonheur amoureux, est inaccessible au sujet, qui reste mis à l'écart : visuellement, les deux vers en question — vers neuf et dix-huit — restent séparés des quatrains par des blancs et ils sont de toute évidence dissemblables, puisque leur caractère typographique diffère de celui des autres vers. Enfin, l'absence de verbe et l'exiguïté de ces vers par rapport au reste du poème, en font des vers à part. Mais ce n'est pas tout, car Luis Cernuda tient à ce que son lecteur saisisse le sens global du texte. Ainsi, les deux vers en question sont introduits par les conjonctions adversatives *pero* et *mas* respectivement. Ces conjonctions marquent une restriction ou une opposition[136], ce qui fait penser tout de suite au lecteur que ces deux vers ne sont pas concernés par ce qui vient d'être dit, comme si *pero* et *mas* fonctionnaient à la manière des parenthèses.

En définitive, la disposition des vers dans l'espace de la page est un procédé extrêmement efficace pour dire la séparation du sujet, au même titre que la syntaxe employée, les verbes et les motifs traités.

Dans le recueil *Vivir sin estar Viviendo*, le poème « Magia de la obra viva » présente également un moi — qui est, en réalité, une fois de plus, un *tú* — séparé visuellement du poème, et cette séparation est, en outre, signalée par un symbole strictement typographique, un astérisque. Ainsi, après cinquante-deux vers groupés en treize quatrains, dans lesquels il n'y a nulle trace de locuteur personnel, surgit un astérisque qui donne immédiatement aux vers qui suivent un statut particulier, et c'est là que survient le sujet :

[…]
*

Quién le diera a tus versos, igualando a las sombras
Que el campesino viera pisar su prado al alba,
Para volver después al éxtasis inmóvil,
Vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre.[137]

136 Jean Bouzet, *op. cit.*, p. 413.

137 *PC*, p. 355-357, v. 53-56.

L'astérisque est, en effet, un signe qui sert habituellement, entre autres choses, à marquer une pause, une séparation entre deux paragraphes[138], et qui agit dans ce poème comme un renforcement de la pause marquée par le blanc typographique. Luis Cernuda veut donc plus que jamais attirer l'attention du lecteur sur la différence entre ce qui a été dit jusqu'au vers cinquante-deux et ce qui va être dit dans les vers qui suivent. La différence, tient, à nouveau au fait que le monde décrit tout au long des cinquante-deux vers est fertile et vaste, l'étendue du monde extérieur :

Por el campo tranquilo los arrozales verdes
Se mecen sobre el haz rosáceo de lagunas
En un sopor caídas, que las grullas vigilan
Volando agudamente entre nubes deshechas.[139]

Tandis que pour évoquer l'espace du moi, isolé et dépouillé, quatre vers, qui de surcroît sont isolés, suffisent.

Pour finir, l'on a choisi un exemple qui se trouve dans le recueil *Desolación de la Quimera*, qui montre comment Luis Cernuda se sert pendant tout son cheminement créateur, même à la fin de sa vie, des procédés visuels pour dire l'exil.

Il s'agit du poème « Niño tras un cristal », où Luis Cernuda semble évoquer l'enfant protagoniste des proses poétiques d'*Ocnos*. Que cet enfant soit Luis Cernuda lui-même, à la manière d'un poème autobiographique, ou qu'il serve, de manière plus générale, à se remémorer le temps de l'enfance, une enfance « générique », l'enfance de tous les hommes, de tous les lecteurs, peu importe. Il est tout simplement important de signaler que le lecteur de *Desolación de la Quimera*, s'il a suivi l'œuvre de Luis Cernuda jusque là, connaît

138 Bernard Dupriez définit le paragraphe comme un « ensemble de phrases limité par deux pauses étendues qui consistent graphiquement en une ou plusieurs lignes de blanc et parfois des signes spéciaux (astérisques par exemple) », Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, U.G.E., 1984 (coll. « 10/18 »), p. 320.

139 *PC*, p. 355, v. 9-12.

largement cet enfant solitaire qui est le protagoniste, non seulement des proses d'*Ocnos*, mais également de très nombreux poèmes de *La Realidad y el Deseo* :

Al caer la tarde, absorto
Tras el cristal, el niño mira
Llover. La luz que se ha encendido
En un farol contrasta
La lluvia blanca con el aire oscuro.

La habitación a solas
La envuelve tibiamente,
Y el visillo, velando
Sobre el cristal, como una nube,
Le susurra lunar encantamiento.

El colegio se aleja. Es ahora
La tregua, con el libro
De historias y de estampas
Bajo la lámpara, la noche,
El sueño, las horas sin medida.

Vive en el seno de su fuerza tierna,
Todavía sin deseo, sin memoria,
El niño, y sin presagio
Que afuera el tiempo aguarda
Con la vida, al acecho.

En su sombra ya se forma la perla.[140]

En effet, le lecteur reconnaît tout de suite le sujet de ce poème, cet enfant solitaire et mélancolique qui contemple la pluie à travers une fenêtre. Dans *Ocnos*, lorsque la pluie apparaît, elle semble, à première vue, susciter chez l'enfant un sentiment de sécurité, car il se sent à

140 *PC*, p. 492.

l'abri de cet élément naturel, protégé par les murs et les fenêtres de la maison. Mais en réalité, lorsque l'enfant regarde tomber la pluie de sa chambre, des images d'emprisonnement surgissent aussitôt, comme dans la prose intitulée « El otoño » :

> *Encanto de tus otoños infantiles, seducción de una época del año que es la tuya, porque en ella has nacido.*
> *La atmósfera del verano, densa hasta entonces, se aligeraba y adquiría una ciudad a través de la cual los sonidos eran casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor. Caían las primeras lluvias a mediados de septiembre, anunciándolas el trueno y el súbito nublarse del cielo, con un chocar acerado de aguas libres contra prisiones de cristal.*[141]

En effet, dans cette prose poétique, l'automne, saison des pluies, semble être la période de l'année que l'enfant préfère, mais à mesure que le texte avance, le contraste entre l'enfermement du sujet et la liberté de la pluie, c'est-à-dire, le contraste entre l'intérieur et l'extérieur, est manifeste, et très clairement notifié par l'adjectif qui détermine les eaux de pluie, *libres*, et par le substantif qui définit le monde intérieur où se trouve l'enfant : *prisiones de cristal*. Ces deux mondes, intérieur et extérieur, sont, de surcroît, séparés par la préposition *contra*, qui marque ici la simple juxtaposition[142], mais dont le sens premier dit essentiellement, l'opposition[143].

Une autre prose d'*Ocnos* montre également un enfant qui regarde la pluie et qui a immédiatement le sentiment d'être isolé du monde. Il s'agit de « La riada » :

---

141 *PC*, p. 554. C'est nous qui soulignons.

142 « Contra : (4) Expresa la posición de una cosa apoyada en otra vertical : 'se apoyó contra la pared' », María Moliner, *op. cit.*, t. I, p. 746.

143 « Contra : (1) Expresa oposición material o inmaterial, activa o pasiva : 'luchan unos contra otros', 'todos estáis contra mí', « fui allí contra mi voluntad', 'contra lo que esperábamos, llegó a tiempo'. », María Moliner, *op. cit.*, t. 1, p. 746.

> *Ya en casa, tras de los cristales de un balcón, miró el jardín, que un muro protegía de las aguas. La laguna, con sus frágiles puentecillos, negras líneas sin perspectiva bajo un plano cielo gris estriado de blanco por la lluvia, era como el paisaje de un abanico japonés que su madre tenía.*
> *Al llegar la noche, derribados con el temporal los postes y alambres eléctricos, no había luz. A la claridad de las velas, un libro ante sus ojos soñolientos, escuchaba el viento afuera, en el campo inundado, y la lluvia caudalosa caer hora tras hora. Se sentía como en una isla, separado del mundo y de sus aburridas tareas en ilimitada vacación; una isla mecida por las aguas, acunando sus últimos sueños de niño.*[144]

L'on aura constaté que le sentiment d'isolement que la pluie provoque chez l'enfant semble très positif, notamment grâce à l'image de l'île bercée par le son de la pluie.

Le poème qui nous occupe suggère également un sentiment d'isolement qui semble combler l'enfant, puisque cet isolement le protège du monde extérieur qui le guette :

> *Vive en el seno de su fuerza tierna,*
> *Todavía sin deseo, sin memoria,*
> *El niño, y sin presagio*
> *Que afuera el tiempo aguarda*
> *Con la vida, al acecho.*

Après cette quatrième strophe, se trouve, séparé du reste du poème, ce vers énigmatique :

> *En su sombra ya se forma la perla.*

Bien que le sujet ait été présent dans tout le poème, depuis le vers deux — *Tras el cristal, el niño mira* —, c'est dans ce dernier vers isolé que survient la notification précise de l'emprisonnement. Ici,

144 *PC*, p. 574. C'est nous qui soulignons.

contrairement aux exemples de vers isolés que l'on a vus précédemment, la mise à l'écart, la différence, sont présentées de manière très positive, par le truchement de la double connotation du mot *perla* : d'une part, il désigne, au sens propre une petite sphère de nacre[145] ; la perle est donc intimement liée à l'idée d'isolement ; d'autre part, au sens figuré, de par sa valeur comme bijou, le mot perle désigne également une « personne de grand mérite »[146].

Ainsi, par ce qui est dit dans ce vers et par la place qu'occupent, visuellement, les mots dans le poème, Luis Cernuda évoque magistralement l'avenir de cet enfant, l'isolement, l'avenir qui commence à se dessiner — *ya se forma la perla* — malgré son jeune âge. Cet enfant est condamné à être séparé des hommes, à être différent, et, plus concrètement, à être mieux que les autres, tel une perle rare.

L'absence du sujet et l'amenuisement des formes

Le sujet mis en place dans *Primeras Poesías*, celui qui découvrait un monde nouveau et restait néanmoins à l'écart, enfermé dans une chambre, subit, peu à peu, au fur et à mesure que l'on avance dans *La Realidad y el Deseo*, une sorte de désintégration. Parallèlement à cette désintégration, se produit un dépouillement inexorable qui est particulièrement marqué par l'insistance grandissante sur la particule privative *sin*. Ainsi, peut-on lire, dans *Primeras Poesías*, des vers tels que *Sin goces ni sonrisas*, *Sin ayer ni mañana*, *Sin vida, sin ruido, / sin palabras crueles*. Dans *Un Río, un Amor*[147], la présence de cette particule devient presque obsédante, dans des poèmes tels que « Cuerpo en pena » :

---

145 « Concrétion dure et brillante, précieuse, le plus souvent sphérique, formée de couches concentriques de nacre sécrétées par l'épithélium du manteau chez certains mollusques pour enrober et isoler un corps étranger », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1045.

146 *Ibid*.

147 Signalons que *Un Río, un Amor* allait s'appeler « Cielo sin dueño », comme l'explique Cernuda dans une lettre adressée à Higinio Capote le 3 octobre 1929.

Árboles sin colores y pájaros callados. (v. 4)
Ahogados como un cuerpo sin luz, sin aire, muerto. (v. 12)
Sin amor ni dolor en su tumba infinita. (v. 20)
Inestable vacío sin alba ni crepúsculo (v. 31)
En plena mar al fin, sin rumbo, a toda vela;
Hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre. (v. 33-34)
Hacia lo lejos, sí, hacia el aire sin nombre[148] *(v. 40)*

ou « Durango », où *sin* apparaît quatre fois dans l'espace de deux vers :

Sin palabras, sin voces,
Sin decir, sin saber[149]

Dépouillé de tout, même de paysage[150], ce sujet séparé du monde et du poème, perd, de surcroît, peu à peu sa voix, ce qui est visible par la présence grandissante du champ lexical du silence, silence qui est rendu graphiquement, sur la page, par les points de suspension. Ce sujet dont la voix disparaît peu à peu, en arrive à perdre même son apparence physique, en devenant vide ou transparent. La disparition progressive du sujet se produit en même temps que les formes textuelles s'amenuisent, ce qui crée, une fois encore, une expression visuelle de l'exil et de l'exiguïté du monde intérieur du moi.

148 *PC*, p. 145-146.

149 *PC*, p. 153-154, v. 9-10.

150 Cf. Marie-Claire Zimmermann, « Paysage et poétique : une écriture finale de la dépossession », in *Luis Cernuda. Rencontres à l'Orangerie. Désolation de la Chimère*, [actes du colloque organisé les 3 et 4 juin 1994 à l'Université de Limoges], Limoges, P.U.L.I.M., 1994, p. 121-139.

Les métamorphoses du sujet : une écriture de la disparition

Au printemps 1931, Luis Cernuda explique, dans une sorte de journal intime[151], le sentiment de vide qui l'a toujours hanté :

> *Recuerdo de los años pasados en Sevilla. Tiempo perdido, sensación de vacío, de tristeza — años que no fueron míos ni de nadie.*[152]

À peu près à la même époque, entre 1929 et 1931, le poète rédige les poèmes qui se trouvent dans les recueils *Un Río, un Amor* et *Los Placeres Prohibidos*. La liberté fraîchement acquise, par le décès de ses parents qui avaient toujours représenté un poids important selon le poète lui-même[153], et par la séparation avec sa terre natale qu'il détestait, se traduit par un changement formel, métrique, puisqu'en effet, la versification régulière des premiers recueils se transforme en vers libres. Bien que la rime disparaisse, Cernuda conserve la disposition dans des strophes régulières, isométriques, et le vers le plus employé est l'*alejandrino*. Néanmoins, la voix personnelle du locuteur est rare, car elle ne se manifeste que dans cinq des trente poèmes qui composent ce recueil. Avec l'influence du surréalisme, la passion amoureuse, qui n'était que timidement évoquée dans les premiers recueils, se concrétise ; toutefois le sujet poétique continue d'endurer l'incompatibilité entre la réalité et son désir, et le vide devient, dans ces recueils, un motif récurrent.

Ce motif était déjà largement présent dans *Primeras Poesías* et dans *Égloga, Elegía, Oda*, recueils qui correspondent à l'époque évoquée par Cernuda dans son journal — *Recuerdo de los años pasados*

151 Il s'agit d'un ensemble de notes et des fragments autographes, inédit du vivant de Luis Cernuda, conservé dans les archives de José Luis Cano, dont le titre est : « Notas. Primavera 1931 ».

152 « Anotaciones », *PrII*, p. 754.

153 « En julio de 1928 murió mi madre (mi padre había muerto en 1920) y a comienzos de septiembre dejé Sevilla. La sensación de libertad me embriagaba. », « Historial de un libro », *PrI*, p. 632.

en Sevilla — et ce motif disait, essentiellement, le manque d'objet amoureux, comme l'on a vu dans l'étude des sonnets cernudiens. Mais la présence du vide ne concerne pas que les sonnets, puisque *vacío*, qui fonctionne aussi bien comme substantif que comme adjectif, est un mot récurrent dans la plupart des textes de deux premiers recueils cernudiens, et il surgit dès le troisième poème de *La Realidad y el Deseo* :

> *Desengaño indolente*
> *Y una calma vacía*[154]

Après cette première occurrence, on trouve, tout au long de deux premiers recueils, des vers tels que *¿Dónde huir? Tibio vacío*[155], *En el aire vacío*[156], *Esta dicha vacía*[157], *En un confuso hueco*[158], *Con reposo vacío lo evapora*[159]. Parfois, bien entendu, ce motif est lié à la création poétique, à la page vide, ainsi : *Abre la luz sobre el papel vacío*[160] ou *Tu juventud nula, en pena / De un blanco papel vacío*[161].

Ce vide parcourt sans faille toutes les sections de *La Realidad y el Deseo*[162], à l'exception de *Con las Horas contadas*, recueil où se

---

154 « Desengaño indolente », *PC*, p. 108-109, v. 1-2.

155 « ¿Dónde huir? Tibio vacío », *PC*, p. 111, v. 1.

156 « La noche a la ventana », *PC*, p. 117-118, v. 4.

157 « Va la sombra invasora », *PC*, p. 121-122, v. 20.

158 « Égloga », *PC*, p. 128-132, v. 69.

159 « Oda », *PC*, p. 135-140, v. 132.

160 « Vidrio de agua en mano del hastío », *PC*, p. 112, v. 8.

161 « En soledad. No se siente », *PC*, p. 122, v. 9-10.

162 Dans *Un Río, un Amor*, on peut lire : *Espacios […] vacíos* (« Decidme anoche », p. 148-150, v. 7-8), *Durango está vacío* (« Durango », p. 153-154, v. 12), *[…] como estatuas vacías* (« Todo esto por amor », p. 160, v. 8) ; dans *Los Placeres Prohibidos* : *Recoger la vida vacía* (« Telarañas culgan de la razón », p. 175, v. 13) ; dans *Donde habite el Olvido* : *[…] una fecha vacía* (« No hace al muerto la herida », p. 215-216, v. 33) ; dans *Las Nubes* : *Mudo y vacío […]* (« Noche de luna », p. 253-254, v. 77), *Con aroma vacío […]* (« Sentimiento de otoño », p. 265, v. 3), *El oscuro vacío de su vida* (« A Larra con unas violetas »,

trouve la série « Poemas para un Cuerpo » ; nous avons vu la place à part que cet ensemble de textes occupe dans l'œuvre complète cernudienne, notamment parce que les procédés d'écriture qui, selon nous, sont liés à l'exil, semblent être absents de cette série de poèmes que Luis Cernuda écrit le temps d'une sorte de parenthèse de bonheur pendant laquelle le poète a l'impression d'avoir trouvé sa place dans le monde.

Tout ce qui entoure le sujet est donc vide, creux, dans la poésie de Luis Cernuda, et le vide, comme substantif, semble être très souvent, à la fois le thème et le décor des textes. Or, dans les recueils *Un Río, un Amor* et *Los Placeres Prohibidos*, dont les textes sont rédigés à l'époque où Cernuda disait se sentir vide dans son journal, c'est le sujet lui-même, parfois le locuteur, qui est vide, creux. C'est ainsi que l'on peut lire dans le poème liminaire de *Un Río, un Amor* intitulé « Remordimiento en traje de noche » les vers suivants :

> *Un hombre gris avanza por la calle de niebla*
> *No lo sospecha nadie. Es como un cuerpo vacío;*
> *Vacío como pampa, como mar, como viento,*
> *Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.*[163]

C'est le corps même du sujet qui devient creux, et ce corps vide qui avance dans le brouillard va progressivement, à partir de ce texte, adopter des formes transparentes jusqu'en arriver à se désintégrer, à disparaître, à devenir une sorte de fantôme.

---

p. 265-267, v. 2), *[…] en el hondo vacío* (« La visita de Dios », p. 274-277), *Vacíos […] el cielo y el infierno* (« Resaca en Sansueña », p. 277-281, v. 46), *[…] teteras vacías* (« Impresión de destierro », p. 294-295, v. 13) ; dans *Como quien espera el Alba* : *Para dejar tan sólo en el vacío* (« El águila », p. 321-323, v. 21), *En las tumbas vacías […]* (« Las ruinas », p. 323-326, v. 25), *Es acaso un espacio / Vacío […]* (« Hacia la tierra », p. 361-362, v. 9-10) ; dans *Vivir sin estar Viviendo* : *Lo presente vacío* (« La escarcha », p. 388-389, v. 11), *Como en concha vacía […]* (« Silla del rey », p. 419-423, v. 70) ; dans *Desolación de la Quimera* : *Amores […] vacíos* (« Pregunta vieja, vieja respuesta », p. 510, v. 14-15).

163 *PC*, p. 143, v. 1-4.

Dans le même journal intime cité plus haut, on peut constater que Luis Cernuda, l'homme et non le poète — car ces notes ne font pas partie de l'œuvre littéraire —, aspire, d'une certaine façon, plus qu'à mourir, à devenir, justement, évanescent :

> *Sensación de vivir una vida que no es mía. […] Ni siquiera se desea la muerte sino desaparecer, disolverse, desvanecerse — corregir la vida.*[164]

Et à partir des années 1929-1930, l'auteur met en scène un sujet qui, comme le souhaitait l'homme dans son journal intime, devient sur la page écrite, transparent, jusqu'à la quasi-disparition.

Ainsi, comme le dit le premier vers, *avanza por la calle de niebla*, l'homme gris du poème liminaire de *Un Río, un Amor*, « Remordimiento en traje de noche », avance, en effet, vers la transparence, vers le brouillard, fait de nuage ou de fumée. Le verbe *avanza* exprime le début d'un processus qui va mener le sujet, après plusieurs métamorphoses, jusqu'à la plus totale des disparitions. Dans ce seul texte, on chemine vers la transparence. En effet, le sujet est, au début, un homme gris, dont la couleur est synonyme de tristesse. Dans leur *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant insistent sur les connotations négatives de l'adjectif gris :

> C'est la couleur de la cendre et du brouillard. […] La grisaille de certains temps brumeux donne une impression de tristesse, de mélancolie, d'ennui. C'est ce que l'on appelle un *temps gris* et nous disons *faire grise mine* pour désigner un air rébarbatif.[165]

En espagnol, une personne grise, est une personne qui passe totalement inaperçue, comme si elle était transparente. María Moliner

---

164 « Anotaciones », *PrII*, p. 755.

165 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, (coll. « Bouquins »), p. 487.

ajoute à propos de cette couleur : « se aplica a las cosas o las personas que no se destacan por nada »[166].

Rappelons, enfin, que cette couleur est particulièrement connotée en Espagne, puisqu'elle est liée à la répression, surtout du fait d'être la couleur des uniformes de la police pendant la dictature franquiste. *Gris*, d'ailleurs, veut dire, en langage familier « policier », comme le signale María Moliner en donnant comme exemple une phrase exclamative devenue célèbre : *¡Que vienen los grises!*[167].

L'homme du poème est donc, au départ, gris, et cette couleur va être renforcée, puisque le sujet *avanza por una calle de niebla*. Dès le deuxième vers on voit le résultat du contact entre l'homme gris et le brouillard : *Es un cuerpo vacío*. Auparavant, surgit l'idée de la transparence, puisque cet homme qui avance passe entièrement inaperçu : *No lo sospecha nadie*.

Dans les vers qui suivent, le lexique ne fait que corroborer l'impression de grisaille : *Vacío, amargo, remordimiento, secreto, sombra*. A la fin de ce cheminement, de ce parcours de l'homme gris, la métamorphose est consumée : d'abord homme gris, puis du brouillard, puis une ombre — *En secreto aproxima su sombra descuidada*, dit le vers huit —, aux derniers vers du poème l'homme est devenu totalement invisible :

> *Invisible en la calma el hombre gris camina.*[168]

---

166 María Moliner, *op. cit.*, t. I, p. 1424.

167 *Ibid*. Cette couleur est liée à la répression et aux forces de l'ordre depuis très longtemps, bien avant la dictature franquiste. Dès 1909 et jusqu'aux années 30, l'uniforme de la « Guardia civil » est gris. À partir de 1940, c'est la « Policía armada antidisturbios » qui porte des uniformes de cette couleur, jusqu'à 1980, où elle est remplacée par le marron (d'où, d'ailleurs, la nouvelle appelation familière avec laquelle on désigne les policiers : « maderos ». Cf. Diego Lopez Garrido, *El aparato policial en España: historia, sociología e ideología*, Barcelona, Ariel, 1987

168 *PC*, p. 143, v. 11.

Dans le poème « Cuerpo en pena », quatrième texte du recueil, le cheminement vers la disparition du sujet se poursuit, puisque au-delà du titre, le premier quatrain présente un sujet et un décor qui sont en train de se dissoudre :

Lentamente el ahogado recorre sus dominios
Donde el silencio quita su apariencia a la vida.
Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen
Árboles sin colores y pájaros callados.[169]

Le paysage semble suivre le même processus que le sujet, cet homme gris qui est devenu ici une sorte de fantôme, mi-mort, mi-vivant — *el ahogado*—, puisque les arbres ont perdu leur couleur, les oiseaux leur voix, puisque les plaines sont devenues transparentes. Mais c'est dans le poème « Decidme anoche », huitième texte du recueil, que la métamorphose s'est définitivement accomplie, car le sujet n'est qu'un fantôme qui n'a plus d'apparence corporelle :

Fantasma que desfila prisionero de nadie,
Falto de voz, de manos, apariencia sin vida[170]

Comme on l'a vu précédemment, la présence du vide dans *La Realidad y el Deseo* est liée de manière générale, au manque d'objet amoureux. Ici, dans ce poème, on trouve peut-être la raison de la désintégration du sujet, qui réside apparemment, dans le même manque d'objet d'amour, comme semble le suggérer le vers dix-sept : *Fantasma que desfila prisionero de nadie*[171].

Le sujet de *Un Río, un Amor*, qui, comme le sujet des recueils antérieurs — *Primeras Poesías* et *Égloga, Elegía, Oda* —, souffre de l'absence d'objet amoureux, devient par-là même, transparent, évanescent, comme si le manque d'amour rendait l'existence impossible ou, du moins, absurde et stérile. Mais, une fois que la

169 « Cuerpo en pena », *PC*, p. 144-146, v. 1-4.

170 « Decidme anoche », *PC*, p. 148-150, v. 17-18.

171 C'est nous qui soulignons.

métamorphose est totalement consumée, ce même sujet, devenu une sorte de fantôme, constate l'impossibilité de l'étreinte amoureuse lorsque le corps a disparu. Ainsi, dans le poème « Desdicha », le sujet essaye désespérément de serrer l'aimé dans ses bras, mais son corps, devenu transparent, empêche ce contact physique tant désiré :

Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna[172]

Ce poème semble être, en effet, la notification d'un constat. Après s'être battu contre l'absence d'amour, le sujet ne peut plus lutter pour parvenir au contact physique, charnel, et prend conscience de la seule raison de son existence, qui n'est autre que la parole :

Pero él con sus labios,
Con sus labios no sabe sino decir palabras[173]

En 1931 Cernuda commence à rédiger *Los Placeres Prohibidos*, où l'on assiste à un changement de ton significatif, puisque au lieu de fuir la société hypocrite où il est impératif de cacher ces désirs interdits, le locuteur adopte une attitude totalement différente, c'est-à-dire, qu'il va crier sa différence. Le titre du recueil ne peut être plus explicite, de même que le poème liminaire, intitulé « Diré cómo nacisteis », qui constitue un véritable manifeste personnel, où l'on trouve les thèmes essentiels du recueil, c'est-à-dire, d'une part, l'affirmation d'un désir uraniste, et d'autre part, l'attaque violente, contre la société qui condamne ces plaisirs interdits.

Si dans *Un Río, un Amor*, le locuteur aspirait à un amour idéal, échouant dans sa tentative et affirmant l'absurdité d'une telle aspiration, la voix poétique de ce nouveau recueil, consciente de cette impossibilité, se contente de la forme la moins utopique de

172 « Desdicha », *PC*, p. 155-156, v. 1-4.

173 *Ibid*., v. 9-10.

l'amour, c'est-à-dire, sa matérialisation dans l'acte sexuel. Quant à la versification, l'on constate que les poèmes sont de plus en plus longs, bien que les strophes ne se soient pas encore totalement désintégrées. Pour la première fois dans *La Realidad y el Deseo*, apparaît majoritairement un locuteur personnel, dans quatorze des dix-huit poèmes qui composent ce recueil, où, de surcroît, ledit locuteur s'affirme par le truchement du pronom sujet *yo*, qui est superflu en espagnol, puisque la désinence verbale renferme la personne grammaticale. Le sujet lyrique s'affirme et assume le caractère interdit de son amour, en adoptant un ton actif qui contraste avec celui des premiers recueils.

Cependant ce même ton devient amer lorsque, déjà conscient du fait que l'amour idéal est impossible, le locuteur constate que l'amour charnel, le plaisir de l'acte sexuel, est voué à la corruption. Ainsi, le plaisir physique comportera toujours un fond de tristesse, de profonde amertume, comme le suggèrent ces vers du poème intitulé « De qué país » :

Una mano dará el poder de sonrisa,
Otra dará las rencorosas lágrimas,
Otra el puñal experimentado,
Otra el deseo que se corrompe, formando bajo la vida
La charca de cosas pálidas,
Donde surgen serpientes, nenúfares, insectos, maldades,
Corrompiendo los labios, lo más puro.

No podrás pues besar con inocencia,
Ni vivir aquellas realidades que te gritan con lengua inagotable.
Deja, deja, harapiento de estrellas;
Muérete bien a tiempo[174]

Jusqu'en 1958, dans *Los Placeres Prohibidos*, l'on ne trouve nulle trace du sujet devenu fantôme, du sujet vide qui se désintégrait dans *Un Río, un Amor*. C'est seulement lors de la troisième édition de *La Realidad y el Deseo*, que Cernuda intègre un ensemble de proses

174 « De qué país », *PC*, p. 185-186, v. 17-27.

poétiques dans *Los Placeres Prohibidos*, bien qu'elles aient été rédigées en 1931, comme les autres textes du recueil[175], où l'on décèle un goût prononcé de la métamorphose.

Cette insistance sur les métamorphoses qui aboutissent à la disparition du sujet, n'est d'ailleurs pas sans rappeler le cinéma de Luis Buñuel. Les techniques cinématographiques du réalisateur surréaliste, notamment ce que l'on appelle « le fondu enchaîné », ces images qui se suivent, s'emboîtent et se superposent sans lien logique, influencent peut-être l'écriture cernudienne de cette époque. Ainsi, dans les proses poétiques de *Los Placeres Prohibidos*, les mains du sujet se mettent soudainement à saigner, sans que l'on en connaisse la cause ; de même, des fleurs deviennent sans raison apparente des montagnes, et les métamorphoses s'enchaînent de façon vertigineuse. Par ailleurs, l'impression d'être dans un cauchemar ajoute aux textes une dimension angoissante que l'on retrouve également dans les films de cette époque. Les images sanglantes abondent, et si dans les films de Buñuel c'était l'œil qui saignait sans cesse, dans les textes de Cernuda, ce sont les mains, ce qui est à mettre en rapport avec le processus douloureux de l'écriture même.

De façon générale, l'idée de la métamorphose est omniprésente et les verbes qui disent la transformation, tel que *convertirse* ou *volverse*, sont plus que récurrents. Une autre idée qui apparaît dans ce recueil, étroitement liée à la métamorphose, et qui est une continuation du sujet qui devient transparent dans *Un Río, un Amor*, est la désintégration de la matière, la disparition des corps. Ainsi, ce texte intitulé « Estaba tendido », où le corps de l'aimé disparaît au seul contact avec les bras de l'amant :

---

175 Deux lettres de Cernuda adressées à José Luis Cano expliquent la décision du poète: « Quisiera ver unos poemas en prosa que pertenecen al texto original de *Los Placeres Prohibidos* y que nunca publiqué. Esos originales están, con otros papeles míos, en casa de mi hermana en Madrid » [lettre du 27 octobre 1956] ; « Recibí […] los poemillas que parecían perdidos. Creo que si alguna vez edito mis versos completos voy a incluir esos poemillas con alguna supresión […] Yo encuentro que responden a la colección donde irán incluidos y a la situación física y mental de que fueron consecuencia *Los Placeres Prohibidos* » [15 mars 1957], lettres citées par Derek Harris et Luis Maristany dans *PC*, p. 780-781.

> *Estaba tendido y tenía entre mis brazos un cuerpo como seda. Lo besé en los labios, porque el río pasaba por debajo. Entonces se burló de mi amor.*
> *Sus espaldas parecían dos alas plegadas. Lo besé en las espaldas, porque el agua sonaba debajo de nosotros. Entonces lloró al sentir la quemadura de mis labios.*
> *Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos. Besé su huella; mis lágrimas la borraron. Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra.*
> *De mi mismo cuerpo recorté otra sombra, que sólo me sigue a la mañana. Del puñal y el ala, nada sé.*[176]

En général, avant la disparition totale du sujet, il y a comme un passage insensible à la mollesse, à une sorte d'état visqueux, qui n'est pas sans rappeler la peinture de Salvador Dalí, notamment avec le verbe *derretirse*, comme dans le texte intitulé « En medio de la multitud » :

> *En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabellera. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso. Yo sentí cómo la sangre desertaba mis venas gota a gota.*
> *Vacío, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más y más.*
> *No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano, y no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía.*
> *Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos.*[177]

176 « Estaba tendido », *PC*, p. 179.

177 « En medio de la multitud », *PC*, p. 176-177.

Enfin, les yeux du sujet se vident, et ses bras deviennent immobiles dans le texte intitulé « Pasión por pasión », où l'on remarque la présence inquiétante des horloges, qui peuvent rappeler les célèbres montres molles de Salvador Dalí :

> *Pasión por pasión. Amor por amor.*
> *Estaba en una calle de ceniza, limitada por vastos edificios de arena. Allí encontré al placer. Le miré: en sus ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno marchaba en sentido contrario al otro. En la comisura de los labios sostenía una flor mordida. Sobre los hombros llevaba una capa en jirones.*
> *A su paso unas estrellas se apagaban, otras se encendían. Quise detenerle; mi brazo quedó inmóvil. Lloré, lloré tanto, que hubiera podido llenar sus órbitas vacías. Entonces amaneció.*
> *Comprendí por qué llaman prudente a un hombre sin cabeza.*[178]

La disparition physique du sujet se poursuit dans le recueil *Donde habite el Olvido*, où le locuteur formule, dès le poème liminaire et éponyme, son désir de disparaître :

> *Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,*
> *Disuelto en niebla, ausencia*[179]

En effet, l'on retrouve tout au long du recueil le corps vide que l'on connaît, le sujet mi-mort, mi-vivant qui était le protagoniste absolu de *Un Río, un Amor*, comme, par exemple, dans le poème « Esperé un dios en mis días » :

> *Vacío el cuerpo, doy contra las luces;*
> *Vivo y no vivo, muerto y no muerto*
> *Ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu.*

178 « Pasión por pasión », *PC*, p. 185.

179 « Donde habite el olvido », *PC*, p. 201, v. 18-19.

Soy eco de algo;
Lo estrechan mis brazos siendo aire,
Lo miran mis ojos siendo sombra,
Lo besan mis labios siendo sueño.[180]

Enfin, plus loin dans le recueil, la métamorphose qui mène le sujet vers la transparence s'est définitivement accomplie, puisqu'il prend l'apparence d'un ange[181], d'un être éthéré, asexué, qui ne connaît pas les souffrances qui découlent de l'amour ni du désir, avant la disparition totale qui survient dans le poème « Eras tierno deseo, nube insinuante », où le sujet est devenu un pur esprit invisible :

Alentabas sin forma, sonreías sin voz,
Dejo inspirado de invisible espíritu.[182]

Mais cette exiguïté du sujet, qui arrive au point culminant dans *Donde habite el Olvido*, Luis Cernuda la rend visible sur la page, puisque c'est dans ce recueil que se trouve le vers le plus court de toute l'œuvre complète, le trisyllabe, dans le poème « Yo fui », qui commence par le vers éponyme et qui finit par « He sido », vers également trisyllabe :

Yo fui
[…]
Canté, subí,
Fui luz un día
[…]
He sido.[183]

---

180 *PC*, p. 202-203, v. 6-12.

181 Dans le poème intitulé « Bajo el anochecer inmenso », *PC*, p. 208-209.

182 *PC*, p. 212-213, v. 3-4.

183 *PC*, p. 203-204, v. 1, 7-8 et 14.

En effet, dans ce poème la disparition du sujet est exprimée aussi bien par l'insistance sur le temps passé du verbe *ser*, qui sous-entend que le sujet n'est plus, n'existe plus, que par le rétrécissement des vers clés dans ce texte, l'inaugural et le final, *Yo fui* et *He sido*.

C'est également dans *Donde habite el Olvido* qu'apparaît le poème « Era un sueño, aire », où le sujet subit le même processus de désintégration que l'on a vu ailleurs :

Volvía la sombra;
Agua eran sus labios.
[…]
pasión sin figura,
pena sin historia[184]

Ce texte est le poème isométrique aux vers les plus courts de toute l'œuvre cernudienne, car il est entièrement rédigé en héxasyllabes, et par le choix du vers court, l'amenuisement du sujet se voit donc reflété sur la page.

En définitive, la progressive disparition du sujet dans *La Realidad y el Deseo*, rend compte de la volonté du poète de dire poétiquement son exil intérieur, c'est-à-dire, la conscience de l'impossibilité d'exister dans une terre et dans un contexte hostiles. Si Luis Cernuda se sert des différentes possibilités de l'énonciation pour construire un sujet qui est hors de soi, par le biais notamment de la deuxième et la troisième personnes grammaticales, à travers les images du vide et du creux, et à travers la disparition du sujet dans l'espace de la page, le poète illustre le sentiment, profondément lié à l'exil, d'inexistence corporelle, d'errance fantomatique sur cette terre.

Mais cette impossibilité d'exister en tant que corps matériel, va de pair avec une progressive extinction de la voix, qui se manifeste, tout d'abord par la présence obsédante du champ lexical du silence, mais également par l'emploi de signes graphiques qui rendent visible sur la page l'amenuisement de la parole.

184 *PC*, p. 207-208, v. 9-10 et 13-14.

L'extinction de la voix : une écriture du silence

Le sujet évanescent perd, en même temps que son apparence physique, la possibilité de s'exprimer, c'est-à-dire, la voix, d'où le locuteur impersonnel qui est mis en place dans la plupart des textes de *La Realidad y el Deseo*. La voix qui parle dans les poèmes de Luis Cernuda, suit, comme le corps du sujet, un amenuisement progressif, à mesure que l'on avance dans l'œuvre complète cernudienne, puisqu'il se dit, de moins en moins *yo*[185].

C'est dans le recueil *Las Nubes*, que le champ lexical du silence envahit la quasi-totalité des poèmes : *noche callada, silencio dulce de las noches, silencio donde el miedo impera, patria silenciosa, hombres*

185 Dans *Primeras Poesías*, onze poèmes sur vingt-trois, présentent un locuteur presque totalement impersonnel : « Va la brisa reciente », « Urbano y dulce revuelo », « Desengaño indolente », « Morir, cotidiano, undoso », « Vidrio de agua en mano del hastío », « El amor mueve al mundo », « Es la atmósfera ceñida », « Se goza en sueño encantado », « La luz dudosa despierta », « No es el aire puntual », « La desierta belleza sin oriente » ; dans *Égloga, Elegía, Oda*, le locuteur est impersonnel dans la totalité des textes ; dans *Un Río, un Amor*, vingt-deux poèmes sur trente : « Remordimiento en traje de noche », « Sombras blancas », « Cuerpo en pena », « Destierro », « Nevada, « Decidme anoche », « El caso del pájaro asesinado », « Durango », « Daytona », « Desdicha », « No intentemos el amor nunca », « Linterna roja », « Mares escarlata », « Duerme, muchacho », « Drama o puerta cerrada », « Dejadme solo », « Carne de mar », « Vieja ribera », « La canción del oeste », « ¿Son todos felices ? », « Nocturno entre las musarañas », « Como la piel » ; dans *Donde habite el Olvido*, sept sur dix-sept : « Nocturno, esgrimes horas », « Era un sueño, aire », « Bajo el anochecer inmenso », « No es el amor quien muere », « Eras, tierno deseo, nube insinuante », « El invisible muro », « No hace al muerto la herida » ; dans *Invocaciones*, un sur dix : « A las estatuas de los dioses » ; dans *Las Nubes*, seize sur trente-et-un : « Noche de luna », « A un poeta muerto », « Sentimiento de otoño », « A Larra, con unas violetas », « Atardecer en la catedral », « Canción de invierno », « Alegría de la soledad », « El amor y el amante », « Cementerio en la ciudad », « Jardín antiguo », « Deseo », « Amor oculto, « Gaviotas en los parques », « Violetas », « Pájaro muerto » ; cette progression se poursuit jusqu'au recueil *Desolación de la Quimera*, où le poids des textes de locuteur impersonnel est écrasant : vingt-sept sur trente-huit.

callados, hombre silencioso, soledad callada, vivir callado de las cosas, rostros mudos, sueño silencioso, luna silenciosa, alondra callada.

Or, au-delà de la notification du silence, certains procédés purement graphiques, signifient, sur la page, cette disparition de la voix.

Les points de suspension, par exemple, marquent, souvent, dans la poésie de Luis Cernuda écrite jusqu'à 1958[186], une intonation particulière, qui est liée à la nature hypothétique, irréelle, de ce qui est dit, comme dans le vers vingt et un du poème « A un muchacho andaluz » :

Si el amor fuera un ala…

ou dans le vers soixante-dix-huit du poème « El joven marino » :

Si no fuera por el mar…

Il s'agit, dans les deux exemples cités, d'une phrase conditionnelle dite irréalisable ou hypothétique, car le temps verbal employé est l'imparfait de subjonctif. Ce type d'énoncé fait attendre une proposition principale qui, dans ces poèmes, est absente, car ce sont les points de suspension qui closent les vers. Le silence que ce signe de ponctuation signifie, rend encore plus irréalisable le souhait qui est implicitement exprimé. Par ailleurs, il exprime l'indicible et surtout, la réticence de la voix, qui refuse d'aller jusqu'au bout dans ces poèmes dans lesquels, pourtant, le désir uraniste est suggéré tellement les topiques de la beauté masculine sont nombreux. Les points de suspension expriment le non-dit et incarnent la marque même du secret ; c'est, en somme, un moyen de signaler au lecteur qu'il s'agit là des choses difficiles à dire autrement.

L'amenuisement de la voix est également rendu par d'autres procédés visuels, qui concernent le nombre de vers de chaque poème

186 Cernuda supprime, pour des raisons que l'on ignore, tous les points de suspension, en 1958, à l'occasion de la troisième édition de *La Realidad y el Deseo*. Ainsi, on se réfère, pour tout ce qui concerne les points de suspension, aux deux premières éditions, celle de 1936 et celle de 1940.

ou le nombre de syllabes de chaque vers. Pour illustrer cette autre manière d'exprimer le silence, et, par là même, la disparition du sujet, nous avons choisi deux exemples : les poèmes « El prisionero » et « La partida », qui se trouvent dans le recueil au titre évocateur, fantomatique, *Vivir sin estar Viviendo*, titre que Cernuda explique dans « Historial de un libro » :

> *Téngase en cuenta que llevaba algunos años de vivir* vicariously *(a eso alude el título de* Vivir sin estar Viviendo*), y que a veces leía para sustituir la vida que no vivía. Era un estado similar al de los personajes que Don Quijote pretendía haber visto en la cueva de Montesinos, y como ellos, sin pena ni gloria, me movía suspendido en un estado ilusorio que no era de vigilia ni tampoco de sueño.* [187]

L'on aura constaté que cette impression de « vivre sans vivre » concerne aussi bien l'homme, Luis Cernuda, que le sujet que le poète crée dans son œuvre.

Dans les premiers vers du poème « El prisionero », le locuteur, qui se parle à lui-même, semble avoir gagné une liberté longuement attendue, et les deux premiers quatrains ont, par conséquent, un ton très optimiste :

> *Atrás quedan los muros*
> *Y las rejas, respira*
> *La libertad ahora,*
> *A solas con tu vida.*
>
> *Como nube en el aire,*
> *Como luz en el alba,*
> *Mira la tierra toda*
> *Abierta ante tu planta.*[188]

187 *PrI*, p. 656. Le mot anglais *vicariously* signifie « vivre par procuration, à la place d'un autre ».

188 *PC*, p. 395, v. 1-8.

Mais à partir du vers neuf, ce même locuteur-sujet semble prendre conscience de sa solitude, qui rend inutile la liberté fraîchement acquise. La déception est telle, que le locuteur semble rester sans voix, n'avoir plus rien à dire, ce qui se traduit sur la page par un rapetissement soudain des groupes strophiques, puisque l'on passe presque brutalement du quatrain au distique :

Mas libertad sin nadie
Ganaste, y te parece

Victoria desolada,
Figura de la muerte.[189]

L'on est passé de la vie — *A solas con tu vida* — à la mort — *Figura de la muerte* — en même temps que l'on est passé de la voix au silence, de l'amplitude au retrécissement, et ceci est clairement visible si l'on regarde le texte comme un objet posé sur la page, en faisant attention aux blancs typographiques.

Luis Cernuda affirme avoir écrit le poème « La partida » en voulant transposer sur la page l'expérience vécue lors de son départ de Londres, en septembre 1947, vers les Etats-Unis :

> *A medianoche partí de la estación de Waterloo, el diez de septiembre de 1947, camino del puerto, de donde saldría rumbo a Estados Unidos. Coexistían en mí dos emociones contrarias: una, la de la curiosidad y atracción hacia un país nuevo, y la otra, algo fúnebre, de abandonar lo que fue nuestro mundo. […] Más tarde traté de expresar en un poema, « La Partida », aquella experiencia, pero no lo conseguí.*[190]

Pourtant, malgré le mécontentement du poète, le texte auquel il fait allusion montre bien les émotions contraires dont il parle dans « Historial de un libro », et ceci, grâce à une disposition particulière

189 *Ibid*., v. 9-12.

190 « Historial de un libro », *PrI*, p. 653.

des vers, ou, plus précisément, grâce à la combinaison, tout à fait porteuse de sens, entre vers courts et vers longs, comme l'illustrent les deux dernières strophes du poème :

Nula oquedad dejaban
En el tiempo, horas que no sonaron.
Y a ciegas le llevó el navío
Como al muerto temprano.

(Adiós al fin, tierra como tu gente fría,
donde un error me trajo y otro error me lleva.
Gracias por todo y nada. No volveré a pisarte.)[191]

Dans le poème, alternent rigoureusement des quatrains qui ont des vers entre sept et onze syllabes et des tercets, systématiquement entre parenthèses, dont les vers ont au moins treize syllabes. Ceci crée, visuellement, une grande différence entre les deux types de groupe strophique, différence qui ne peut que fonctionner comme un renforcement de ce que le poème dit. Cette disposition illustre deux sentiments opposés, ou, du moins, différents, qui coexistent. Il est, en effet, question d'un départ en bateau — on peut lire au vers trois *Viró el navío rumbo al agua* —, mais ce qui semble le plus frappant dans ce texte, c'est le va-et-vient du locuteur, qui tantôt se dit *él*, toujours dans les quatrains, tantôt se dit *yo*, toujours dans les tercets. Ceci est renforcé par les parenthèses des tercets, où se trouve le moi, car ce signe graphique agit comme une marque de la pensée, en quelque sorte, intime, d'où la présence de *yo*.

La disposition graphique est donc une fois de plus, non seulement porteuse de sens, mais essentielle dans ce poème pour comprendre ce qui est dit. D'ailleurs, si l'on lisait ce texte à haute voix, les auditeurs ne pourraient pas saisir ce que Luis Cernuda a voulu dire dans le poème.

191 *PC*, p. 423-424, v. 22-28.

Desolación de la quimera : les deux faces de l'espagne

Desolación de la Quimera, dernière section de *La Realidad y el Deseo*, comprend sept textes de plus de cinquante-cinq vers : « Díptico español », « Desolación de la Quimera », « El poeta y la bestia », « A sus paisanos », « Despedida », « Mozart » et « Birds in the night ». Parallèlement, quatre textes comptent moins de dix vers : « Bagatela », « Antes de irse », « Respuesta » et « Música cautiva ». Laurence Breysse-Chanet, qui a noté ce contraste, fait la remarque suivante :

> Entre poème long et forme brève, le contraste est plus marqué qu'en aucun autre recueil. L'auteur veut donc ici en appeler simultanément à ce que dans sa réflexion critique il considère comme les deux voies de l'exploration poétique, sans les avoir jamais, jusqu'alors, pratiquées conjointement.[192]

En effet, à la fin de son cheminement poétique Luis Cernuda revient à l'alternance entre formes courtes et formes longues que l'on a vue dans *Primeras Poesías*, bien que dans *Desolación de la Quimera* l'on ne puisse pas établir l'alternance binaire dix vers/vingt vers que l'on avait décelée dans la première section de *La Realidad y el Deseo*. L'on ne peut pas y voir davantage une quelconque logique qui expliquerait le choix des strophes selon le thème traité, puisque, par exemple, pour dire la haine — envers l'Espagne, envers les critiques,

192 Laurence Breysse-Chanet, "Les motifs d'un enchantement lunaire", in *Luis Cernuda. Rencontres à l'Orangerie. Désolation de la chimère*, Limoges, PULIM, 1994, p. 21-32.

envers des personnes — Luis Cernuda se sert aussi bien des formes courtes, comme le montre le poème « Respuesta », où l'*autre* est cruellement déconsidéré :

Respuesta

Lo cretino, en ti,
No excluye lo ruin.

Lo ruin, en tu sino,
No excluye lo cretino.

Así que eres, en fin,
Tan cretino como ruin.[193]

que de très longs textes de plus de soixante-dix vers, comme le poème qui clôt le recueil, et par conséquent, le dernier poème de l'œuvre complète cernudienne, « A sus paisanos »[194].

Cependant Luis Cernuda ne néglige aucunement la perception visuelle de ses textes dans son dernier recueil, bien au contraire. Ainsi, par exemple, le poème intitulé « Málibu », dans lequel le locuteur évoque la ville côtière américaine qui porte le même nom, est quasiment dépourvu de verbe :

MÁLIBU

Málibu,
Olas con lluvia.
Aire de música.

Málibu,
Agua cautiva.
Gruta marina.

193 *PC*, p. 532-533.

194 *PC*, p. 546-548.

Málibu,
Nombre de hada.
Fuerza encantada.

Málibu,
Viento que ulula.
Bosque de brujas.

Málibu,
Una palabra,
Y en ella, magia.[195]

Le mouvement, habituellement rendu par les verbes, c'est-à-dire, par l'action, est ici un mouvement qui mime les vagues — *olas* —, qui est le premier substantif du poème. C'est avec les yeux, tout autant qu'avec les lèvres, qu'il faut lire ce texte : l'on verra ainsi les mouvements des vagues qui arrivent sur le sable — les vers deux et trois de chaque groupe strophique —, puis qui s'enfoncent à nouveau dans la mer — le premier vers de chaque strophe, toujours le même : « Málibu » — puis qui reviennent encore, dans une sorte de rituel incessant qui fait la magie de l'eau en mouvement ; *magia*, c'est justement le mot qui clôt le poème, et qui fait écho à d'autres substantifs incantatoires présents dans le texte : *hada*, *brujas*.

Mais l'exemple le plus saisissant d'expression visuelle dans *Desolación de la Quimera*, surtout en ce qui concerne l'écriture de l'exil, se trouve dans le célèbre « Díptico español ». Ce texte présente les deux volets, les deux faces de l'Espagne, ou, du moins, de l'Espagne de Luis Cernuda : la première partie, « Es lástima que fuera mi tierra », présente un pays corrompu, fait de mort et de cruauté :

Así ocurre en tu tierra, la tierra de los muertos,
Adonde ahora todo nace muerto,
Vive muerto y muere muerto;
Pertinaz pesadilla: procesión ponderosa

195 *PC*, p. 500.

Con restaurados restos y reliquias,
A la que dan escolta hábitos y uniformes,
En medio del silencio: todos mudos,
Desolados del desorden endémico
Que el temor, sin domarlo, así doblega.[196]

alors que dans le deuxième volet, « Bien está que fuera tu tierra », le locuteur offre une vision très différente, du même pays :

El nombre de ciudad, de barrio o pueblo,
Por todo el español espacio soleado
(Puerta de Tierra, Plaza de Santa Cruz, los Arapiles,
Cádiz, Toledo, Aranjuez, Gerona),
Dicho por él, siempre traía,
Conocido por ti el lugar o desconocido,
Una doble visión: imaginada o contemplada,
Ambas hermosas, ambas entrañables.[197]

Or, s'agit-il du même pays ?

Dans le premier volet, tout est fait pour que le lecteur remarque la véracité de ce qui y est raconté, puisque tout est mis en place à la manière d'un texte autobiographique. En premier lieu, le locuteur dit « moi », et ceci dès le titre, et il semble évoquer une réalité historique bien connue du lecteur, comme le montre l'allusion, au vers trente-neuf, à la phrase célèbre du général Millán Astray : « Muera la inteligencia ». Parfois, l'évocation de la dictature de Franco est moins directe, mais non moins perceptible, et elle passe par la présence dans le texte de substantifs très connotés, tels que *procesión*, *reliquias*, *uniformes*, ou par la parodie implicite des discours du dictateur, qui employait de façon obsessionnelle certains termes comme *pertinaz sequía* — et Cernuda écrit *Pertinaz pesadilla* au vers vingt-deux — ou *desorden endémico* — que le poète laisse tel quel dans son poème, au vers vingt-six. En dehors du référent historique clairement notifié,

196 *PC*, 501-507, v. 19-27.

197 *Ibid.*, v. 149-156.

ce qui rend ce texte « vraisemblable » est la présence d'un locuteur qui affiche clairement sa ressemblance avec l'auteur :

Soy español sin ganas
Que vive como puede bien lejos de su tierra[198]

En revanche, dans le deuxième volet, où surgit le *tú* que l'on a étudié dans la première partie de cette étude, tout est fait pour que le lecteur perçoive qu'il s'agit d'une vision idéale du même pays. Les personnages qui y apparaissent, par exemple, sont présentés explicitement comme étant des personnages de fiction, et les premiers vers du poème notifient, dès le début, la nature littéraire, donc fictive, de ce qui va être dit :

Su amigo, ¿desde cuándo lo fuiste?
¿Tenías once, diez años al descubrir sus libros?
Niño eras cuando un día
En el estante de los libros paternos
Hallaste aquéllos. Abriste uno
Y las estampas tu atención fijaron;
Las páginas a leer comenzaste
Curioso de la historia así ilustrada.[199]

Et bien, Luis Cernuda emploie également des procédés visuels qui contribuent à exprimer, d'une part, le parallélisme, la coexistence de ces deux Espagnes, réelle et idéale, et d'autre part, la place que chacune d'entre elles occupe réellement dans l'esprit de l'auteur.

La pertinence d'une telle lecture, visuelle, est corroborée par le titre général de ce long texte : « Díptico español ». *Díptico*, est un substantif qui signifie, au sens propre, à l'exclusion de toute utilisation métaphorique ou figurée, « Cuadro formado por dos tableros articulados entre sí, en que se representan asuntos distintos,

198 *Ibid*., v. 67-68.

199 *Ibid*., v. 87-94.

pero relacionados »[200]. Si l'on suit cette définition, il faut lire, ou plutôt, regarder ce texte comme un tableau, autrement dit, il faut saisir avec le regard l'espace que le poème occupe sur la page et faire de la disposition des vers, un objet visuel. « Asuntos distintos, pero relacionados », les dictionnaires nous invitent à percevoir dans les deux volets d'un diptyque deux faces d'un même thème, tels l'enfer et le paradis de Jerôme Bosch[201], tels l'Espagne de la haine et l'Espagne rêvée de Cernuda.

Mais l'une des caractéristiques des diptyques est la parfaite symétrie qui s'établit entre les deux volets, ne serait-ce qu'une symétrie des mesures extérieures de chaque panneau pour qu'ils puissent se fermer l'un sur l'autre[202]. Le diptyque cernudien respecte absolument cette symétrie car chacun des volets occupe quasiment le même espace sur la page : « Es lástima que fuera mi tierra » s'étend sur quatre-vingt-six vers et « Bien está que fuera tu tierra » sur quatre-vingt-cinq. À un vers près, la symétrie est parfaite, d'autant que le dernier vers du premier volet, le vers quatre-vingt-six qui rend, en quelque sorte, la parfaite symétrie impossible, agit d'une certaine façon comme la charnière qui relie les deux parties du tableau. En effet, les groupes strophiques du texte comprennent entre cinq et dix vers chacun, sauf les vers 85-86 qui forment un distique à part, à la manière d'un gond, pièce indispensable dans un diptyque :

¿Qué herencia sino ésa recibimos?
¿Qué herencia sino ésa dejaremos?[203]

Le parallélisme de deux vers et leur forme interrogative donnent à ces deux vers, un statut particulier, comme s'ils étaient en dehors

200 María Moliner, *op. cit.*, t. I, p. 1008.

201 Bien que « Le jardin des délices » soit un triptyque, il montre également deux aspects d'un même thème.

202 C'est ce que rappelle le *Petit Robert* : « Diptyque : tableau pliant formé de deux volets pouvant se rabattre l'un sur l'autre », *op. cit.*, p. 545.

203 *PC*, p. 504, v. 85-86.

du texte, agissant en fait comme une charnière qui unie les deux parties du texte.

Par ailleurs, le lecteur comprend aisément, en lisant le poème, que le premier volet présente un pays en décrépitude alors que le deuxième imagine un pays tolérant et ouvert, bien que le locuteur soit conscient de l'impossibilité d'un tel dessein :

> *Provocaba en ti la nostalgia*
> *De la patria imposible, que no es de este mundo.*[204]

Mais cette différence radicale entre les deux pays, Cernuda l'exprime également par le truchement de la disposition des vers sur la page. Si l'on ne compte pas la charnière, le distique que l'on a vu, chaque volet a exactement dix groupes strophiques, ce qui confirme la parfaite symétrie que l'on évoquait. Or, si l'on suit la progression versale de chaque partie, on s'aperçoit qu'elles sont diamétralement opposées, car l'une rétrécit alors que l'autre grandit.

Dans la première partie, la partie « négative », « Es lástima que fuera mi tierra », l'on trouve, en premier lieu, trois strophes de neuf vers chacune, puis encore trois strophes de huit vers, et, enfin, la septième strophe n'en compte que sept. Il y a donc clairement un inexorable amenuisement des formes qui ne fait qu'illustrer à la perfection ce que le texte dit : corruption, oppression, petitesse et, en définitive, mort. En revanche, le nombre de vers qui forment les strophes du deuxième volet, « Bien está que fuera tu tierra » va grandissant : la première en compte huit, les quatre suivantes, neuf, celle qui suit, dix. La progression croissante va de pair avec la pointe d'espoir que l'on décèle dans cette deuxième partie, illustrant également l'importance que l'auteur accorde à cette autre vision de l'Espagne, cette « España viva y siempre noble » qu'il choisit de garder dans sa mémoire d'exilé, comme l'indique la conclusion du texte, les derniers vers :

---

204 *Ibid*., v. 147-148.

La real para ti no es esa España obscena y deprimente
En la que regentea hoy la canalla,
Sino esta España viva y siempre noble
Que Galdós en sus libros ha creado.
De aquella nos consuela y cura ésta.[205]

Luis Cernuda choisit de commencer son texte par l'image négative de L'Espagne, ce qui lui permet de finir par la partie positive, encore une fois, en signe d'espoir.

« Díptico español », qui ne fut pas apprécié par les critiques lors de sa publication, en 1961[206], a pourtant connu un immense succès auprès des *Novísimos*, sans doute grâce à cet alliage parfait entre ce que le poème dit en tant que texte et ce qu'il montre en tant qu'objet offert au regard. On se contentera de donner un exemple saisissant, que l'on a trouvé dans le poème de Luis Antonio de Villena « Patria mía », qui de surcroît se trouve dans son recueil *La muerte únicamente*, titre tiré d'un vers cernudien. Ce texte, également présenté comme un diptyque parfaitement symétrique, car il est écrit en deux parties, en deux volets, offre deux visions, opposées, de l'Espagne :

---

205 *Ibid.*, v. 167-171.

206 Il fut publié pour la première fois dans la revue *Mito* (Bogotá), n° 35 (mars-avril 1961), p. 237-243. Entre autres, Derek Harris met en doute la « calidad poética » de « Díptico español » dans sa thèse élaborée dans les années 60 (remaniée et traduite en espagnol : Derek Harris, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad, 1992 (coll. « La tradición crítica »), p. 234.) Jorge Guillén, qui pourtant écrit les poèmes « La sangre al río » et « Despertar español », dans lesquels José Luis Cano voit des échos de « Díptico español », se défend d'une telle accusation dans ces termes : « Me interesa puntualizar una aclaración. « La sangre al río » lo escribí el 60 y el 61, en Italia. « Despertar español » es del 61, en Bogotá. Pero ni el uno ni el otro poema tienen nada que ver con el « Díptico » a que usted se refiere. Para expresar mis sentimientos sobre España y sobre su reciente historia no necesito ningún estímulo polémico, y menos de esos lamentables "poemas" de los cuales debería avergonzarse el autor […] » [Lettre du 21 mars 1963, José Luis Cano (éd.), *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda y Emilio Prados*, Madrid, Cátedra, 1992 (coll. « Versal. Travesías »), p. 29.

l'une, réelle et pessimiste, l'autre, imaginaire et idyllique. Voici un fragment de chaque volet :

Patria mía

I

Madre del lauro que enaltece,
y de la piedra brutal que desarbola;
extraño dios violento que produces la gema,
el rubí encendido, la torrencial sangre
que asciende en flamígeras flores y rocallas,
atravesado corazón de fuego puro.
Y que otorgas también — idénticos en ímpetu —
el cenagal misérrimo, la irracional ponzoña
intolerante, la obtusez absoluta, el animal candente
que se goza matando y obstruyendo…

II

No te temo país, patria profunda, en la que a veces
pienso con dulzura; seas fuego o ceniza,
turbión o calma, apacible mar o el anodadamiento…
Mas si tuviese el Universo un átomo tan sólo de equidad
o bondad mínima, allí me guardarían tus ojos y tu voz,
y acurrucado en ti, contigo y con tu cuerpo,
me iría entre tus brazos, inmarchitable amor,
abajo, muy abajo, por el eterno río
de esta patria profunda:
Solos los dos, entre muchos, navegando.[207]

En rédigeant ce texte, Luis Antonio de Villena semble avoir compris que Luis Cernuda exprimait dans « Díptico español » son

207 Luis Antonio de Villena, « Patria mía », *La muerte únicamente* in *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid, Visor, (Coll. « Visor de Poesía ») p. 257-259, I et II, v. 3-12 et 16-25 respectivement.

exil géographique mais également son exil intérieur, cette impression de ne pas appartenir à sa terre natale telle qu'elle était ; c'est pourquoi Villena préfère inventer, comme Cernuda, une patrie idéale, « la patria imposible, que no es de este mundo ».

L'écriture de l'exil — plus concrètement, dans le cas de « Díptico español », l'écriture de la nostalgie produite par l'exil — dans la poésie de Luis Cernuda, passe, tout au long de son œuvre, depuis *Primeras Poesías* jusqu'à *Desolación de la Quimera*, par des choix métriques et strophiques et par une disposition des mots sur la page extrêmement réfléchie, procédés visuels qui deviennent, dès lors qu'ils illustrent ce qui est dit dans les poèmes, porteurs de sens.

Loin d'être un simple motif thématique dans l'œuvre en vers de Luis Cernuda, comme c'est le cas dans ses recueils de proses poétiques, *Ocnos* et *Variaciones sobre Tema Mexicano*, l'exil est une notion qui concerne la structure même de *La Realidad y el Deseo*.

Le choix de certaines formes strophiques, au détriment d'autres, n'est pas dû au hasard, mais, au contraire, devient un moyen de dire autrement l'exil. Ainsi, Cernuda refuse le sonnet, sa fixité, sa tradition, car cette forme poétique mène toujours, dans *La Realidad y el Deseo*, à l'échec, au vide.

Pour exprimer visuellement l'isolement du sujet, le poète met en place, dans *Primeras Poesías* et dans *Égloga, Elegía, Oda*, une alternance parfaite entre forme courte et forme longue, qui illustre parfaitement le contraste entre l'exiguïté du sujet, enfermé dans sa chambre, et l'immensité du dehors, et qui rend visible l'impossible communication entre les deux mondes, l'intérieur et l'extérieur.

De même, pour suggérer sur la page que le sujet protagoniste absolu de *La Realidad y el Deseo* se vide progressivement jusqu'à la disparition, Cernuda se sert de l'amenuisement graphique des vers et des strophes.

Luis Cernuda ne néglige aucun moyen pour dire l'exil à travers, essentiellement, des procédés visuels de séparation et d'isolement. Ce que les textes disent est renforcé par la disposition graphique des vers sur la page, disposition réfléchie qui fait souvent apparaître le sujet en dehors de la masse compacte du texte, dans un vers qui, comme le sujet de *La Realidad y el Deseo*, est inexorablement isolé.

La fuite et la pierre : deux motifs pour dire l'exil

Dans *La Realidad y el Deseo*, nombre de motifs poétiques, de thématiques, disent aussi bien l'exil intérieur que l'exil géographique de Luis Cernuda. Nous en avons dégagé deux qui constituent, peut-être, les motifs essentiels dans l'expression de la séparation et de la cassure.

Nous étudierons d'abord la fuite, dont les liens avec l'exil semblent incontestables, puis nous pencherons ensuite sur la pierre, qui se présente sous trois visages différents : dans un premier temps sera étudié le motif du mur, car il semble être l'expression la plus évidente de l'exil intérieur, de par sa fonction séparatrice, puis nous examinerons d'autres formes de pierre dont les liens avec l'exil sont moins immédiatement clairs, tels que la pierre brute et le monument.

La fuite : un désir d'ailleurs. Mélancolie, nostalgie, sommeil

[S]iempre padecí del sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontrara.[1]
Luis Cernuda

L'exil intérieur de Luis Cernuda est très clairement transposé dans les pages de *La Realidad y el Deseo* par la récurrence des structures cloisonnantes et des motifs séparateurs qui condamnent le sujet poétique à vivre loin des hommes : qu'il s'agisse d'une chambre, d'un jardin ou d'un cimetière, les espaces cernudiens sont souvent fermés. Mais ce sujet séparé du monde tente tout de même d'échapper à cette fatalité de l'exil intérieur, et toute une série des motifs qui disent la fuite affleurent ça et là dans l'œuvre de Luis Cernuda. Le moi cherche un autre monde, réel ou fictif, dans lequel tous ses vœux pourraient être exaucés, où la réalité et le désir pourraient être, enfin, conciliés. Ainsi, l'exil intérieur devient une forme de souffrance extrêmement créatrice, car elle produit un grand nombre de métaphores. Les tentatives de fuite se manifestent, essentiellement, sous trois formes : mélancolie, nostalgie et sommeil.

1 « Historial de un libro », *PrI*, p. 659.

La mélancolie de l'exil : motif poétique et créateur

Exil intérieur et mélancolie : la séparation d'avec le monde

Souvent associée à la perte, la mélancolie rend triste et pensif. Mais la vraie mélancolie doit être durable, comme le suggérait Robert Burton en 1621, dans *Anatomie de la Mélancolie* :

> La mélancolie […] se manifeste soit sous forme de tendance soit d'état. Lorsqu'elle n'est qu'une tendance, la mélancolie est temporaire, elle va et vient en fonction de chaque prétexte infime occasionnant tristesse, besoin, maladie, trouble, crainte, chagrin, passion ou dérangement de l'esprit […] Et lorsque nous disons de quelqu'un qui est abattu, triste, amer, léthargique, mal luné, solitaire, troublé ou mécontent, d'une façon ou d'une autre qu'il est mélancolique, ce mot est employé de façon impropre et ambiguë. Or aucun être humain n'est à l'abri de ces tendances mélancoliques […] La mélancolie dont nous allons parler est un état, une maladie grave ou chronique, une humeur permanente […] elle n'est pas vagabonde mais définitive […][2]

Si l'on s'en tient à la définition de Burton, ou à celle d'Hippocrate — « Quand la crainte et la tristesse persistent longtemps, c'est un état mélancolique[3] » — la mélancolie de Luis Cernuda aurait été authentique, c'est-à-dire, chronique, et c'est d'ailleurs, l'un des traits de sa personnalité que l'on a le plus souvent retenu, car la plupart de portraits qui ont été dressés du poète sévillan, abondent dans le même sens. En effet, nombre de témoignages d'amis plus ou moins proches qui ont connu le poète, coïncident sur le même point : la

2 R. Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, Paris, José Corti, 2000, première partition, section 1, membre 1, subdivision 5, p. 227-231.

3 Hippocrate, *Aphorismes*, trad. par Ch. Daremberg, Paris, Le Livre Club du Libraire, 1961, VI, 13, p. 63.

mélancolie incurable dont il souffrait ou jouissait, on le verra. Pedro Salinas, par exemple, le décrit ainsi :

> *Difícil de conocer. Delicado, pudorosísimo […] La afición suya, el aliño de su persona, el traje de buen corte, el pelo bien planchado, esos nudos de corbata perfectos, no es más que deseo de ocultarse, muralla del tímido, burladero del toro malo de la atención pública. Por dentro, cristal. Porque es el más licenciado Vidriera de todos, el que más aparta la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño.*[4]

Le peintre Gregorio Prieto, qui fut colocataire de Luis Cernuda en Angleterre pendant un peu plus de quatre ans, dont on disait qu'il avait gagné le ciel pour avoir supporté le poète sévillan[5], disait, dans son article « Recuerdos de Luis Cernuda » :

> *Un estado de ánimo especial le hacía no encontrarse bien en ninguna parte, prisionero de una especial neurastenia que le hacía sufrir horriblemente y amargárselo todo era su lema […]* [6]

Mais la mélancolie cernudienne, loin de ne concerner que le tempérament du poète, prend une place fondamentale dans son œuvre. Le sujet poétique prédominant, récurrent dans l'œuvre complète, est un homme qui se débat toujours entre la souffrance et l'indolence, éternellement écarté du monde, enfermé entre des murs qui empêchent tout contact avec l'extérieur ou qui agissent comme une

---

4 P. Salinas, « Nueve o diez poetas », *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Marichal, 1958, p. 375.

5 « No sin cierta dosis de humor socarrón cuenta Prieto cómo todo el mundo que en Londres conocía o trataba al poeta llegó a decir "Gregorio Prieto ya tiene un pedacito de cielo por haber podido resistir a Cernuda cuatro años y medio" », C. Ruiz Silva, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1979, p. 118.

6 G. Prieto, « Recuerdos de Luis Cernuda », *Ínsula*, février 1964 ; cité par C. Ruiz Silva, *op. cit.*, p. 118-119.

barrière qui rend impossible un progrès linéaire. Ainsi, le sujet est condamné à évoluer dans un espace fermé, délimité par quatre murs qui néanmoins deviennent parfois protecteurs. Il s'agit d'un homme qui subit souvent la mise à l'écart qui lui est imposée, et dans ce cas, c'est la voix de la société que l'on entend, comme dans le poème « Remordimiento en traje de noche », du recueil *Un Río, un Amor* :

No estrechéis esa mano. La yedra altivamente
Ascenderá cubriendo los troncos del invierno.[7]

ou dans le poème «De qué país », de *Los Placeres Prohibidos* :

Deja, deja, harapiento de estrellas;
Muérete bien a tiempo.[8]

Mais parfois le sujet cherche à se mettre lui-même à l'écart d'une société qui interdit la liberté, et là, c'est le moi qui s'exprime à la première personne, comme dans le poème « Como el viento » :

Sí, como el viento al que un alba le revela
Su tristeza errabunda por la tierra,
Su tristeza sin llanto,
Su fuga sin objeto;

Como él mismo extranjero,
Como el viento huyo lejos.[9]

Ainsi, l'exil intérieur, qui suppose une séparation d'avec le monde, est intimement lié à l'état mélancolique, car lui aussi, se caractérise par un malaise indéfinissable qui conduit le « malade », à se retirer de la société. Ceci étant dit, une digression pour bien cerner

7 *PC*, p. 143, v. 9-10.

8 *Ibid.*, p. 185-186, v. 26-27.

9 *Ibid.*, p. 148, v. 9-14.

ce qu'est la mélancolie, et surtout pour comprendre ses liens avec l'exil, s'impose.

Qu'est-ce que la mélancolie ?

Si les représentations du mélancolique sont assez familières, il n'en est peut-être pas de même pour la mélancolie. Dire que la mélancolie se caractérise par un état d'abattement, ou d'instabilité dans lequel l'enthousiasme peut succéder à la prostration, ce n'est pas encore définir la mélancolie. Dürer, pour représenter la Mélancolie, lui a donné les traits d'une femme à la tête penchée qui se regarde, ou qui regarde au loin, de manière indéterminée. Parce qu'elle est souvent associée au vague à l'âme, parce que le mélancolique est ailleurs, il semble difficile de dire où est le siège de cette étrange souffrance, pas plus que son origine, puisqu'elle est comme une tristesse sans cause ; elle est par excellence cette maladie qui résiste à la médecine positiviste, ainsi dans Madame Bovary, voire l'aveu d'un échec de la science et une revanche de la littérature.

Il est difficile de dire ce qu'elle est en un autre sens : maladie, concept, métaphore ou représentation, à qui appartient-il de parler de la mélancolie ? Faut-il voir les limites de toute spécialisation pour parler de l'humain ou de ce qui dans l'homme résiste au discours sur l'homme ?

Médecine, poésie et littérature, peinture et philosophie, pour comprendre la mélancolie, et non pas pour la soigner, ce qui ne serait pas l'objet d'une réflexion sur la poésie, il importe peut-être de ne pas séparer tous ces discours, mais de comprendre ce que chaque discours révèle, dans son ensemble, dans la manière même où se trouvent associées toutes ces disciplines ou dimensions, notamment dans le singulier mélange entre poésie et physiologie, dans lequel on perçoit un besoin de métaphores qui est lui-même, en quelque sorte, mélancolique. En faisant de celui dont il parle, le mélancolique, un être d'exception, un être singulier ou absent, exilé, auquel on accorde le prestige du lointain, le discours sur la mélancolie n'est-il pas un discours sans objet, au sens où il manque son objet, puisqu'on le décrit sous la forme du manque ?

S'il est difficile de constituer la mélancolie ou le mélancolique en objet de discours, c'est peut-être en premier lieu parce que le mélancolique est, ou est représenté comme tel, un être séparé : des dieux, des hommes et peut-être de lui-même. Cela en a fait, semble-t-il, un être d'exception : le mélancolique, en dehors de ses évaluations successives, est un homme de génie. Mais on peut alors se demander s'il ne faut pas voir simplement dans la mélancolie un désir de métaphores.

Le mélancolique comme être séparé. Figures de la mélancolie

L'existence errante, marquée par le chagrin, la solitude et le refus de tout contact humain, par la chute aussi, et l'anxiété, illustrent l'état du mélancolique qui est *comme* errant et solitaire et qui ignore la cause de son malheur ou de son exil, si ce n'est un excès de vertu — comme pour le cas de Cernuda, qui ne voulait pas céder à l'hypocrisie et à la pudibonderie de la société dans laquelle il était né —, dans un désert illimité, loin des dieux et loin des hommes, dans un état de crainte et de tristesse durable.

Le mélancolique est toujours en exil, et pas seulement dans le mythe. Jean Starobinski évoque ainsi dans *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*[10], la mode du *malcontent traveller*. Mais les rapports entre la mélancolie et l'exil ne concernent pas que l'exil intérieur, puisque la mélancolie se gagne à courir le monde, comme le rappelait Du Bellay dans ses *Sonnets romains*[11], et pour guérir ce mal incurable, il n'y a d'autre remède que le voyage. Ainsi, Rousseau, saisi d'une noire mélancolie, quitte Madame de Warens et se rend à Montpellier, car le mélancolique croît inévitablement que le bonheur est ailleurs. C'est cette idée qui conduit Philippe Pinel

10 J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Geigy, 1962, p. 40.

11 J. Du Bellay, *Œuvres Poétiques*, Paris, S. E. E. S., 1961.

à dire : « On sait que les voyages sont les moyens qui réussissent le mieux aux Anglais pour dissiper leur sombre mélancolie. »[12]

Quant à la nostalgie, variété particulière de la mélancolie, elle se guérit, ou, en tout cas, le nostalgique croît qu'elle se guérit, par le retour à la terre natale. L'errance, symptôme du vague à l'âme, influence de Saturne, longuement analysée par Raymond Klibansky, Erwil Panofsky et Fritz Saxl dans *Saturne et la Mélancolie*[13], est l'un des recours les plus fréquents pour exprimer l'état du mélancolique, mais elle fait également de la mélancolie cet état indéfini qui permet de donner une image de la condition de l'homme ou du poète, multipliant les analogies : vie, exil, voyage, etc.

Faut-il alors parler d'une culture de la mélancolie, aux deux sens du terme, puisque le poète « cultive » sa mélancolie ? Celle-ci est, en effet, un motif fécond, puisqu'elle produit un grand nombre d'images et le discours mélancolique est créateur et inventif. Jean Starobinski[14] montre non seulement que la mélancolie a partie liée avec la réflexion : figures *penchées* et pensives de la mélancolie (songeons à l'étymologie : *pendere*, *pendicare*, *pensum*), ce qui fait du poète un mélancolique, mais la mélancolie est aussi la source de nombreuses métaphores : réflexion, séparation, conscience, dédoublement, dépossession, dissonance entre l'homme mélancolique et la musique du monde, etc. À propos du geste qui consiste à soutenir la tête de la main, Jean Starobinski affirme : « […] ce geste dit la présence aggravée du corps, l'absence de l'esprit »[15].

Le mélancolique est penché sur le vide ou tourné vers l'infini, d'où une esthétique de la lenteur du temps, qui fait penser aux

12 P. Pinel, *Nosographie philosophique. Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou manie*, cité par J. Starobinski dans *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, *op. cit.*, p. 68.

13 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

14 J. Starobinski, *op. cit.*, p. 35.

15 J. Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire. Conférences, essais et leçons au Collège de France*, Paris, Julliard, 1989, p. 35.

montres molles de Salvador Dali ou au vers baudelairien : « Rien n'égale en longueur les boiteuses journées »[16].

L'homme de génie et la mélancolie

Le mélancolique résiste à toute conception rationnelle et matérialiste du bonheur. Il est celui qui, alors qu'il a tout pour être heureux, est tenté par le malheur, le sublime ou l'infini. Entre l'abattement et l'exaltation, le mouvement du spleen, entre la pensée, l'élévation, et le corps, on arrive à la pesanteur.

Pour retrouver, derrière les métaphores, le discours rationnel, ou encore la maladie derrière le voile du mythe et de la poésie, l'on pourrait, certes, se référer à la bile noire, dont le spleen semble être l'expression poétique. Mais cette tentative risque de se montrer décevante, car la bile noire, c'est-à-dire, le discours médical sur la bile noire, s'est lui-même construit comme un discours métaphorique. En effet, le *Problème xxx*, attribué à Aristote[17], est autant une analyse de la mélancolie comme maladie, conséquence de l'excès de bile noire, qu'une réflexion sur la capacité de créer[18]. Mais au-delà d'une réflexion générale sur l'inspiration, qui serait tour à tour le résultat d'une sorte d'aliénation, de folie, ou d'extase (songeons encore une fois à l'étymologie : *ektasis* signifie sortir de soi), il faut remarquer que si le mélancolique est susceptible de devenir plus qu'un autre un poète, ce n'est pas parce qu'il est fou, mais parce qu'il est un don naturel commun au fou et à celui qui est « bien doué », puisqu'il est celui qui peut devenir, ou se laisser facilement devenir autre. C'est ainsi qu'il faut comprendre Aristote, lorsqu'il dit, dans sa *Poétique* :

16 Ch. Baudelaire, « Spleen » (II), *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 85, v. 15.

17 Aristote, *L'homme de génie et la Mélancolie*, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

18 Sur la folie et l'inspiration créatrice, cf. également Platon, *Phèdre*, 265 a : « Il y a deux espèces de folie (mania), l'une qui est due à des maladies humaines, l'autre à un changement, sous influence divine, dans nos usages ordinaires. »

> L'art poétique appartient à l'être bien doué de nature ou au fou ; car les premiers se modèlent facilement et les autres sortent d'eux-mêmes[19]

Qu'il s'agisse donc de la plasticité dans l'imitation, ou de l'inspiration, le mélancolique est talentueux. Le statut de la mélancolie n'est donc pas clairement celui d'une maladie, comme le rappelle Jackie Pigeaud dans son article « Le mélancolique, malade ou maladif ? »[20]. Le mélancolique a une santé fragile, précaire, instable, et en tous cas, il se sent obligé de se surveiller, à la manière d'un hypocondriaque, comme l'était Luis Cernuda, persuadé, nous l'avons vu, que, puisque tous les membres de sa famille étaient décédés à l'âge de soixante ans, il ne pourrait pas échapper à cette fatalité. Cette fragilité fait de la mélancolie un dérèglement de l'imagination, ou plus exactement, un développement de cette tendance naturelle au dérèglement qu'est l'imagination, la faculté qui métaphorise par excellence.

La mélancolie produit un grand nombre d'images et le discours mélancolique devient ainsi créateur et inventif. Luis Cernuda semble être totalement conscient de ce pouvoir créateur de la mélancolie, car dans *La Realidad y el Deseo*, l'idée de la mélancolie créatrice est clairement affirmée et presque revendiquée. Pour le montrer, nous en dégagerons trois aspects : dans un premier temps nous mettrons en évidence l'itinéraire de la solitude dans *La Realidad y el Deseo*, car la solitude semble être une condition *sine qua non* à l'avènement de la mélancolie ; ensuite, nous montrerons les rapports précis que la mélancolie entretient avec l'activité créatrice du poète ; enfin, nous mettrons l'accent sur une idée très particulière : celle de la poésie vue comme la dame tyrannique des poètes.

---

19 Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, 1455a, p. 111.

20 J. Pigeaud, *La maladie de l'âme: étude sur la rélation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 42.

Mélancolie et solitude dans *La Realidad y el Deseo*

Dans le cas précis de Luis Cernuda cet état permanent de mélancolie, personnel et poétique — car tous les personnages qui traversent les œuvres complètes sont atteints du même mal —, viendrait de l'impossibilité d'harmoniser la réalité et le désir. Le poète lui-même s'en est expliqué :

> *[L]a esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo […]* [21]

Ce conflit, qui fonde donc la poétique cernudienne, produit un état d'abattement désabusé visible dans tous les poèmes. Le sujet poétique de *La Realidad y el Deseo* est toujours seul, puisque la vie en société n'est que souffrance et hypocrisie. Errant, souffrant, il tente tout de même d'échapper à cette prostration par de différents moyens, tels que le sommeil ou la fuite, les voyages, en somme, l'évasion, mais surtout la seule échappatoire possible pourrait être l'amour, susceptible éventuellement de le réconcilier avec le monde. Sans doute las de toujours mettre en scène — en poésie — ce même homme, mi-humain, mi-fantôme, qui lui ressemblait trop, Cernuda commence dans le recueil *Las Nubes* [1937-1940] à mettre en place toute une myriade de personnages historiques ou légendaires pour dire à travers eux son moi intime. Mais ces personnages partagent l'état mélancolique de l'auteur, et ceci même lorsque les péripéties qui leur sont attribuées pourraient être, à première vue, très positives. L'on a vu, par exemple, comment Lazare, le ressuscité de *Las Nubes*, loin de se réjouir de son retour au royaume des vivants, regrette le temps de la mort et des ténèbres, et reste sur terre à traîner son chagrin, à conserver le souvenir mélancolique de la mort, et surtout à crier le non-sens de sa nouvelle existence.

---

21 « Palabras antes de una lectura », *PrI*, p. 602.

L'ennui, la fatigue existentielle

La mélancolie de Cernuda n'a rien à voir avec *el dulce lamentar* garcilassien[22], ni avec la langueur, romantique ou baudelairienne. Elle est empreinte de violence, de rage, contre cette société qui l'aurait obligé à endurer pour toujours un permanent exil intérieur. Ainsi, ce caractère mélancolique va s'exprimer par le biais de l'expression d'une insupportable fatigue chronique à travers laquelle le sujet poétique dit son désespoir[23]. C'est souvent un sujet décrit physiquement comme étant gris, ou même transparent[24], comme un fantôme qui traîne son existence sur cette terre malgré lui, exclu de la société, comme dans le poème « Destierro », du recueil *Un Río, un Amor* :

Todos acaso duermen,
Mientras él lleva su destino a solas.

Fatiga de estar vivo, de estar muerto,
Con frío en vez de sangre,
Con frío que sonríe insinuando
Por las aceras apagadas.[25]

La fatigue ou l'ennui de vivre[26], un ennui que même la mort ne pourrait pas soigner, est le motif principal d'un poème aux images

22 Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Barcelona, Altaya, 1995, *Égloga primera*, p. 35, v. 1.

23 La fatigue fait partie des thèmes récurrents dans *La Realidad y el Deseo*, depuis *Primeras Poesías*, où l'atmosphère de fatigue et d'indolence est représentée par des objets qui évoquent une lenteur et un repos qui sont très propices au sommeil, tels que *sábanas*, *almohada*, *plumas* ou *alas*.

24 Cf. « Cuerpo en pena », *PC*, p. 144-146.

25 *PC*, p. 146-147, v. 5-10.

26 Cette grande propension à l'ennui, visible dans les poèmes, semble également s'étendre au domaine vital du poète. Dans une lettre que Cernuda écrit à son ami Higinio Capote en 1929, on peut constater une sorte de surenchère de l'ennui entre les deux correspondants : « Me dices que estás más aburrido

surréelles, « Estoy cansado », où l'on arrive au paroxysme de la fatigue :

Estoy cansado de estar vivo,
Aunque más cansado sería el estar muerto;
Estoy cansado del estar cansado.[27]

Un dernier exemple qui montre à quel point l'on est loin de la douce mélancolie romantique ou bucolique, survient dans ces vers du dernier recueil cernudien, *Desolación de la Quimera*, extraits du poème « Birds in the nigth » :

[…] Alguna vez deseó uno
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla[28]

L'itinéraire de la solitude : de la plainte à la quête

Dans *Primeras Poesías*, premier recueil cernudien, la solitude est présentée comme une fatalité malheureuse, comme une sorte de contrainte que le sujet subit, ainsi que le suggèrent ces vers du poème « Los muros nada más » :

Pero nadie suspira.
Un llanto entre las manos
Sólo. Silencio; nada.
La oscuridad temblando.[29]

---

que yo. No sé si te he hablado de mi aburrimiento imposible de superar. », (Madrid, 4 décembre 1929), « Epistolario de Luis Cernuda a Higinio Capote (1928-1932) » in J. M. Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1976, p. 271-272.

27 *PC*, p. 152, v. 9-11.

28 *PC*, p. 495-497, v. 54-56.

29 *PC*, p. 119, v. 17-20. Cf. également le poème « En soledad. No se siente », *PC*, p. 122.

Mais peu à peu, dans les recueils suivants, la solitude commence à être présentée avec des traits bien plus positifs. Ainsi, dans *Égloga, Elegía, Oda*, plus précisément dans « Elegía », il est déjà question, au vers 33 de « Soledad amorosa »[30], et la solitude va même être recherchée, désirée, dans le recueil suivant, *Un Río, un Amor*, par exemple dans le poème au titre évocateur « Quisiera estar solo en el Sur »[31], où l'on remarque que *solo* ne prend pas d'accent[32], et qu'il s'agit donc d'un adjectif qui dit la solitude du sujet. Ainsi, il faut écarter le sens adverbial de *sólo* et comprendre surtout « je voudrais être seul » — et accessoirement « au Sud » — et non pas « je ne voudrais qu'être au Sud ». Par ailleurs, ce même souhait, cette volonté d'être seul, d'atteindre une solitude cette fois-ci voulue, et non imposée, comme dans *Primeras Poesías*, apparaît également dans un autre titre de ce même recueil, *Un Río, un Amor* : « Dejadme solo »[33].

Mais le changement de ton radical survient dans *Invocaciones*, sixième section de *La Realidad y el Deseo*, avec le très célèbre « Soliloquio del farero », qui constitue un véritable manifeste : la solitude est, non seulement acceptée, mais désignée comme étant la seule compagne possible, la seule interlocutrice, parce que le moi s'adresse directement à la solitude, en la tutoyant. Elle est, certes, évoquée toujours sur un ton résigné, mais qui n'est plus négatif comme avant, dans la mesure où il semble y avoir une prise de conscience, une connaissance de soi, dans la lucidité, sans la rancune contre la société qui était perceptible dans les premiers recueils. Le poème commence par ces vers :

Cómo llenarte, soledad,
Sino contigo misma [34]

30 « Elegía », *ibid*., p. 133-135.

31 *Ibid*., p. 143.

32 Rappellons qu'à l'époque où Cernuda a écrit son œuvre l'accent sur l'adverbe *sólo* était nécessaire.

33 *Ibid*., p. 163.

34 *PC*, p. 223-225, v. 1-2.

et à mesure que l'on avance dans la lecture du poème, la solitude devient source de vie quasiment indispensable :

Te encuentro a ti, tú, soledad tan mía,
Y tú me das fuerza […] [35]

puis elle est comparée à une immense étreinte, malgré la présence du mot *pasión*, qui est, naturellement, très ambigu :

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo; [36]

Mais cette progression dans la façon d'appréhender la solitude, de l'amertume initiale de *Primeras Poesías* à la sereine évocation la présentant comme une compagne fidèle, cette quasi métamorphose qui se produit au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre de Cernuda, arrive à son point culminant dans *Las Nubes*, où se trouve le poème au titre révélateur : « Alegría de la soledad »[37] ; c'est-à-dire, que l'on est passé de la solitude vue comme source de souffrance à la solitude vue comme source de joie. Outre le titre de ce texte, qui en soi contient déjà la joie, *alegría de la soledad*, son schéma rythmique rappelle presque obligatoirement une chanson enfantine extrêmement populaire dans le sud de l'Espagne, que les enfants chantaient et chantent par temps de sécheresse, dont voici la première strophe :

Que llueva, que llueva,
La Virgen de la Cueva,
Los pajaritos cantan
Las nubes se levantan

35 V. 41-42.

36 V. 56-58.

37 *Ibid.*, p. 288.

Le premier vers est un hexasyllabe, avec accent sur la deuxième et la cinquième syllabes ; le deuxième vers, comme les suivants, est un heptasyllabe, accentué également sur la deuxième et la cinquième syllabes ; le troisième vers, enfin, est accentué sur la quatrième et la septième syllabes. Dans le poème cernudien « Alegría de la soledad », on retrouve exactement le même mètre et les mêmes accents, et presque le même lexique, puisqu'il est également question des nuages et de l'eau :

A solas, a solas,
Camino de la aurora,
Bajo las nubes cantan,
Blancas, solas, las aguas;[38]

La solitude est presque invoquée, *a solas, a solas*, de même que dans la chanson enfantine on invoque la pluie, *que llueva, que llueva* : même les eaux sont seules et cette solitude semble provoquer de la joie puisque les eaux chantent.

L'on découvre ainsi dans la poésie de Luis Cernuda une quête de solitude, qui serait le meilleur chemin pour accéder à la mélancolie, comme le suggèrent les représentations picturales de la « dame Mélancolie », toujours seule, loin des hommes, loin du monde[39].

La mélancolie comme état propice à la création poétique

En lisant l'œuvre du poète, on s'aperçoit que pour Cernuda, de façon générale, la souffrance qui résulte du désir inassouvi, c'est-à-dire, la souffrance qui découle de l'impossible harmonie entre

38 *PC*, p. 288, v. 1-4.

39 Cf., par exemple, Domenico Fetti : *Mélancolie*, 1614, Paris, Musée du Louvre ; Nicolas Chaperon (1612-1656), *Mélancolie*, Paris, Musée du Louvre ; Dürer : *Femme assise* (étude pour *Melencolia I*), Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinet. Pour une liste quasi exhaustive des représentations picturales de la mélancolie, cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 725-731.

la réalité et le désir, doit être maintenue à tout prix, pour que la création poétique soit possible et durable.

Si parler d'auto-flagellation jouissive ou de complaisance dans la douleur à propos de l'œuvre de Luis Cernuda paraît exagéré, il n'est pas moins vrai que la souffrance de l'homme semble être nécessaire à l'activité créatrice du poète. Ainsi, Cernuda affirme-t-il, peut-être de façon innocente, en 1958 :

> *[…] no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea*.[40]

Cette phrase, Cernuda l'écrit surtout pour dire qu'il a souvent mis sa vie dans sa poésie, mais peut-être inconsciemment crée-t-il un parallélisme entre *el hombre que sufre* et *el poeta que crea*, comme si derrière chaque « poète qui crée » il y avait nécessairement un « homme qui souffre ». Cette idée de la souffrance que l'on pourrait appeler mélancolie dans le sens que Hippocrate ou Robert Burton donnaient à ce terme, c'est-à-dire, une maladie chronique, un état permanent, cette idée donc de la mélancolie liée à la création poétique ou à la création tout court, l'idée du vague à l'âme comme condition indispensable à l'inspiration, n'est pas récente, et elle n'appartient naturellemment pas à Luis Cernuda. Depuis le *Problème* XXX*, L'homme de génie et la Mélancolie*, attribué à Aristote, nombreux sont les philosophes et les écrivains qui, à travers les siècles, se sont interrogés sur cette question[41].

Brève histoire de la mélancolie comme source d'inspiration créatrice

Depuis son apparition en Occident — dans le *Corpus Hippocraticum* — la mélancolie a suscité une véritable « inflation

40 « Historial de un libro », *PrI*, p. 660.

41 Cf. l'extraordinaire étude de Christine Orobitg, *L'humeur noire. Mélancolie, écriture et pensée en Espagne au XVIe et XVIIe siècles*, International Scholars Publications,U.S.; French and French ed. éditions, Bethesda, 1997.

de savoir »[42]. En Europe, au XVIe et au XVIIe siècle, la mélancolie fait l'objet d'un intérêt particulier qui se traduit par de nombreuses publications. Comme l'a si bien montré Christine Orobitg[43], le Siècle d'or espagnol, et plus spécifiquement une période qui s'étend de 1570 à 1630, constitue un « âge d'or de la mélancolie »[44] : la mélancolie fascine les penseurs, envahit la littérature et les discussions scientifiques[45]. Comme en Espagne, dans toute l'Europe sont publiés des textes sur la mélancolie, signés par des médecins, mais

42 H. Tellenbach, *La mélancolie*, trad. Par D. Macher, Paris, P.U.F., 1979, p. 5.

43 Christine Orobitg, *Op. cit*.

44 J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Geigy, 1962, p. 40.

45 Concept d'origine hippocratique, la mélancolie est évoquée dans des textes médicaux. Ceux-ci peuvent être classés en trois catégories. Viennent d'abord les « autorités » (le *Corpus Hippocraticum* ; Galien, Aetius, Rufus d'Ephèse, Paul d'Egine, Arétée de Cappadoce, Averroès, Alexandre de Tralles, Rhasis, Avicenne, le *Problème XXX* que le XVIe siècle attribue à Aristote…) : elles constituent le fondement du discours sur la mélancolie au Siècle d'Or et les médecins osent rarement les contredire. La mélancolie apparaît aussi dans les grands traités de médecine médiévaux, largement réimprimés au XVIe siècle : elle est évoquée notamment par les médecins de l'école de Salerne, comme Bertrand de Gordon, Arnaud de Villeneuve, Gilbert l'Anglais. Une troisième catégorie de textes est constituée par les écrits médicaux sur la mélancolie écrits et publiés au XVIe et au XVIIe siècle. L'un des textes les plus précoces est le *Diálogo séptimo de la mélancolía* de Pedro Mercado, publié à Grenade en 1572 ; les textes les plus tardifs sont l'*Aprobación de ingenios y curación de hipocondríacos* de Murillo y Velarde (Saragosse, 1672) et les *Resolutionum et consultationum medicarum* de Gaspar Bravo de Sobremonte (Lyon, Laurent Arnaud et Pierre Borde, 1679). Entre les deux se situe une véritable floraison d'écrits théoriques sur la mélancolie parmi lesquels on peut signaler l'*Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (1575), le *De sacra philosophia* de Francisco Valles de Covarrubias ; le *Libro de la melancolía* d'Andrés Velázquez (Séville, 1585), le *Dignotio et cura affectum melancholicorum* d'Alonso de Santa Cruz (Madrid, 1622). Pour une étude approfondie de la notion de mélancolie en Espagne cf. G. Díaz-Plaja, *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid, Organización Sala, 1975.

aussi par des philosophes, des auteurs spirituels et des moralistes[46]. Mais parmi toutes les interprétations de la mélancolie, celle qui nous intéresse ici est cette tradition ancienne, puisqu'elle remonte au *Problème XXX* d'Aristote, qui associe la mélancolie à l'héroïsme, à l'extase inspirée et à la supériorité intellectuelle. Pour certains penseurs, le mélancolique peut, dans un état de fureur inspirée, deviner l'avenir, parler le latin et les langues étrangères, écrire des vers ou philosopher sans l'avoir jamais appris auparavant. Aristote affirmait déjà dans les *Problèmes* que certains mélancoliques peuvent prédire l'avenir comme les Sibylles ou écrire des vers sous l'effet d'un enthousiasme poétique similaire à celui de Maracus le Syracusain[47].

À la Renaissance, plusieurs penseurs européens vont développer l'idée des pouvoirs extraordinaires des mélancoliques et d'une supériorité intellectuelle engendrée par la mélancolie. Ainsi, Livil Lemnius affirme que les mélancoliques peuvent prophétiser, parler des langues étrangères qu'ils n'ont jamais apprises, ou encore devenir des poètes extraordinairement doués.[48] Mais les partisans les plus fervents de la divination mélancolique demeurent Marsile Ficin et Cornélius Agrippa. L'auteur du *De triplici Vita* affirme qu'une mélancolie convenablement tempérée peut susciter l'élévation de

---

46 On citera les plus connus, comme :
Marsile Ficin, *De triplici Vita*, qui est l'un des textes les plus célèbres sur la mélancolie. Il associe la mélancolie au génie, à la fureur inspirée, au travail intellectuel et élabore une véritable dignification de la mélancolie. Il existe une traduction française du XVIe siècle faite par Le Fèvre de la Boderie : *Les six livres de la vie*, Paris, Le Voirier, 1581.
Henri Cornélius Agrippa, *De occulta philosophia*, 1553. Il existe une traduction française : *La magie naturelle*, trad. De Jean Servier, Paris, éditions l'Île Verte, 1982.
Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie*, Londres, Thomas Vautrollier, 1586.
Tommaso Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, édition moderne dans le *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*, Milan, Ricciardi, 1956.

47 Aristote, *L'homme de génie et la Mélancolie*, *op. cit.*, p. 97.

48 Livin Lemnius, *Les occultes merveilles et secrets de Nature*, fol. 134 v.

l'esprit dans une sorte d'extase, où le sujet prophétise l'avenir et forme des idées qu'il n'avait jamais conçues[49]. Cornélieus Agrippa affirme dans le *De Occulta Philosophia* que le mélancolique peut devenir expert dans des sciences ou des arts qu'il n'a jamais étudiés et deviner l'avenir :

> […] les mélancoliques en raison même de la violence de leur agitation, prévoient souvent l'avenir avec exactitude. [50]

De même qu'un mélancolique ignorant et grossier peut prophétiser et même devenir un excellent poète :

> Plusieurs mélancoliques étaient pourtant à leur origine des gens grossiers, sots, à l'esprit malade, comme Hésiode, Ionis, Tynnichus, Homère et Lucrèce. Mais souvent ces mélancoliques frappés de crises se sont changés en poètes, mettant dans leurs chants des mystères divins si merveilleux qu'eux-mêmes les comprennent à peine.[51]

En Espagne, l'idée de la divination mélancolique et celle de la supériorité intellectuelle des mélancoliques connaît un très vif succès. Ainsi, en 1572, Pedro Mercado clôt son *Diálogo sexto de la melancolía* en développant l'idée que la mélancolie est le propre des hommes « *[…] de subtil ingenio, […] de mucha memoria, […] de los hombres de bien y de mucho aviso* »[52]. Luis Mercado affirme également qu'une certaine sorte de mélancolie suscite l'excellence et la prudence[53]. Mais le plus fougueux défenseur des dons des mélancoliques demeure Huarte de San Juan, qui en 1575, affirme dans l'*Examen de ingenios* la supériorité intellectuelle que confère la bile noire. Il y

49 M. Ficin, *De Triplici Vita*, Bâle, 1549, p. 19-20.

50 H. C. Agrippa, *La magie naturelle*, *op. cit.*, p. 173.

51 *Ibid.*, p. 174.

52 P. Mercado, *Diálogos de Philosophia natural y moral*, *op. cit.*, fol. 128r.

53 L. Mercado, *Opera Omnia*, Valladolid, 1604, t. 3-4, p. 88.

déclare qu'un ignorant — *un rústico* — peut, sous l'effet de la mélancolie, de la manie ou de la frénésie, parler des langues qu'il n'a jamais apprises, faire des vers, devenir savant dans des sciences qu'il n'a jamais étudiées et deviner l'avenir, sans qu'il y ait intervention démoniaque ou divine :

> *[…] si el hombre cae en alguna enfermedad por la cual el celebro de repente muda su temperatura (como es la manía, melancolía y frenesía) en un momento acontesce perder, si es prudente, cuanto sabe, y dice mil disparates; y si es nescio, adquiere más ingenio y habilidad que antes tenía. …] De esta manera pudo el frenético encontrar con la lengua latina y hablar en ella sin haberla en sanidad aprendido; porque desbaratándose por la enfermedad el temperamento natural de su celebro, pudo hacerse por un rato como el mesmo que tenía el que inventó la lengua latina, y fingir como que los mesmos vocablos.*[54]

Et bien que de nos jours l'on n'en soit plus à croire que l'on peut se mettre soudainement à parler une langue que l'on ignorait, sous l'effet de la mélancolie, l'image du génie qui frise la folie est restée dans les mentalités les plus éclairées, en passant par le symbolisme et le romantisme, en allant jusqu'aux avant-gardes, notamment le surréalisme, mouvement artistique qui prônait d'une certaine façon la quête de la folie, ne serait-ce que passagère, pour arriver à la pure création artistique.

La mélancolie créatrice selon Luis Cernuda

La tendance cernudienne à rechercher la souffrance, ou, en tous cas, à ne pas fuir la souffrance, comme si la tristesse pouvait stimuler la création poétique, n'avait pas échappé à son colocataire à Londres, Gregorio Prieto, que l'on cite à nouveau, et qui affirmait en 1964 :

---

54 J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Madrid, Editorial Nacional, 1977, p. 304-305 et 314-315.

> *[…] amargárselo todo era su lema, sacrificando así su felicidad material en aras de un parto doloroso de una personal poesía áspera, tierna y eterna […] No se desparramaba en goces materiales que duran momentos y se recogía silenciosamente y con fuerza en pro de la universal poesía. Así me explicaba yo su austeridad y castidad que le reservaban fuerzas para volcarse de lleno en su único y gran amor: la Poesía.*[55]

Cette interprétation de Gregorio Prieto, relative à l'homme qu'il connut, peut se déceler également dans l'œuvre, où l'on découvre ça et là, des pistes, des bribes, qui lient, en effet, de façon explicite, la mélancolie à la création poétique. Ainsi, dans le recueil *Invocaciones*, l'on peut lire le poème intitulé « No es nada, es un suspiro » où le locuteur se réfère puis s'adresse à cette angoisse inexplicable que l'on appelle mélancolie :

> *Nuestra angustia de hombres;*
> *Palabra que creamos*
> *En horas de dolor solitario.*[56]

Se confirme ainsi que la parole créée, la parole poétique est, non seulement liée à la solitude, mais également soumise à la douleur. De même, la mélancolie est souvent évoquée comme étant la mère naturelle des poètes, comme la génitrice qui nourrit la veine poétique, la capacité créatrice. Elle serait une fatalité et presque une maladie innée ou que l'on contracte dès la plus tendre enfance, par voie maternelle. Parfois, cette mère mélancolie est évoquée de façon très négative, comme une mère tyrannique :

> *Dura melancolía,*
> *No en vano nos has criado con venenosa leche*[57]

---

55 G. Prieto, « Recuerdos de Luis Cernuda », cit. par C. Ruiz Silva, *op. cit.*, p. 119.

56 *PC*, p. 227-228, v. 6-8.

57 « Por unos tulipanes amarillos », *Invocaciones*, *PC*, p. 228-230, v. 40-41.

mais la plupart du temps, il s'agit d'une mère amoureuse, éternelle — *madre inmortal*[58] — qui est même divinisée, et qui allaite son enfant, le poète, comme dans ce texte aux échos hölderliens qui a pour titre révélateur « Himno a la tristeza », où le locuteur, s'adressant à la tristesse, se dit « Hijo de tu leche sagrada »[59] et où l'aveu de soumission à la tristesse comme condition nécessaire à la création poétique est clairement notifié :

¿Quién sino tú cuida sus vidas, les da fuerzas
Para alzar la mirada entre tanta miseria,
En la hermosura perdidos ciegamente?
¿Quién sino tú, amante y madre eterna?[60]

La mélancolie serait donc la mère des poètes, c'est-à-dire celle qui est à l'origine même, celle qui permet la naissance du poète en tant que tel, car elle entretient les conditions indispensables pour la création poétique : la tristesse, l'ennui, l'abattement, la solitude. Toujours dans le même poème « Himno a la tristeza », apparaît au vers 49 une assertion, annoncée à la manière d'une vérité universelle :

Viven y mueren a solas los poetas

Peut-on être plus clair ? La poésie va de pair avec la solitude, et puisque la solitude est source — ou conséquence — de mélancolie, la poésie ne pourra pas exister sans la mélancolie. Et le véritable poète, s'il veut le rester, devra être en perpétuelle quête de mélancolie, mélancolie qui, paradoxalement, deviendra d'une certaine façon, source de bonheur, comme le montre le poème « El amigo » du recueil *Vivir sin estar Viviendo* :

58 *PC*, p. 242-246, v. 4.

59 *Ibid.*, v. 25.

60 *Ibid.*, v. 59-62.

Es grato errar fuera,
Ir con tu sombra, recordando[61]

et, face à la joie que produit le sentiment mélancolique, c'est à un locuteur presque perplexe, de se demander :

¿Es esta soledad si así está llena?

Mais comment s'expliquer la raison de ce bonheur produit par la souffrance ? Luis Cernuda, qui, dans le domaine vital a connu toute sorte de douleurs, que ce soit le sentiment d'exclusion, le fait de se sentir différent des autres de par son homosexualité, ou les différents échecs amoureux, voit dans la poésie la seule échappatoire, le but ultime de sa vie, comme il l'affirme en 1958 dans « Historial de un libro », lorsqu'il dit, à propos des critiques négatives dont *Perfil del Aire* fut l'objet :

> *Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido. La experiencia me iría indicando luego las causas para aquellos ataques; pero entonces, conociendo cómo a todos los libritos de verso que por aquellos años aparecían en España se les había recibido, por lo menos, con benevolencia, la excepción hecha al mío me mortificó tanto más cuanto que ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia.*[62]

Ainsi, à côté des autres sources de douleur, qui s'avèrent stériles, puisqu'elles n'amènent que la désolation, la mélancolie qui est à l'origine de la création poétique, est, au contraire, fertile et généreuse, puisqu'elle produit des pages, ce qui est la raison de vivre pour Cernuda. Conscient de ce fait, il fait dire au locuteur du poème « La escarcha », qui apparemment s'adresse à un poète :

61 *PC*, p. 386, v. 6-7.

62 *PrI.*, p. 629-630.

Sigue por las regiones del aspirar oscuro,
No buscando sosiego a tu deseo,
Confiado en lo inestable,
Enamorado en lo enemigo.[63]

Le deuxième vers cité, *No buscando sosiego a tu deseo*, est à mettre en rapport avec le vers du poème « Luis de Baviera escucha "Lohengrin" », qui se trouve dans le recueil *Desolación de la Quimera* :

(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
Lo que éstos les piden) […] [64]

Rappelons ce que l'on a dit à propos de ces vers dans la première partie de cette étude : ils sont placés entre parenthèses, au sein d'un très long poème où il est question des péripéties du monarque germanique. En général, en poésie, l'on trouve entre parenthèses les pensées, pour ainsi dire, intimes, où le poète peut donner libre cours à sa voix personnelle, où il s'écarte de la voix du locuteur. Ces vers résument une idée clé de la poétique cernudienne : le désir doit toujours rester inassouvi pour que l'on puisse être éternellement souffrant donc, mélancolique, et pouvoir ainsi créer ou continuer de créer. Songeons à nouveau au poème « La adoración de los magos »[65] où la quête perpétuelle de ce qui s'exprime comme un désir — la quête de l'étoile d'Orient — est présentée comme étant la raison même de l'existence des rois mages. Les monarques bibliques se montrent, dans le poème cernudien, profondément déçus lorsqu'ils découvrent l'enfant Jésus, au point de perdre leur foi :

[…] ninguno
De nosotros su fe viva mantuvo,

63 *PC*, p. 388-389, v. 31-34.

64 *Ibid.*, p. 513, v. 92-93.

65 *Las Nubes*, *PC*, p. 298-308.

Y la verdad buscada sin valor quedó toda,
El mundo pobre fue, enfermo, oscuro. […]
Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno.[66]

Lorsqu'il n'y a plus de quête, lorsqu'il n'y a plus d'errance, lorsque, en somme, les rois mages cernudiens parviennent à réaliser leurs désirs, non seulement ils perdent la foi, mais une série de catastrophes s'abat sur eux : l'un meurt, un autre perd la raison, le troisième, enfin, perd son trône et devient esclave.

Désormais, à partir de *Las Nubes*, l'écriture poétique sera explicitement présentée comme le produit d'une blessure, ainsi dans le poème « Instrumento músico », du recueil *Con las horas contadas*, où la création — *despertar la palabra* — est naturellement subordonnée au verbe *herir:*

Si para despertar las notas,
Con una pluma de águila
Pulsaba el músico árabe
Las cuerdas del laúd,

Para despertar la palabra,
¿La pluma de qué ave
Pulsada por qué mano
Es la que hiere en ti?[67]

Dans un autre poème du même recueil, « Limbo », l'idée du poète qui souffre nécessairement, n'est plus suggérée ni métaphorisée, mais affirmée presque de façon familière, comme si cela allait de soi, comme si cela était connu de tout le monde :

Así, pensabas, el poeta
Vive para esto, para esto
Noches y días amargos, sin ayuda

66 V. 152-155 et 160.

67 *Ibid*., p. 450.

De nadie, en la contienda
Adonde, como el fénix, muere y nace[68]

Muere y nace : le poète, en tant qu'homme, meurt en quelque sorte, puisqu'il souffre avec la douleur, avec sa solitude et sa mélancolie ; mais en même temps, c'est précisément là, dans ces heures, dans ces moments de souffrance, que naît le poète, c'est-à-dire, ce qui fait un poète : ses vers.

Dans le livre de proses *Ocnos*, Cernuda prend comme sujet de départ, comme objet de discours poétique, son enfance à Séville. Dans le texte intitulé « Belleza oculta », l'enfant-protagoniste découvre la poésie ou plutôt, il découvre qu'il est voué à la poésie et, surtout, les conséquences que cette découverte entraîne, à savoir, la présence définitive de la mélancolie, qui apparaît clairement notifiée :

> *[U]n pudor extraño le retuvo, sellando sus labios, como si el precio de aquel don fuera la melancolía y aislamiento que lo acompañaban, condenándole a gozar y a sufrir en silencio la amarga y divina embriaguez, incomunicable e inefable, que ahogaba su pecho y nublaba sus ojos de lágrimas.*[69]

La mélancolie est donc le prix à payer pour avoir le don de la poésie, et cet exemple, comme les autres, montre que la tristesse, le chagrin, l'abattement perpétuel étaient bel et bien pour Cernuda, des conditions indispensables pour la création poétique, et que, selon lui, les poètes sont nécessairement des êtres solitaires qui endurent stoïquement la souffrance.

Cette idée cernudienne de la mélancolie créatrice, loin d'être seulement une pensée théorique, se confirme également si l'on compare l'itinéraire vital du poète sévillan et le rythme, plus ou moins soutenu, de son écriture. Ainsi, Cernuda évoque les vicissitudes des premières années d'exil, particulièrement difficiles, en Angleterre :

---

68 *PC*, p. 460-462, v. 33-37.

69 *PC*, p. 566.

> *Fue aquella una de la épocas más miserables de mi vida: sin recursos, como dije, sin trabajo, sólo la compañía y la ayuda de otros amigos y conocidos cuya situación era semejante a la mía, me permitieron esperar y salir adelante.*[70]

Pourtant, c'est dans cette période du début des années quarante qu'il finit d'écrire les poèmes de *Las Nubes* et commence ceux de *Vivir sin estar Viviendo*. Entre ces deux recueils, il rédige entièrement les textes de *Como quien espera el Alba* et les proses d'*Ocnos*. A propos de cette effervescence créatrice, le poète dit lui-même :

> *El otoño, invierno y primavera de 1941 a 1942 fue uno de los períodos de mi vida cuando más requerido me vi por temas y experiencias que buscaban expresión en el verso; a veces, no terminado aún un poema, otro quería surgir.*[71]

Puisque la souffrance, le vague à l'âme et le désespoir s'avèrent très productifs, Cernuda adoptera pour toujours une attitude très particulière vis-à-vis de la mélancolie, qui consiste à vouloir l'entretenir, pour le maintien de l'écriture, tout en se plaignant des effets d'ordre personnel qu'elle provoque.

La poésie vue comme la dame tyrannique de l'amour courtois : une réactualisation des topiques médiévaux

Cependant nous voyons dans l'œuvre de Luis Cernuda une idée très précise de la souffrance créatrice, de la souffrance dont découle naturellement la poésie. L'on a vu dans l'exemple du poème « Instrumento músico » la notification de la blessure, par la présence du verbe *herir*. Dans le recueil *Como quien espera el Alba*, l'on trouve également des allusions plus ou moins voilées à l'aspect jouissif de la souffrance de la mélancolie qui produit la parole écrite, par exemple dans le poème « Noche del hombre y su demonio », texte où s'établit

70 « Historial de un libro », *PrI*, p. 644.

71 *Ibid*, p. 648.

un dialogue entre l'homme, qui est un poète, et le démon, et où l'on trouve la réplique humaine suivante :

Hoy me reprochas el culto a la palabra.
¿Quién si no tú puso en mí esa locura?
El amargo placer de transformar el gesto
En son, sustituyendo el verbo al acto,
Ha sido afán constante de mi vida.[72]

Outre le fait de comparer le métier de poète à une sorte de folie, l'oxymore *amargo placer* fait de l'écriture une sorte de blessure suave qui rappelle inévitablement les topiques amoureux des troubadours, de la littérature provençale, notamment celui qui consistait à chercher, et surtout à entretenir, la souffrance découlant de l'amour ou du désamour. Et si pour les poètes médiévaux l'origine de cette souffrance heureuse était l'amour pour une dame dédaigneuse et perverse, capable d'infliger les pires des tourments à celui qui était devenu son vassal, pour Cernuda c'est, pour ainsi dire, la dame poésie — une allégorie —, qui fera de lui presque un esclave, un serviteur, à la manière des poètes du XIII^{ème} siècle et de ceux qui suivirent cette tradition jusqu'au XVII^{ème} siècle, tels Quevedo. Ainsi, la nouvelle dame dédaigneuse et impitoyable de Cernuda qu'est la poésie, sera évoquée par le biais des procédés rhétoriques de l'amour courtois, tels que l'oxymore que l'on vient de voir, *amargo placer*, figure récurrente s'il en est dans la poésie amoureuse depuis le XIII^{ème} siècle, en passant par la bucolique du XVI^{ème}, jusqu'au XVII^{ème} : *Dolor delitable* — douleur délectable — dira Ausiàs March[73], *dulce lamentar* Garcilaso[74], *tirano hermoso* Quevedo[75].

---

72 *PC*, p. 366-370, v. 43-47.

73 A. March, *Chants d'amour et de mort. Chant spirituel*, éd. bilingue trad. par P. Gifreu, Paris, Orphée-La Différence, 1994, poème 19, p. 72, v. 6.

74 Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, Barcelona, Altaya, 1995, *Égloga primera*, p. 35, v. 1.

75 F. de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990, « Sencilla significación de afecto amoroso, proporcionada al sujeto amado », p. 381, v. 1.

La poésie produit une souffrance inouïe mais elle devient en même temps le sens de l'existence d'un poète. Comme cela était déjà suggéré dans « Luis de Baviera escucha "Lonhengrin" », le désir ne doit pas être assouvi, car c'est la souffrance elle-même qui devient paradoxalement source de bonheur « poétique », donc de création. C'est pourquoi le locuteur chante et invoque souvent la solitude — songeons à « Alegría de la soledad » — et le chagrin — « Himno a la tristeza » —, comme s'il voulait se donner tous les moyens pour entretenir la mélancolie, source de créativité.

Mais pour parvenir à appliquer les topiques de l'amour courtois, de l'amour douloureux et jouissif, à la souffrance nécessaire à la poésie, Cernuda va d'abord mettre en parallèle l'amour et la poésie, afin que la comparaison soit par la suite parfaitement logique. Cette assimilation amour-poésie est manifeste, par exemple, dans le poème déjà cité « Contigo », qui fait partie de la série « Poemas para un Cuerpo », insérée dans le recueil *Con las Horas contadas*. Il s'agit d'un ensemble de textes dont le sujet est indéniablement l'amour. Pour parler du sentiment amoureux, Cernuda met en place le schéma, par ailleurs très connu, dont Bécquer se servait pour parler de poésie. Ainsi, si Bécquer écrivait :

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul;
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía… eres tú.[76]

Cernuda, pour parler d'amour, et non pas de poésie, écrit :

¿Mi tierra?
Mi tierra eres tú.

¿Mi gente?
Mi gente eres tú.

76 G. A. Bécquer, *Rimas y poemas*, Barcelona, Edicomunicación, 1994, *Rima* XXI, p. 42.

El destierro y la muerte
Para mí están adonde
No estés tú.

¿Y mi vida?
Dime, mi vida,
¿Qué es, si no eres tú?[77]

Étant donné l'identité des structures textuelles ou du moins quelques analogies, nous pouvons supposer que Cernuda savait que son lecteur penserait immédiatement à Bécquer, car les intertextes du poète romantique sont abondants, nous l'avons vu, dans *La Realidad y el Deseo*, et parce que Cernuda lui-même s'est expliqué à propos de l'influence de Bécquer sur son œuvre[78]. Le parallélisme établi entre l'amour et la poésie est donc fixé, et l'on conviendra avec Cernuda, que la poésie, comme l'amour, est source de bonheur, à condition de payer le prix, c'est-à-dire, à condition d'accepter le malheur que l'une comme l'autre produisent.

Cette interprétation qui veut que la poésie soit une sorte de douce dame cruelle pour Cernuda, est, nous semble-t-il, aisément confirmée par la lecture du poème intitulé précisément « La poesía », où apparaît clairement notifié le lexique de l'amour courtois — deux fois *servidumbre*, *siervo*, *servir*, *servido*, *entregado*, pour ce qui est du vassal, et *capricho*, *poder* et surtout *señora* en ce qui concerne la « dame poésie » —, texte à propos duquel les commentaires semblent superflus :

La poesía

Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?

77 *PC*, p. 478.

78 Cf. « Historial de un libro », *PrI*, p. 625-626.

El mozo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido
Como a nada en la vida, contra todo.

Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
Su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.

Y quiso ser él mismo, no servirte
Más, y vivir para sí, entre los hombres.
Tú le dejaste, commo a un niño, a su capricho.

Pero después, pobre sin ti de todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: « Señora ».[79]

Le poète est l'esclave de la poésie, comme le troubadour était le serviteur de la dame. Pour l'un comme pour l'autre, rompre les chaînes de cette servitude singulière, c'est-à-dire, parvenir à la liberté, serait en réalité, le pire des tourments.

Conscient du pouvoir de la mélancolie sur son travail poétique, Luis Cernuda cherche sans cesse à entretenir la douleur, l'isolement, l'exil intérieur, la solitude, et met en place, en page, un personnage qui, lui aussi, invoque et réclame constamment cet état d'angoisse et de prostration que l'on trouve tout au long de *La Realidad y el Deseo*.

79 *PC*, p. 462.

La nostalgie cernudienne ou la quête d'un pays idéal

Provocaba en ti la nostalgia
De la patria imposible, que no es de este mundo[80]
Luis Cernuda

Contrairement au mélancolique, qui ignore l'origine de sa maladie, la cause de sa tristesse, le nostalgique sait ou croit savoir d'où vient ce sentiment de chagrin, et surtout, il croit connaître le remède à son mal, qui ne serait autre que le retour à la terre natale. En effet, étymologiquement, le mot nostalgie signifie « la douleur du désir de retour »[81], ou, autrement dit, la douleur produite par la séparation de la terre natale. L'idée de perte serait donc d'une importance capitale pour appréhender tout le sens de cette forme particulière de la mélancolie qu'est la nostalgie, et elle expliquerait pourquoi ce sentiment est étroitement lié à l'exil.

C'est, en effet, en exil que Luis Cernuda évoquera sur un ton nostalgique sa terre d'origine, tantôt l'Espagne, tantôt, plus particulièrement, l'Andalousie.

La remémoration d'un paysage andalou

Parmi toutes les évocations nostalgiques que l'on trouve dans *La Realidad y el Deseo*, certaines font allusion à des éléments spécifiquement andalous. Ainsi, le poème au titre évocateur « Tierra nativa », du recueil *Como quien espera el Alba*, commence par évoquer la lumière, qui rappelle inévitablement une région ensoleillée ainsi que les maisons blanches typiquement andalouses. Le citronnier, la fontaine, les plantes grimpantes, sont autant d'éléments propres d'un patio sévillan :

---

80 « Díptico español II. Bien está que fuera tu tierra », *Desolación de la Quimera, PC*, p. 504-507.

81 « Deseo doloroso de regresar, du grec *nóstos* 'regreso' y *álgos* 'dolor' », Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961 [1996], p. 416.

Es la luz misma, la que abrió mis ojos
[…]
El encanto de aquella tierra llana,
Extendida como una mano abierta,
Adonde el limonero encima de la fuente
Suspendía su fruto entre el ramaje.

El muro viejo en cuya barda abría
A la tarde su flor azul la enredadera,
Y al cual la golondrina en el verano
Tornaba siempre hacia su antiguo nido[82]

La présence des hirondelles n'est pas sans rappeler le poème le plus célèbre de Gustavo Adolfo Bécquer, cet autre grand poète sévillan, qui commence par :

Volverán las oscuras golondrinas[83]

Les hirondelles qui, dans le poème de Cernuda, retournent naturellement à leur nid, ce qui, dans le contexte de l'exil, constitue une métaphore pour dire le désir naturel, non seulement chez l'homme mais dans tout le royaume des êtres vivants, de rejoindre l'origine. Poème qui dit essentiellement le besoin naturel et universel d'avoir

82 *PC*, p. 329-330, v. 1 et 5-12.

83 « Volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar, / y otra vez con el ala a sus cristales, / jugando llamarán; // pero aquellas que el vuelo refrenaban / tu hermosura y mi dicha al contemplar; / aquellas que aprendieron nuestros nombres…/ esas…¡no volverán! // Volverán las tupidas madreselvas / de tu jardín las tapias a escalar, / y otra vez a la tarde, aún más hermosas, / sus flores abrirán; // pero aquellas cuajadas de rocío, / cuyas gotas mirábamos temblar / y caer, como lágrimas del día… / esas…¡no volverán! // Volverán del amor en tus oídos / las palabras ardientes a sonar ; / tu corazón de su profundo sueño / tal vez despertará; // pero mudo, absorto y de rodillas / como se adora a Dios ante su altar, / como yo te he querido…, desengáñate, / ¡así no te querrán! », G. A. Bécquer, *Rimas y poemas*, Barcelona, Edicomunicación, 1994, p. 61-62.

une patrie, un lieu originaire, un territoire, ce texte s'achève sur une plainte amère : l'impossibilité d'oublier la terre perdue, ce qui provoque une souffrance perpétuelle étendue cette fois-ci au royaume végétal par le truchement de l'image de l'arbre et de sa racine :

Todo vuelve otra vez vivo a la mente,
Irreparable ya con el andar del tiempo,
Y su recuerdo ahora le traspasa
El pecho tal puñal fino y seguro.

Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca?
Aquel amor primero, ¿quién lo vence?
Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,
Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?[84]

En effet l'éloignement de la terre natale produit le regret, et c'est en exil, loin de sa patrie, que le sujet poétique prend conscience de l'attachement à son pays.

Dans l'œuvre de Luis Cernuda l'on observe une constante intermittence des sentiments de nostalgie et de haine envers l'Espagne. Si l'homme fuit sans cesse la société espagnole, avec la séparation imposée par l'exil les images du paysage andalou deviennent nombreuses dans sa poésie. Dans *Como quien espera el Alba*, le poème « Palabra amada », texte qui rappelle une fois de plus une structure typiquement becquérienne, fait une évocation nostalgique de l'Andalousie par le biais du regret du signifiant sonore du seul mot *andaluz* :

— ¿Qué palabra es la que más te gusta?
[…]
— ¿La prefieres por su sonido?
— Por lo callado de su ritmo,
Que deja un eco cuando se ha dicho.
[…]

84 *PC*, p. 329-330, v. 17-24.

— Esa palabra dímela tú.
— Esa palabra es: andaluz.[85]

L'évocation douloureuse de l'Espagne dans Las Nubes *: Une poésie engagée ?*

La poésie *cernudienne* dite « engagée », c'est-à-dire, celle publiée dans les revues républicaines et celle du recueil *Las Nubes*, diffère beaucoup de celles des autres membres du groupe de 1927, ou tout simplement, de celle des poètes qui écrivent à la même époque.

En 1937 Cernuda s'installe à Valence, tout comme le gouvernement républicain. C'est là que surgit la revue *Hora de España* et c'est aussi à Valence qu'aura lieu le IIe Congrès International des Écrivains Antifascistes pour la Défense de la Culture. C'est dans ce contexte que Cernuda commence à composer les poèmes qui feront partie de *Las Nubes*. Il écrira les derniers à Glasgow, en Ecosse, vers la fin de 1939. C'est donc un livre écrit en trois ans, et comme l'a dit L. A. de Villena ce sont « tres años de avatar, de derrota y exilio »[86]. Mais le poète annonce son adhésion au parti communiste en 1933, bien avant la guerre civile, voyant déjà que la société espagnole était vouée au désastre. Il annonce cette adhésion dans la revue *Octubre*[87] avec l'article suivant :

> *Llega la vida a un momento en que los juguetes individualistas se quiebran entre las manos. La vista busca en torno, no tanto para explicarse la desdicha como para seguir con nueva fuerza el destino. Mas lo que ven los ojos son canalladas amparadas por los códigos, crímenes santificados por la religión y, en todo lugar, indignantes desigualdades en las que siempre resulta favorecido*

85 *PC*, p. 453-454, v. 1, 4-6 et 10-11.

86 *Op. cit.*, p. 27.

87 (Madrid), 4-5 (octobre-novembre 1933). Article intitulé « Los que se incorporan », précédé de la note suivante de la rédaction : « Luis Cernuda, poeta andaluz de quien la burguesía no ha sabido comprender su gran valor, se incorpora al movimiento revolucionario ».

> *el estúpido. Se queda, pues, en peor situación de espíritu. Este mundo absurdo que contemplamos es un cadáver cuyos miembros remueven a escondidas los que aún confían en nutrirse con aquella descomposición. Es necesario, es nuestro máximo deber enterrar tal carroña. Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruírsela antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. Confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así.* [88]

Philip Silver soutient qu'il faudrait interpréter la collaboration de Cernuda à la revue *Octubre* comme l'expression du désir d'un monde idéal, et moins comme le résultat logique d'une attitude militante pour servir une cause politique déterminée.[89] Or il nous semble qu'il ne faudrait pas mélanger l'attitude militante pour servir la cause républicaine en tant qu'homme et citoyen et les textes écrits par le poète. La position politique de Cernuda est très claire, même si, comme Gide en France, il ne devient pas officiellement communiste, se contentant d'annoncer sa sympathie envers les idées de ce parti dans l'article que nous venons de citer. Sur l'adhésion de Cernuda au communisme, le poète valencien Juan Gil-Albert écrit :

---

88 Cette prise de position semble avoir surpris les milieux littéraires espagnols. A ce propos, J. Lechner cite dans *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Amsterdam, Universitaire Pers Leiden, 1968) un article de *La Gaceta del Arte*, de novembre 1933 : « […] Luis Cernuda es uno de los poetas que últimamente ha pasado a las filas comunistas. Esta actitud, que ha de influir considerablemente en su posición poética, bien era imprevista […] ».

89 Philip Silver, *« Et in arcadia ego »: a study of the poetry of Luis Cernuda*, Londres, Tamesis Books, 1965, p. 15-18. Par ailleurs, Françoise Peyrègne, dans « La solitude de Luis Cernuda », in *L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes espagnols de la génération de 1927* (Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1981, p. 93-155) soutient que Cernuda n'écrit pas de poésie engagée. Bien évidemment nous ne partageons pas son avis.

> *En el momento de su colaboración en* Octubre *llegó a declararse comunista y no sé bien si ingresó en el partido. Pronto se decepcionó; en realidad en nosotros había mucho idealismo o como lo llamaban los ortodoxos — los intelectuales, no los obreros — « trotskismo », de lo que fuimos acusados. El caso de Cernuda es difícil de precisar, como el de todo artista; nadie puede dudar de su antifascismo y ha muerto repudiando la España oficial. Fuera de esto, tratar de catalogarlo no es, repito, fácil. Nuestros comunistas, me refiero a los que ocupaban el Ministerio de Instrucción pública, no lo miraban con buenos ojos y se mostraron con él torpes; no les importaba tampoco gran cosa enterarse del gran poeta que era ya; porque no les servía.*[90]

Il adhère donc du moins aux idées du parti communiste et fait partie des Milices Populaires dans la Sierra de Guadarrama lorsque la guerre éclate. Malgré cette conviction révolutionnaire et subversive, il n'est pas moins vrai que la poésie « engagée » de Cernuda ne ressemble pas à celle des autres poètes ; il a une position très claire en tant qu'homme, en tant que citoyen, mais s'interroge également sur le rôle d'un poète dans ces circonstances. Dans un article publié dans la revue *Hora de España* en 1937, il écrit :

> *El poeta es fatalmente un revolucionario […]; un revolucionario con plena consciencia de su responsabilidad. Rigor en su trabajo y disciplina en su actitud; esto aprendieron los actuales líricos españoles de sus maestros en poesía a través de los siglos.*[91]

L'on retient dans cette citation « rigor en su trabajo ». La poésie de Cernuda ne va pas se plier aux exigences formelles de la poésie engagée, qui veut se mettre à la portée de tous, du peuple tout entier.

---

90 Lettre écrite à Valence le 17 septembre 1965, citée par Lechner dans *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, *op. cit.*, p. 95.

91 « Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales », *Hora de España* (Valencia), VI (juin 1937), p. 64-66. In *PrII,* p. 119-122.

Serge Salaün dit dans *La poesía de la guerra de España*[92] :

> *Toda poesía revolucionaria debe hacer fusionar dos materias muy diferentes:*
> *— una finalidad « interior » a la poesía, ya que todo poema es también un discurso « sobre » la poesía, una reflexión y una práctica concreta del lenguaje (un metalenguaje, lo que representa una faceta mucho más sutil, pero esencial, del ejercicio de la dialéctica)*
> *— una finalidad « exterior » a la poesía (la eficacia del mensaje, su prolongación hacia el hombre social).*

Cernuda privilégie la première « matière », et l'efficacité du message passe à un second plan. Lechner soutient dans *El compromiso en la poesía española del siglo* xx qu'il y a deux sortes de poésie engagée, selon le lieu de composition des textes : d'une part, la poésie qui se fait *in situ*, qui est dithyrambique, qui chante les souffrances ou la victoire des soldats ; et d'autre part, l'autre poésie engagée, celle qui s'écrit loin du théâtre de la guerre, qui parle plutôt des conséquences du conflit pour la population civile : famine, violence, pertes familiales… Les poètes qui écrivent ce deuxième genre de poésie engagée disposeraient de plus de calme pour réfléchir sur la guerre, d'où l'appellation de Dario Puccini : « poesía riflessa ».[93]

Dans *Las Nubes*, le locuteur, s'adresse souvent à l'Espagne, à cette mère, qui est parfois une marâtre qui abandonne ses enfants, mais jamais au peuple, comme dans les poèmes d'Alberti, où le locuteur s'adresse directement aux mineurs, aux bergers, aux pêcheurs. La poésie d'Alberti est peuplée d'interpellations directes telles que : « ¡Hermanos! » « ¡Madrileños! », « ¡Catalanes! », et en général le locuteur s'adresse à une communauté, à un groupe nommé tout simplement « vosotros ». La deuxième condition pour parler de poésie révolutionnaire est là ; l'efficacité du message, la « prolongation jusqu'à l'homme social », sont évidentes. De même que dans

92 Madrid, Castalia, 1985, p. 354.

93 Lechner, *El compromiso*…, *op. cit.*, p. 152.

la poésie de Prados, l'autre grand poète engagé de la génération de 27, où le locuteur s'adresse également au peuple. Son poème « Arenga » (titre particulièrement très significatif) commence par le vers : « ¡Valencianos! ¡Españoles! » et finit par « ¡Viva nuestra independencia / Viva nuestra libre España! »

Peuplée de points d'exclamation, la poésie engagée de Prados et Alberti est souvent faite pour être déclamée[94]. C'est bel et bien une poésie d'urgence, nécessaire, utile, où l'efficacité du message passe avant la réflexion sur la poésie. Rien de plus opposé à la poésie de Cernuda, où, non seulement nous ne trouverons pas un seul point d'exclamation (ce qui est vraiment rare dans la poésie engagée), mais où il n'y a pas de rupture avec sa poésie antérieure. Souvent la poésie engagée des poètes de 27 représente une parenthèse obligée, un changement radical mais provisoire, alors que dans la poésie de Cernuda il y a une sorte de fil conducteur, aussi bien dans les thèmes que dans le style, qui fait qu'il n'aura jamais à regretter la poésie de cette époque, comme cela a été le cas pour d'autres poètes comme Vicente Aleixandre[95]. C'est que sa conception de la poésie engagée différait beaucoup de celles des autres. Son cri de rage n'avait pas besoin d'être déclamé. C'était un cri intérieur, intime, mais qui s'avère d'une efficacité redoutable, peut-être encore plus grande que cette poésie d'urgence à laquelle l'on faisait allusion. En 1956, Cernuda dira d'ailleurs :

> *La destrucción y la muerte, sea bajo tal o cual pretexto, no se pueden cantar […]* [96]

En effet, nous ne trouverons pas de « ¡Viva la revolución! » ou de « ¡Viva el pueblo español libre! », mais plutôt des vers qui montrent l'horreur de la guerre avec la force du silence ou du demi-mot. Nul besoin d'une sorte de pensée collective, de faire un avec le peuple

94 Prados lisait ses poèmes à la radio républicaine.

95 Aleixandre ne fait pas figurer dans ses œuvres complètes les *romances* écrits dans l'urgence de la guerre civile. Cf. S. Salaün, *op. cit.*, p. 354.

96 *Estudios sobre poesía española contemporánea*, in *PrI*, p. 248.

espagnol, mais de dire tout simplement le désarroi d'un des fils de cette marâtre, comme il appelle désormais l'Espagne. Voici un fragment du poème « Elegía Española [II] », dépourvu de toute violence verbale, et pourtant porteur d'un message aussi engagé que les *romances* ouvertement révolutionnaires d'autres membres de la génération de 27 :

Tus campos han ardido y tus campos
Infecundos dan cosecha de hambre;
Rasga tu aire el ala de la muerte;
Tronchados como flores caen tus hombres
Hechos para el amor y la tarea;
Y aquellos que en la sombra suscitaron
La guerra, resguardados en la sombra,
Disfrutan su victoria. Tú en silencio,
Tierra, pasión única mía, lloras
Tu soledad, tu pena y tu vergüenza.[97]

Cernuda mène un travail sur la poésie, sur l'écriture, et se tourne vers le passé littéraire espagnol. Il y a dans *Las Nubes* des allusions à Larra, notamment dans le poème « A Larra con unas violetas », mais l'on y trouve également des références moins explicites aux grands classiques espagnols, comme, par exemple, lorsque Cernuda se sert du nom « Sansueña » pour désigner l'Espagne, comme le faisait Fray Luis de León dans sa « Profecía del Tajo »[98]. Le poète sévillan écrit des vers qui allient le lyrisme le plus classique et l'efficacité que recherche la poésie engagée, car loin de l'appel à la foule, il dit l'impuissance de l'individu seul où tous les hommes peuvent néanmoins se reconnaître. Dans le poème intitulé « Elegía Española [I] », le locuteur s'adresse encore et toujours à sa patrie qui prend à nouveau les traits d'une mère :

97 *PC,* p. 270-272.

98 V. 24.

Háblame, madre;
Y al llamarte así, digo
Que ninguna mujer lo fue de nadie
Como tú lo eres mía.
Háblame, dime
Una sola palabra en estos días lentos.
En los días informes
Que frente a ti se esgrimen
Como cuchillo amargo
Entre las manos de tus propios hijos.[99]

Pour ce qui est de l'emploi du vers, l'on a déjà vu dans l'analyse du poème « Lázaro », qu'entre août et décembre 1936, tous les poètes du camp républicain publient des *romances*, à la seule exception de Luis Cernuda, qui ne change en rien la versification employée jusque là. La poésie de Cernuda ne montre aucunement la révolte bruyante des foules, bien au contraire. C'est une poésie qui dénonce mais qui n'est pas combative, qui n'appelle pas à la révolte ni à la subversion. Le silence règne, la voix s'éteint dans un pays où rien ne peut plus être dit. Le silence gagne sur une terre où la voix n'a plus de place. Le champ lexical du silence traverse tout le recueil : *noche callada, silencio dulce de las noches, silencio donde el miedo impera, patria silenciosa, hombres callados, hombre silencioso, soledad callada, vivir callado de las cosas, rostros mudos, sueño silencioso, luna silenciosa, alondra*

99 *PC,* p. 258-261. Cette idée de la patrie vue comme une mère apparaît également dans la poésie de Miguel Hernández, par exemple dans le poème « Madre España » qui se trouve dans le recueil *El hombre acecha*, écrit en 1939, c'est-à-dire, après les textes de Cernuda, écrits en 1937 : « Abrazado a tu cuerpo como el tronco a su tierra, / con todas las raíces y todos los corajes, / ¿quién me separará, / me arrancará de ti, / madre? // Abrazado a tu vientre, ¿quién me lo quitará, / si su fondo titánico da principio a mi carne? / Abrazado a tu vientre, que es mi perpetua casa, / ¡nadie! // Madre: abismo de siempre, tierra de siempre: entrañas / donde desembocando se unen todas las sangres: / donde todos los huesos caídos se levantan:/ madre. // Decir madre es decir tierra que me ha parido; / es decir a los muertos: hermanos, levantarse; / es sentir en la boca y escuchar bajo el suelo / sangre. »

callada…, et même lorsque ce champ lexical n'apparaît pas, nous avons l'impression que toute voix qui surgirait dans ce contexte serait immédiatement annihilée, et l'on pense en particulier au poème dédié à Lorca « A un poeta muerto ». Silence envahissant qui conduit à l'anéantissement final de toute une nation dans le vers terrible : « España ha muerto »[100]. Mais déjà les titres des poèmes montrent à eux seuls cette disparition: « A un poeta muerto », « Soñando la muerte », « Elegía Española », « Niño muerto », « Impresión de destierro », « Cementerio en la ciudad » ou « Pájaro muerto ».

Quant au titre *Las Nubes*, rien de plus opposé à ceux choisis par les autres poètes pour leurs recueils de poésie politique. Lorsque Rafael Alberti intitule son livre *El poeta en la calle*, il ne peut pas être plus éloquent : il va être question de vie quotidienne, de réalité, d'ici et de maintenant ; de même pour le titre de Prados, *Calendario incompleto del pan y del pescado*. Cernuda choisit, au contraire, un titre évocateur d'évasion, de rêverie : *Las Nubes*. Encore une fois, la volonté d'être avant tout, poète, amènent Cernuda à choisir un titre qui, *a priori*, n'annonce pas d'engagement politique. Rappelons aussi le recueil de poésie engagée de Manuel Altolaguirre, intitulé *Nube temporal*[101]. Le titre primitif du recueil de Cernuda était « *Elegías Españolas* ». Le considérant peut-être trop évidemment engagé, Cernuda se décide pour cet autre, beaucoup plus abstrait, *Las Nubes*. Des nuages, qui assombrissent le ciel clair d'une Espagne en paix ; des nuages qui encouragent à vivre ailleurs, à « estar en las nubes », loin de cette réalité tragique de la guerre. Luis Antonio de Villena[102]

---

100 « Impresión de destierro », v. 44.

101 Altolaguirre a expliqué le sens de son titre dans ses mémoires, *El caballo griego* : « *Nube temporal*, llamado así porque es libro en el aire, triste, como de invierno, con algunos poemas temporales, otros menos airados, otros más permanentes en lo que quede de mi obra, si es que algo queda; poesía que no me deja ver el sol, que limita mi cielo, de la que no soy el único responsable, pues no hay verso salido de mi pluma por mi solo designio, sino de una amorosa colaboración con otros seres. », J. Valender (éd.), Manuel Altolaguirre. *Obras Completas. Vol. I*, Madrid, Istmo, 1992, chap. XXIX, p. 112.

102 Luis Antonio de Villena (éd.), *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, *op. cit.*, p. 34.

a vu dans ce titre une allusion au poème « L'étranger » de Baudelaire, où un homme seul qui ne peut rien aimer ni personne puisqu'il n'a plus rien ni personne, finit par répondre à la question :

> —Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
> —J'aime les nuages… les nuages qui passent… là bas… là-bas… les merveilleux nuages ! [103]

Rappelons aussi ce qu'écrit Bachelard dans *L'air et les songes* :

> Les nuages comptent parmi les « objets poétiques » les plus oniriques. Ils sont les objets d'un onirisme du plein jour. Ils déterminent des rêveries faciles et éphémères. On est un instant « dans les nuages » et l'on revient sur terre, doucement raillé par les hommes positifs. Aucun rêveur n'attribue au nuage la signification grave des autres « signes » du ciel. Bref, la rêverie des nuages reçoit un caractère psychologique particulier : elle est une *rêverie sans responsabilité*. [104]

Il semble que c'est dans ce sens que Cernuda entendait son titre, ce qui ne s'oppose pas à l'interprétation de Villena, puisque l'étranger de Baudelaire, rêve, lui aussi, de rêverie. La guerre sur terre et les nuages — la rêverie — au ciel : autrement dit, *La Realidad y el Deseo*.

Dans *El compromiso en la poesía española del siglo* xx, Lechner dresse une liste des traits qui caractérisent la poésie engagée. Les poèmes de *Las Nubes* ne réunissent presque aucune de ces caractéristiques, puisque Cernuda ne parle jamais de prolétariat rural, et ne s'adresse jamais au peuple ; parce qu'il y a dans ses textes, comme toujours, une syntaxe plutôt complexe et parce que les poèmes ne sont pas tout à fait dépourvus de références à Dieu. Certes, dans un texte de Cernuda, publié dans la revue *Octubre*, intitulé « Vientres

---

103 « L'étranger », *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.148.

104 *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, chapitre VIII « Les nuages », p. 239.

sentados »[105], le poète attaque de façon très violente la bourgeoisie réactionnaire et politiquement inconsciente de son pays. Mais, même dans ce cas, il y a un intérêt pour la poésie, pour les mécanismes d'écriture, qui n'existait pas chez les autres. Il s'agit là du seul texte « engagé » publié dans une revue républicaine qui n'ait pas de ponctuation, comme dans la poésie des avant-gardes.

En définitive, même dans le contexte de la guerre civile, la poésie de Cernuda reste retenue, tout en dénonçant sans concessions l'horreur de la barbarie, de cette guerre fratricide qui obligera le poète à rester pour toujours dans l'exil, loin de sa terre et loin de sa langue, car comme il l'écrivait, en écho au célèbre vers de Larra, dans un des poèmes de *Las Nubes*, « Escribir en España no es llorar, es morir ».[106]

---

105 « Vientres sentados » :

« Con satisfacción / Como quienes saben / Como quienes tienen en su puño la verdad / Bien apresada para que no se escape / Y con orgullo / Como vigilantes de vosotros mismos / Domináis a lo largo a lo ancho de la tierra / Vosotros vientres sentados. // No hay gas / No hay plomo / Que tanto levante que tanto lastre proporcione / Como vuestra seguridad delectérea / Esa seguridad de sentir vuestro saco / Bien resguardado por vuestro trasero. // Miráis a un lado y a otro / Sonreís rasgando maliciosamente la hedionda boca / Y desde allí emitís como el antiguo oráculo / Henchidas necedades / Dictámenes que se escurren entre las rendijas como ratas. // Alado el pie vigoroso / El pie juvenil y vigoroso / Que derrumbará bien pronto / Ese saco henchido de fango de maldad de injusticia / Arrastrando consigo vuestro trasero y vientre / Vuestra triste persona que mancha el aire / El aire limpio y justo / Donde hoy nos levantamos / Contra vosotros todos / Contra vuestra moral contra vuestras leyes / Contra vuestra sociedad contra vuestro dios / Contra vosotros mismos vientres sentados / Con una firme espiga / A quien su propia fuerza empuja desde la tierra / Para que se abra al sol / Para que se dé su fruto / Fruto de odio y de alegría / Fruta de lucha y de reposo. // La verdad está en la lucha y en ella os aguardamos / Vientres sentados / Vientres sentados / Vientres sentados. », *Octubre* (Madrid), n° 6 (Avril 1934), p. 9.

106 « A Larra con unas violetas [1837-1937] », *PC*, p. 267, v. 42.

La nostalgie d'un pays irréel et idéal

Dans l'œuvre cernudienne postérieure à *Las Nubes*, le sentiment de nostalgie doublé de haine vis-à-vis de l'Espagne et les Espagnols devient un thème essentiel et récurrent, et l'on trouve aussi bien des textes où le locuteur évoque le paysage de la terre originaire perdue que des poèmes qui disent la volonté de ne jamais y retourner. Ainsi, à côté des textes tels que ceux que l'on a cités, « Tierra nativa » ou « Palabra amada », on en trouve d'autres, radicalement différents, comme « Peregrino », poème du recueil *Desolación de la Quimera*, dont voici les premiers vers :

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante[107]

Si dans ce poème le locuteur dit l'absurdité d'un hypothétique retour, dans d'autres, très nombreux, s'exprime une rancune sans limites envers le pays d'origine, comme dans le premier volet de « Díptico español », où l'on peut lire :

Si yo soy español, lo soy
A la manera de aquellos que no pueden
Ser otra cosa: y entre todas las cargas
Que, al nacer yo, el destino pusiera
Sobre mí, ha sido esa la más dura.[108]

---

107 *PC*, p. 530-531, v. 1-7.

108 « Es lástima que fuera mi tierra », *PC*, p. 501-504, v. 44-48. Voici un autre fragment du même poème : « Soy español sin ganas / Que vive como puede bien lejos de su tierra / Sin pesar ni nostalgia. He aprendido / El oficio de

Nous ne nous étendrons pas sur cet aspect de l'œuvre de Luis Cernuda, ce rapport ambigu et intermittent qu'il entretient avec sa patrie, tantôt de regret tantôt de haine, car c'est le thème qui a le plus été étudié par la critique cernudienne[109]. Ces travaux ont glo-

---

hombre duramente, / Por eso en él puse mi fe. Tanto que prefiero / No volver a una tierra cuya fe, si una tiene, dejó de ser la mía, / Cuyas maneras rara vez me fueron propias, / Cuyo recuerdo tan hostil se me ha vuelto / Y de la cual ausencia y tiempo me extrañaron. », v. 67-75.

109 Caro Romero, J., « El paraíso perdido de Luis Cernuda », *ABC*, Madrid, 4-IX-73.
García Baena, P., «Divagación sobre la Andalucía de Luis Cernuda », *Cántico* (Cordoue), n° 9-10 (1955) ; in *Fin de Siglo* (Xérès), n° 1 (1982), p. 23-25 ; in *Lectivo*, Xérès, Fin de Siglo, 1983, p. 47-56.
Genoud de Fourcade, M., « España en la poesía de Luis Cernuda », *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), n° 14 (1981), p. 53-72.
González Troyano, A., «Entre la divagación y el sueño : La Andalucía romántica », in J. Cortines (éd.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Séville, U.I.M.P., 1990, p. 33-37.
Goytisolo, J., « Prólogo » in J. M. de la Rosa, *Cernuda y Sevilla. (Albanio en el Edén)*, Séville, Edisur (coll. « Cuadernos de Cultura Popular »), 1981, p. 7-10.
Gracia Noriega, J. I., « España y Luis Cernuda », *Los Cuadernos del Norte* (Oviedo), n° 55 (1989), p. 37-42.
Lloréns Castillo, V., « La imagen de la patria en el destierro », *Asomante* (San Juan, Porto Rico), V, n° 3 (Juillet-septembre, 1949), p. 29-41.
Morales Padrón, F., «Cernuda y Sevilla », *ABC*, Madrid, 11-X-74.
Muñoz Molina, A., «Cernuda y Galdós : una elegía española », *ABC Literario*, 30-IV-1988, p. IX ; in A. Trapiello et J. M. Bonet (coords.), *A una verdad. Luis Cernuda*, Séville, U.I.M.P., 1988, p. 62-63.
Neira, J., «Luis Cernuda y el exilio en Inglaterra », *Informaciones* (Madrid), 5-I-78, p. 1-2.
Panero, L., «*Ocnos*, o la nostalgia contemplativa », *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), n° 10 (juillet-août, 1949), p. 183-187.
Paredes, A., « Patria y destierro en la poesía de Luis Cernuda », *Punto de Partida* (Mexico), n° 66-67 (juin, 1980), p. 12-22 ; in *Anuario de Letras* (Mexico), XIX (1981), p. 315-326.
Rosa, J.M. de la, *Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén)*, Séville, Edisur (coll. «Cuadernos de Cultura Popular »), 1981.
Sicot, Bernard, «Gide et Cernuda : les jardins de l'Eden retrouvé », *Caravelle* (Toulouse), n° 43 (1984), p. 125-149.

balement mis en évidence, de manière à peu près consensuelle, que la nostalgie cernudienne exprimée dans la plupart des textes où la terre natale est évoquée de façon mélancolique, viendrait plutôt du souvenir du temps de l'enfance et de l'adolescence, de la jeunesse, et non pas d'une ville, d'une région ou d'un pays précis. En effet, Cernuda n'avait aucun regret de Séville, la ville dans laquelle il avait été si malheureux et dont il dit, en 1929, se trouvant à Madrid, dans une lettre adressée à son ami Higinio Capote[110] :

> *¡Cuántos deseos tengo de verte, de charlar contigo! Pero aquí, en Madrid, no en esa…Sevilla. (¿Cabe peor insulto que llamar Sevilla a algo o a alguien?)*[111]

« Luis Cernuda de Séville à Mexico (1902-1963) », *Alfil* (Mexico), (novembre, 1990), p. 71-75.

Silva-Santiesteban, R., «Cernuda : La búsqueda del paraíso », *Casa del tiempo* (Mexico), 1, n° 3 (novembre, 1980), p. 18-24.

Silver, Ph.W., *«Et in Arcadia Ego »: A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, Londres, Tamesis Books, 1965 ; traduit en espagnol sous le titre *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1972.

Uceda, J., «La patria más profunda. (Apuntes para un comentario sobre la poesía de Luis Cernuda) », *Ínsula (Madrid)*, XIX, n° 207 (février, 1964), p. 8.

Zardoya, C., « Imagen de España en la poesía de Luis Cernuda », *Sin nombre* (San Juan, Porto Rico), 6, n° 4 (avril-juin, 1976), p. 31-41 ; sous le titre «Luis Cernuda, el peregrino sin retorno », *Ínsula* (Madrid), XXV, n° 400-401 (mars-avril, 1980), p. 14 et 36.

110 « Epistolario de Cernuda a Higinio Capote (1928-1932) », in J. M. Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1976, p. 255-281.

111 Lettre du 3 août, p. 267. D'autres lettres adressées à Higinio Capote, publiées par Capote Benot montrent à quel point Cernuda détestait sa ville natale, la pudibonderie et la bigoterie qui y régnaient ; en voici quelques fragments : « Quisiera pasar unos días ahí. Desde luego no porque desee ver a esa putrefacta odalisca que llaman Sevilla sino por verte, por veros a los dos o tres amigos que ahí tengo » (lettre du 3 octobre 1929, p. 270) ; « En cuanto a los libros de Hinojosa los presté al irme de Fepilla [sic], la ciudad de la grrrasia [sic], la que tiene el virgo sin coño de la propia virgo santísima […] » (lettre du 27 janvier 1930, p. 276).

L'évocation nostalgique de l'Andalousie ou de l'Espagne lorsque Cernuda se trouve en exil, n'est pas une remémoration de la terre et des gens que le poète a connus, mais du pays qu'il a imaginé, qu'il a idéalisé. Mais cette mythification, qui découle d'une sorte de nostalgie des terres inconnues ou d'une région presque surnaturelle, apparaît dans l'œuvre cernudienne bien avant l'exil.

Une nostalgie de l'ailleurs

Dans « Historial de un libro » Luis Cernuda affirme :

> *[…] siempre padecí del sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontrara.*[112]

Ce sentiment est constant chez l'homme et dans son œuvre, et il n'est pas forcément lié à l'exil géographique, puisqu'on le retrouve sans cesse dans la correspondance, déjà citée qu'il entretint, bien avant son exil, dans les années 1920-1930 avec son ami Higinio Capote. En voici quelques exemples :

> *Y estoy solo. Aunque Prados, Altolaguirre, Hinojosa me acompañan siempre, su compañía no me basta. Sé que esto, decir esto, está mal: es ser ingrato para quienes tanto afecto me demuestran. Pero no estoy en mi sitio; lo siento física y espiritualement. Lo mismo me ocurrirá en Madrid.*[113]

> *No sé si el curso próximo podré irme como te escribí. Estoy convencido de que España no es posible para mí. Nada tengo aquí. No he hecho un solo amigo. Gentes feas, miserables.*[114]

> *Hace unos meses que estoy en casa de León Sánchez. Son nueve horas y poco dinero. Pero estoy convencido de lo que me escribía*

112 *PrI*, p. 659.

113 Lettre du 6 septembre 1928, J. M. Capote Benot, *op. cit* , p. 256.

114 Lettre du 4 décembre 1929, *ibid.,* p. 272.

> *un chico* : votre place n'est marquée nulle part ; et vous souhaiterez toujours [un] entourage différent.[115]

Les dictionnaires rappellent un deuxième sens du mot « nostalgie » qui semblerait correspondre tout à fait aux sentiments exprimés par Cernuda, et si la première acception est celle du « mal du pays »[116], la deuxième décrit un sentiment aussi douloureux, plutôt inexplicable, dont on ne connaît pas le remède ; une sorte de nostalgie qu'ignore son objet : un « regret mélancolique d'une chose révolue ou *de ce qu'on n'a pas connu* »[117].

Ce type de nostalgie qui consisterait à regretter l'ailleurs, le lointain, l'inconnu, rejoint plus que jamais le motif de la fuite dans l'œuvre de Luis Cernuda, surtout dans la première édition de *La Realidad y el Deseo*, c'est-à-dire, dans l'œuvre écrite jusqu'à 1936, donc avant l'exil. Cernuda se sent, on l'a vu, mal à l'aise dans un lieu qui semble ne pas lui correspondre, et ce malaise atteint également son œuvre, où la fuite, avec le verbe *huir* et les substantifs *huida* et *fuga*, est omniprésente.

Dans *Primeras Poesías*, l'on ne peut pas identifier ce lieu où le sujet voudrait fuir, et la fuite apparaît comme une fin en soi. Dans neuf des vingt-trois poèmes qui composent ce recueil, le sujet poétique essaie de s'échapper, et d'autres éléments, concrets ou abstraits, font de même : le crépuscule, la lumière, les oiseaux… tout semble tendre vers l'envol, vers l'évasion, tandis qu'une sorte de cosmogonie de la fuite s'installe au cœur de ce recueil qui dit, en même temps, la clôture, l'emprisonnement, par le truchement de l'image du mur, du nid ou de la chambre. Ceci est applicable à *Égloga, Elegía, Oda*, où chacun des quatre textes (« Homenaje », « Égloga », « Elegía », « Oda ») dit le désir de fuite, sans pour autant exprimer d'objet précis, de lieu convoité. En revanche, dans *Un Río, un Amor*, les lieux

---

115 Lettre du 16 juin 1930, *ibid*., p. 277.

116 « Etat de dépérissement et de langueur causé par le regret obsédant du pays natal, du lieu où l'on a longtemps vécu : mal du pays », *Le Petit Robert*, *op. cit*., p. 1281.

117 *Ibid*. C'est nous qui soulignons.

où le sujet voudrait fuir sont notifiés par des noms propres, des noms géographiques qui correspondent à des lieux réels : des villes ou des états américains tels que Dayton, Durango, le Nevada ou la Virginie, qui deviennent de véritables objets de désir. Pourquoi ?

Cernuda se dédouble dans un corps en peine qui, conscient de ne pas avoir de place dans son lieu originel, tantôt s'évade de ce monde — comme dans le poème « Destierro » —, tantôt rêve d'autres terres, d'autres lieux où son désir, la question du désir, pourrait peut-être trouver une réponse ; ces lieux désirés apparaissent dans des textes tels que « Quisiera estar solo en el sur », « Como el viento », « Daytona » ou « Nevada », des lieux imaginaires où le désir homosexuel est naturel, naturel au sens où il est dans la norme, et naturel dans la mesure où les éléments de la nature tendent à désirer leurs semblables. Le désir homosexuel apparaît métaphorisé par le truchement des éléments du paysage, dans lequel deux entités égales s'étreignent, s'embrassent, comme dans le poème « Nevada » :

Los árboles abrazan árboles,
Una canción besa otra canción;
Por los caminos de hierro
Pasa el dolor y la alegría.

Siempre hay nieve dormida
Sobre otra nieve, allá en Nevada[118]

Ce même procédé apparaît dans deux autres compositions, l'une intitulée « Todo esto por amor », où l'on peut lire :

Donde estrellas
Sus labios dan a otras estrellas,
Donde mis ojos, estos ojos,
Se despiertan en otros

118 *PC*, p. 147, v. 13-18.

et l'autre, « No sé qué nombre darle en mis sueños », dont le premier vers dit :

Ante mi forma encontré aquella forma

Ce qui apparaissait dans les premiers recueils, *Perfil del Aire* et *Égloga, Elegía, Oda*, sous la forme énigmatique d'un secret, devient ici un aveu très clair. C'est là l'une des caractéristiques essentielles de la poésie de Cernuda, face à celle d'autres poètes homosexuels de son temps qui maintiennent plus floue l'identité sexuelle de l'aimé, en employant des termes épicènes, tels que *amante*, créant ainsi une discrète ambiguïté. Dans *Un Río, un Amor*, Cernuda chante sans entraves la beauté des guerriers de Durango, mais le résultat est très amer :

En Durango postrado,
Con hambre, miedo, frío,
Pues sus bellos guerreros sólo dieron,
Raza estéril en flor, tristeza, lágrimas.[119]

Ainsi, face à l'insatisfaction que fait naître la réalité, c'est-à-dire, l'impossibilité de l'amour, Cernuda n'isole plus le sujet poétique, inséré entre des murs qui le séparent du monde extérieur, comme dans ses deux premiers recueils, mais il s'exile à présent de la réalité jusqu'à la disparition, et il invente un monde nouveau où tous ses désirs trouvent leur place.

La nostalgie de ces lieux inconnus représente une tentative d'évasion qui, comme la mélancolie, s'avère très créative pour Luis Cernuda. Mais il est encore un moyen de fuite dans *La Realidad y el Deseo*, le plus facile qui soit : le sommeil.

119 *PC*, p. 153-154, v. 21-24.

Le sommeil ou la fuite vers le dedans

Le sommeil comme symbole de mort

Le sommeil est, en littérature, inévitablement lié à la mort. Dans sa *Théogonie*[120], Hésiode rappelle que Hypnos, dieu du sommeil, était le frère jumeau de Thanatos, le trépas, tous deux fils de la nuit. Ils vivent aux enfers, prés du Léthé, le fleuve de l'oubli. Contrairement à Thanatos, âgé et barbu, Hypnos est un jeune homme pourvu d'ailes. Ovide décrit dans le livre xiii des *Métamorphoses* le Palais du Sommeil, qui se trouve « parmi d'affreux rochers, sur les bords de l'Averne, et le gouffre profond d'une antique caverne », la représentation même de l'horreur :

> Ce palais escarpé, l'horreur de la nature,
> N'a ni gardes, ni murs, ni portes, ni serrure.[121]

Dans *Les causes de la veille et du sommeil*, Scipion du Pleix dit : « La vie n'est qu'une veille, et le sommeil est l'image ou le frère de la mort. […] L'homme dormant n'est compté ni entre les vivants ni entre les morts »[122].

En Espagne, aux siècles d'Or, Quevedo, parmi d'autres, se sert souvent du topique de *Somnium imago mortis*, qu'il notifie dans le *romance* « Hermosos ojos dormidos » :

> Dicen que el sueño es hermano
> *De la muerte; […]* [123]

---

120 Hésiode, *Théogonie. La naissance des dieux*, trad. par A. Bonnafé, pref. de J. P. Vernant, Paris, Rivages, 1993, v. 212, p. 75.

121 Ovide, *De la Dispute des Armes d'Achille, Livre XIII des Métamorphoses*, Paris, Pierre-Aleixandre le Prieur, 1751, p. 53 et 55.

122 Scipion du Pleix, *Corps de philosophie contenant la logique, la physique, la métaphysique et l'éthique*, Chap. I, Discours I, fol. 4, s.d.

123 Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, éd. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, p. 436-451, v. 37-38. On peut citer d'autres

Parfois, si le sommeil n'est pas exactement le symbole de la mort, il produit un état de fragilité très dangereux, car l'homme qui dort est à la merci des forces négatives et surtout, sans défenses. Ainsi, c'est pendant le sommeil de Samson que Dalila lui coupe les cheveux, provoquant ainsi sa perte :

> Dalila fit dormir Samson sur ses genoux, et lui fit reposer la tête dans son sein, et ayant fait venir un barbier, elle lui fit raser les sept touffes de ses cheveux ; après quoi elle commença à le chasser et à le repousser d'auprès elle ; car sa force l'abandonna au même moment. [124]

Le long poème d'Antonio Machado « La tierra de Alvargonzález » montre également comment les enfants tuent leur père pendant sa sieste :

> *Soñando está con sus hijos,*
> *Que sus hijos lo apuñalan;*
> *Y cuando despierta mira*
> *Que es cierto lo que soñaba.*
>
> *A la vera de la fuente*
> *Quedó Alvargonzález muerto […]* [125]

---

exemples du sommeil comme symbole de la mort dans l'œuvre de Quevedo, comme le sonnet « Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño » : « Mas desperté del dulce desconcierto; / Y vi que estuve vivo con la muerte, / Y vi que con la vida estaba muerto. » (p. 343-344, v. 12-14) ; ou dans la *silva* « El sueño » : ¿Con qué culpa tan grave, / sueño blando y süave, / puedo en largo destierro merecerte / que se aparte de mí tu olvido manso ? / Pues no te busco yo por ser descanso, / Sino por muda imagen de la muerte » (p. 394-396, v. 1-6.)

124 Juges, XVI, 19.

125 Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 189. Par ailleurs, dans *Philosophie pratique*, Leopardi signale que l'association établie entre sommeil et mort n'est pas étonnante, car il est vrai que lorsqu'on dort on est plus près de la mort, non seulement de par la position horizontale, lit ou cercueil, mais également parce que physiologiquement se produit une série

Ainsi, le sommeil associé à la mort reste l'un des topiques les plus fréquents dans la littérature de tous les temps, y compris celle du xx^{ème} siècle ; Baudelaire hésite entre un sentiment de mépris pour le sommeil — « Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute »[126] — et un sentiment de peur :

> J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou
> Tout plein de vague horreur […] [127]

Le sommeil devient dans ce contexte, par la peur ou l'insécurité qu'il inspire, un élément essentiel dans le roman fantastique[128].

---

de changements très significatifs, tels que la réduction du rythme cardiaque, la diminution de la pression artérielle ou encore le ralentissement de la respiration. G. Leopardi, « Sommeil et mort », *Philosophie pratique*, trad. par René de Ceccatty, Paris, Rivages, 1998, p. 249-254.

126 « Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte, / L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur, / Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur, / Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte. // Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute. // Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur, / L'amour n'a pas de goût, non plus que la dispute ; / Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte !/ Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur ! // Le Printemps adorable a perdu son odeur ! // Et le Temps m'engloutit minute par minute, / Comme la neige immense un corps pris de roideur ; / Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur, / Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute. // Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ? » C. Baudelaire, « Le goût du néant », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 90.

127 « Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant. / — Hélas ! tout est abîme, — action, désir, rêve, / Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève / Mainte fois de la Peur je sens passer le vent. // En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève, / Le silence, l'espace affreux et captivant… / Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant/ Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve. / J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou, / Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;/ Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres, // Et mon esprit, toujours du vertige hanté,/ Jalouse du néant l'insensibilité. / ? Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! », C. Baudelaire, « Le gouffre », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 88.

128 C'est pendant le sommeil que les pires des monstruosités ont lieu, et le cauchemar s'érige en moment privilégié d'étrangeté et d'angoisse. Cf. par exemple,

Dans l'œuvre de Luis Cernuda, le sommeil associé à la mort n'apparaît qu'en deux occasions, toutes les deux dans *Las Nubes*, recueil écrit, on le sait, en pleine guerre civile, qui est tout entier empreint de mort et de disparition, de perte. Il s'agit des poèmes « Niño muerto »[129] et « Cementerio en la ciudad »[130]. Dans le premier, « Niño muerto », poème que Cernuda écrit à la suite de la mort réelle d'un enfant espagnol à Londres[131], la notification du topique mort-sommeil survient aux derniers vers :

Y te cubrió la eterna sombra larga.
Profundamente duermes. Mas escucha:
Yo quiero estar contigo; no estás solo.[132]

---

l'œuvre de Julio Cortázar, ou celle de Silvina Ocampo. Par ailleurs, le héros de *La Métamorphose* de Kafka découvre son nouvel état d'insecte lors de son réveil.

129 *PC*, p. 272-274.

130 *PC*, p. 295-296.

131 Dans le manuscrit, conservé dans les archives de Rafael Martínez Nadal, le titre est autre : « Elegía a un muchacho vasco muerto en Inglaterra ». C'est également Rafael Martínez Nadal qui raconte comment Cernuda accompagna réellement jusqu'au moment de sa mort, un jeune garçon du foyer des enfants basques à Londres, atteint de leucémie : « Se trataba de un muchacho de catorce o quince años, al parecer brillante en los estudios. José Sobrino era su nombre; Iñaki le llamaban. […] el cura católico acudía por tercera vez a la cama del hospital para ver si, al fin, lograba vencer la resistencia del muchacho y podía prestarle los últimos auxilios espirituales. El chico se negó con firmeza. El enfermero español que le atendió aquellos últimos días contaba que el sacerdote, como último recurso, le mostró un gran crucifijo : 'Míralo bien, hijo mío, te lo suplico.' El chico obedeció y, tras breve pausa : 'Rediós, qué feo es.' Al día siguiente Iñaki pidió que 'el señor Cernuda' fuera a verle. En la visita el niño habló poco, pero se lamentó de lo solo que se había sentido y pidió al poeta que le recitara algún poema. Y al terminar Cernuda : 'Ahora, por favor, no se marche, pero me voy a volver a la pared para que no me vea morir'. Cernuda y el enfermeron pensaron que era una broma macabra. Segundos después un largo ronquido. El muchacho había muerto. » Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda, el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.

132 V. 49-51.

La mort est ici associée à un sommeil profond, à une sorte de léthargie, qui admettrait malgré tout la compagnie d'autrui. Dire « dormir » à la place de « mourir » c'est vouloir échapper à la mort, c'est vouloir faire comme si la mort n'existait pas, c'est, enfin, une façon d'éviter le mot fatal, la parole terrible qui dit l'achevé, l'irrémédiable.

Toujours dans *Las Nubes*, le poème « Cementerio en la ciudad » évoque à nouveau le topique de *Somnium imago mortis*, puisqu'il est question du sommeil silencieux de la mort :

Aquí no existe el sueño silencioso
De la muerte […] [133]

Il s'agit, au départ, de la description d'un cimetière, lieu notifié dans le titre du poème, qui suppose implicitement le lien entre la mort et le sommeil. En effet, bien que l'on n'y pense pas lorsque l'on prononce le mot « cimetière », il signifie, selon l'étymologie « lieu où l'on dort », du grec *Koimêtêrion*. Le locuteur observe donc un lieu où la mort est omniprésente : *muertos, tumbas, losas*… Mais Cernuda, dans ce poème, va bien au-delà du topique qui comparait la mort à un sommeil profond, comme c'était le cas dans le poème « Niño muerto », car ici, lorsque la comparaison explicite entre le sommeil et la mort — *sueño silencioso de la muerte* — survient, c'est sous la forme d'une négation : « Aquí no existe el sueño silencioso/ De la muerte ». La mort n'est pas de tout repos dans ce texte, loin de là, entre autres raisons, parce que le bruit envahit le cimetière où habituellement règnent la paix et le silence :

En torno están las casas, cerca hay tiendas,
Calles por las que juegan niños, y los trenes
Pasan al lado de las tumbas. Es un barrio pobre.[134]

133 V. 19-20.

134 V. 5-7.

Ce qui est étonnant dans ce poème c'est que le sommeil se présente comme la forme la plus achevée du repos, bien au-delà de la mort. Contrairement à la gradation que l'on pourrait logiquement établir, selon le niveau de repos éternel ou profond, entre le sommeil, la veille et la mort — c'est-à-dire : veille → sommeil → mort, la mort étant le repos définitif et absolu puisqu'éternel et irréversible, sans possibilité de réveil —, Cernuda semble suggérer cet autre schéma : veille → mort → sommeil. En effet, le sommeil serait, du moins dans ce poème, bien plus reposant que la mort, puisque, dans ce cimetière, une certaine forme de vie, angoissante et terrible, continue de s'agiter sous terre :

Aquí no existe el sueño silencioso
De la muerte, que todavía la vida
Se agita entre estas tumbas, como una prostituta
Prosigue su negocio bajo la noche inmóvil.[135]

Ainsi, vers la fin du poème, le locuteur s'adresse directement aux morts, pour les inviter à dormir ou, ce qui est la même chose, à se reposer :

No es el juicio aún, muertos anónimos.
Sosegaos, dormid; dormid si es que podéis.[136]

C'est que, contrairement à la mort, qui généralement n'est pas choisie mais subie, le sommeil peut être le résultat d'une volonté de s'endormir. On peut, bien entendu, tout simplement se laisser aller au sommeil de façon passive, mais on peut également faire l'effort d'essayer de s'endormir. Loin d'être le signe de la passivité, le sommeil peut impliquer une action, un choix. Le locuteur peut donc logiquement dire aux morts de s'endormir, de chercher le sommeil, de faire l'effort de dormir, pour qu'ils puissent véritablement

135 V. 19-22.

136 V. 28-29.

se reposer[137]. Il est donc possible de faire en sorte que le sommeil vienne, en faisant un effort, et c'est cela que le locuteur de ce poème conseille aux morts. Le sommeil s'érige donc en véritable paradis, auquel aspirent aussi bien les vivants que les morts, et il est infiniment plus reposant que la mort.

Motif très fécond chez Cernuda, parce qu'il dit le repli, la fuite vers soi, la solitude totale, le sommeil prend, contrairement au topique littéraire, des traits extrêmement positifs, et il est intimement lié à une certaine forme de bonheur, peut-être même, on le verra, la seule possible.

Le sommeil des éléments du paysage. La beauté figée pour l'éternité

Dans *La Realidad y el Deseo* il est une esthétique du sommeil que l'on retrouve de façon générale dans d'autres domaines artistiques tels que la peinture. Dormir, c'est risquer d'être regardé, observé à son insu. Pendant le sommeil, le corps acquiert une mollesse, connaît un abandon que l'on n'atteint pas ailleurs, car tous les sens sont relâchés, et l'on ne maîtrise plus rien. Songeons au succès de nombreux tableaux représentant des dormeuses ou des dormeurs. L'abandon que le sommeil produit est esthétiquement agréable et produit, à son tour, sur celui qui regarde, une impression de repos. Luis Cernuda n'était pas insensible à cette esthétique du sommeil, du corps abandonné au repos, et il explique dans le texte de *Variaciones sobre Tema Mexicano* intitulé « Dignidad y reposo » la suprême beauté des corps endormis, en suggérant même que c'est pendant le sommeil que se manifeste la véritable dignité du corps :

137 Henri Michaux a illustré cette volonté de faire venir le sommeil et le caractère actif d'une telle activité dans son « Voyage en Grande-Garabagne », où il explique l'insomnie des Emanglons : « Après quelques jours de labeur soutenu, il arrive qu'un Emanglon ne puisse plus dormir. On le fait coucher la tête en bas, on le serre dans un sac, rien n'y fait. Cet homme est épuisé. Il n'a même plus la force de dormir. Car dormir est une réaction. Il faut encore être capable de cet effort, et cela, en pleine fatigue. », Henri Michaux, *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1948, p. 26.

> *En tierras anglo-sajonas las gentes no saben reposar, ni sus cuerpos adaptarse naturalemente al descanso. En cambio aquí las actitudes de reposos son naturales a los cuerpos, tan naturales, que hasta en los lugares peores pueden adaptarse con la gracia mejor. […] Aquel chamaco en el umbral de un convento pueblerino, traje blanco y sombrero de paja, sentado sobre el primer escalón, la espalda contra el muro, una rodilla en alto, dejando caer sobre ella su brazo, la mano colgando entreabierta y el índice extendido, como el Adán de la Sixtina en el fresco de la Creación. O aquel otro, reclinado sobre la balaustrada baja que rodeaba el jardincillo de una plaza. Su asiento, o mejor sería decir su diván, era sin duda incómodo. Sin embargo, ¿cuánto tiempo estuvo allí, escorzado de perfil con tanta gracia espontánea, un brazo sosteniendo la cabeza y el otro caído a lo largo del cuerpo? […] El cuerpo aún conserva en esta tierra su dignidad natural. Y en nada manifiesta tan bien el cuerpo la conciencia de su dignidad como en su abandono.*[138]

Ce texte, véritable description par la parole écrite de ce que les peintres évoquaient dans leurs tableaux, c'est-à-dire, la beauté des dormeurs, nous amène à la « peinture » que Cernuda fait du paysage, qui est également un lieu empreint de sommeil.

Dans *La Realidad y el Deseo*, les éléments du paysage sont souvent endormis : *orilla soñolienta, paisajes dormidos, sombras dormidas, nieve dormida*…. Généralement, le sommeil du paysage produit une impression de calme, de paix, comme, par exemple, dans le poème « Ninguna nube inútil » de *Primeras Poesías* :

> *Y el acorde total*
> *Da al universo calma:*
> *Árboles a la orilla*
> *Soñolienta del agua.*[139]

138 *PC*, p. 627-628.

139 *PC*, p. 110, v. 13-16.

L'eau qui sommeille est une eau calme et lisse, qui ne s'agite pas. Dans ces vers, la notification du mot *calma* renforce cette interprétation du paysage endormi : lorsque le paysage dort rien ne vient troubler la paix cosmique.

Les éléments du paysage qui dorment disent parfois, outre le calme d'une nature sereine, le caractère immuable de leur souvenir dans la mémoire. Ceci arrive, par exemple, dans « Quisiera estar solo en el sur » de *Un Río, un Amor* :

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur
De ligeros paisajes dormidos en el aire[140]

Le caractère léthargique des paysages semble évoquer aussi bien la paix des terres du sud, le silence, la quiétude, que le souvenir figé pour toujours, suspendu dans la mémoire, que ce paysage produit chez le sujet. Ceci se produit également dans *Las Nubes*, au début du poème « Un español habla de su tierra », où l'on voit peut-être davantage le lien avec la mémoire par la notification finale du mot *recuerdo* :

Las playas, parameras
Al rubio sol durmiendo,
Los oteros, las vegas
En paz, a solas, lejos;

Los castillos, ermitas,
Cortijos y conventos,
La vida con la historia,
Tan dulces al recuerdo.[141]

Enfin, le sommeil du paysage évoque souvent dans l'œuvre de Luis Cernuda le contact amoureux, car nous avons vu que le désir

140 *PC*, p. 143, v. 1-2.

141 *PC*, p. 310-311, v. 1-8.

homosexuel apparaît fréquemment métaphorisé par le biais des éléments naturels qui s'étreignent, s'embrassent, ou qui, tout simplement, dorment côte à côte. Ainsi dans ces vers de « Sombras blancas », toujours dans *Un Río, un Amor*, où le mot *amor* apparaît notifié :

> *Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa,*
> *Dormidas en su amor, en su flor de universo*[142]

ou dans un poème déjà cité, « Nevada », où il n'est même pas question de dormir côte à côte, mais de dormir l'un sur l'autre :

> *Siempre hay nieve dormida*
> *Sobre otra nieve, allá en Nevada.*[143]

La somnolence des éléments du paysage est donc liée, dans l'œuvre de Luis Cernuda, au bonheur que la beauté produit chez celui qui la contemple, à la sensualité de ce qui se laisse regarder, à l'immuable, mais également à l'amour heureux, épanoui, à l'amour possible quelle que soit sa nature.

Dans les exemples que l'on a vus jusqu'à présent, aussi bien dans les poèmes où le sommeil est associé à la mort que dans ceux qui présentent un paysage endormi, le locuteur est un simple observateur qui se situe à l'extérieur du sommeil. Or, dans la plupart des poèmes qui évoquent le sommeil dans *La Realidad y el Deseo*, c'est le locuteur qui dort, ou plutôt, qui se dispose à dormir. Désormais, le sommeil sera raconté de l'intérieur, et le locuteur devient un être assoiffé de sommeil.

Le sommeil comme expérience du bonheur. La quête de la fuite

Le sujet que Cernuda met en place invoque le sommeil parce qu'il représente le seul salut, la seule issue pour vivre véritablement,

142 *PC*, p. 144, v. 1-2.

143 *PC*, p. 147, v. 17-18.

car la vie terrestre n'est qu'exil, hypocrisie et souffrance. Au-delà de l'identification sommeil-mort, au-delà du paysage endormi, le sommeil est généralement dans l'œuvre de Luis Cernuda associé à une forme supérieure de bonheur[144]. Ce sujet poétique exilé, errant, mal à l'aise dans le monde réel de la veille, s'évade par le sommeil, se replie et se complait dans la forme la plus totale de solitude, ou du moins, de solitude joyeuse.

Lorsque l'on dort, l'on est ailleurs et, pendant le temps du sommeil, les pires tourments disparaissent. Primo Levi a parlé de cette étrange capacité humaine à aménager un nid pour y abriter le sommeil, alors que dehors tout est horreur et souffrance ; dans les pages consacrées au sommeil — « Nos nuits » — de son récit de l'horreur des camps de concentrations allemands, *Si c'est un homme*, cet écrivain parle du sommeil comme étant la seule façon d'échapper à la torture quotidienne :

> La faculté qu'a l'homme de se creuser un trou, de sécréter une coquille, de dresser autour de soi une fragile barrière de défense, même dans des circonstances apparemment désespérées, est un phénomène stupéfiant qui demanderait à être étudié de près.[145]

Puisque le sommeil est une forme d'évasion, voulue ou involontaire, les contes de fées lui accordent une très large place : *Alice au pays des merveilles, Peter Pan, Le Petit Poucet, Boucle d'Or, La Belle au bois dormant*… Le sommeil permet au récit de s'affranchir des règles du temps et de l'espace. Le héros s'endort un soir et se réveille dans

144 Nous nous écartons ici de l'interprétation que propose María Victoria Utrera Torremocha : « El sueño […] aparece con un marcado carácter negativo, ya que lo único que preporciona al adolescente es el vacío final, en una soledad absoluta, donde su fervor juvenil se halla prisionero. », M. V. Utrera Torremocha, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1994, p. 86.

145 Primo Levi, « Nos nuits », *Si c'est un homme*, trad. Par M Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987, p. 71-81, p. 71-72.

un autre pays. Le bonheur du sommeil est d'autant plus intense que le sujet dormant souffre dans la veille, car fermer les yeux et s'endormir dans un contexte hostile devient le seul moyen de finir, ne serait-ce que provisoirement, avec la souffrance. Dans *L'art du sommeil*, Sophie de Sivry et Philippe Meyer affirment :

> Loin de l'enfer terrestre, le sommeil comblé reste l'un des plaisirs essentiels de l'être humain.[146]

Cette idée du sommeil associé au bonheur, en opposition à la souffrance de la veille, survient très tôt dans l'œuvre de Luis Cernuda. Il s'agit du poème IV de *Primeras Poesías*, « Morir cotidiano, undoso », écrit en 1925. Le mot *morir* est placé au tout début du texte, ce qui lui confère une importance indiscutable ; mais l'idée de mort est immédiatement annulée par l'adjectif qui suit, *cotidiano*, qui produit l'oxymore *morir cotidiano*, puisque s'il y a bien une chose que l'on ne peut pas faire deux fois, c'est de mourir :

Morir cotidiano, undoso
Entre sábanas de espuma;
Almohada, alas de pluma
De los hombros en reposo.
Un abismo deleitoso
Cede; lo incierto presente
A quien con el cuerpo ausente
En contraluces pasea.
Al blando lecho rodea
Ébano en sombra luciente.[147]

Les éléments qui rendent le sommeil propice sont là dès les premiers vers : *sábanas, almohada, pluma*… et à la fin du texte l'on trouve la notification précise du lieu de sommeil par excellence, le

146 Sophie de Sivry et Philippe Meyer, *L'art du sommeil*, Paris, Éditions du Sextant Bleu, 1995, p. 58.

147 *PC*, p. 109.

lit, qui est présenté dans toute sa matérialité, comme un meuble qui a une fonction précise : on croit voir même l'armature du meuble concret, un lit d'ébène : *Al blando lecho rodea / Ébano en sombra luciente*.

Il est facilement perceptible, lors d'une première lecture, qu'il s'agit du sommeil ou, plus concrètement, du plaisir de s'endormir, du moment précis où l'on se laisse aller vers le sommeil : *Un abismo deleitoso / Cede[…]* .

Mais l'on voit de façon tout aussi claire que dans ce dizain le sommeil est présenté comme une fuite, une évasion. Ainsi, au vers 3, *Almohada, alas de pluma*, les ailes de plumes évoquent, non seulement l'oreiller, fait, en effet, parfois de plumes, mais surtout la possibilité de voler, tel un oiseau, de partir ailleurs pendant le sommeil, comme si le sommeil, selon l'expression consacrée, « donnait des ailes ».

Aux vers 6-8 survient l'idée du corps absent pendant le sommeil : *[…] lo incierto presente / A quien con el cuerpo ausente / En contraluces pasea*. Lors du sommeil, le corps matériel est abandonné et c'est l'esprit qui s'évade, qui est ailleurs, qui vit, mais étant donné que dès la moitié du texte l'on est dans le sommeil, ici c'est l'esprit qui est présent alors que le corps n'est qu'absence. Pendant le sommeil on est débarrassé du corps, de toute matérialité, l'on est allégé de tout ce qui pèse pendant la veille.

Il est curieux de constater que, pour dire le sommeil, Cernuda écrit « cuerpo ausente », car ce qui s'agite dans le sommeil c'est l'esprit, alors que pour parler de quelqu'un qui vient de mourir ou, plus concrètement, d'un cadavre, on dit, en espagnol, *cuerpo presente*. Lors de la mort l'on n'est qu'un corps, et lors du sommeil l'on est surtout un esprit, une âme. Mais il s'agit d'une présence incertaine — *incierto presente* — car la volonté n'a aucune prise sur le sommeil et tout est incertitude.

Le sommeil est également comparé de façon implicite à la mer, à une vaste étendue d'eau dans laquelle le sujet se noie, puisqu'il est fait allusion aux ondes, aux vagues — *undoso* — et à l'écume — *espuma*.

Le caractère jouissif du sommeil est incontestable, car l'on trouve aux vers 5 et 6, c'est-à-dire, juste au milieu de ce dizain, l'affirmation

explicite de la joie de dormir : *Un abismo deleitoso / Cede […]*. Par ailleurs, les derniers mots des cinq premiers vers, que l'on retient spécialement de par la rime, invitent tous à un agréable repos : *undoso, espuma, pluma, reposo, deleitoso.*

Dans ce poème surgit l'idée que le sommeil concerne l'esprit, que le corps est momentanément abandonné. Or, on remarque l'évocation d'une forme mi-humaine, mi-divine qui ressemble à un ange, puisque les ailes, les plumes, se situent aux épaules du dormeur : *Almohada, alas de pluma / De los hombros en reposo*. Des épaules ailées comme celles des anges, qui sont des êtres éthérés, de purs esprits qui ont abandonné leurs corps — ce qui est le propre du sommeil —, des êtres asexués qui ne souffrent pas du mal d'amour.

L'n peut appliquer tout ce que l'on vient de dire à ces vers extraits de la « Oda » cernudienne :

Vana y feliz la hora
Al sopor indolente
Se abandona; no siente
Su silenciosa y lánguida hermosura.
Por la centelleante trama oscura
Huye el cuerpo feliz casi en un vuelo,
Dejando la espesura
Por la delicia purpúrea del cielo.[148]

L'on retrouve à peu près les mêmes motifs, notamment celui du bonheur du sommeil comme fuite et comme envol : « Huye el cuerpo feliz casi en un vuelo ».

Le sommeil est souvent présenté comme une échappatoire à la souffrance de la vie réelle, de la veille. Ceci est très clair, par exemple, dans le poème « Pájaro muerto », du recueil *Las Nubes*, où il est question d'un oiseau blessé, les ailes brisées. Vers la fin du texte, le locuteur lui conseille de dormir pour oublier la blessure, pour oublier la douleur :

148 *Égloga, Elegía, Oda, PC*, p. 140, v. 133-140.

Ahora, silencio. Duerme. Olvida todo.[149]

Et puisque le sommeil est source de bonheur, parce qu'il n'y a pas de place pour la douleur, le sujet poétique de *La Realidad y el Deseo* va craindre le moment fatal du réveil, le retour à la triste réalité de la vie.

La douleur du réveil : fin de l'enchantement

« Adam, à son réveil, trouva à ses côtés une femme qu'il appela Ève » dit la Genèse, et l'on connaît la suite… C'est pour cette raison que les auteurs de *L'art du sommeil* affirment : « Depuis la Genèse, les hommes ont eu bien des surprises en quittant les bras de Morphée. »[150]

Les exemples de cette crainte du réveil sont nombreux dans l'œuvre de Luis Cernuda. Dans le le poème v du recueil *Donde habite el Olvido*, « Quiero, con afán soñoliento », le sujet poétique affirme sa volonté de vivre ses désirs pour toujours, c'est-à-dire, de rester dans le sommeil pour toujours : *Sin despertar, sin acordarme*[151]. Puisque le bonheur est impossible pendant la veille, le seul moyen d'entretenir la magie heureuse du sommeil est de ne pas se réveiller. De même, toujours dans le même recueil, le poème ix, « Era un sueño », dit la fin du bonheur dès lors que les yeux s'ouvrent :

Era un sueño, aire
Tranquilo en la nada;
Al abrir los ojos
Las ramas perdían.[152]

149 *PC*, p. 313, v. 21. Pierre Pachet a longuement analysé cette parenté du sommeil et de l'oubli : oubli de tout, même oubli de soi. Pierre Pachet, *La force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988, p. 84.

150 S. De Sivry et P. Meyer, *op. cit.*, p. 114.

151 *PC*, p. 204, v. 16.

152 *PC*, p. 207, v. 1-4.

La joie du vide, du silence, de la communion avec la nature, avec ses éléments qui s'aiment naturellement, disparaît au réveil : lorsque le sujet ouvre les yeux, survient un sentiment de perte.

Dans *Las Nubes*, « Tristeza del recuerdo » met en évidence, aux derniers vers du poème, l'immense déception du dormeur à son réveil :

Y así despierto, hallando tras mi sueño
Un lecho solo, afuera yerta el alba.[153]

L'adjectif *yerta*, qui dit la rigidité, la froideur, s'oppose à la chaleur, à l'exubérance, au mouvement du sommeil, aux images qui traversent l'esprit pendant le repos. Lors du réveil il n'y a plus rien : le lit est seul, vide, et l'aube est froide et inutile.

Dans *Como quien espera el Alba*, le poème « Noche del hombre y su demonio » insiste encore davantage sur cette idée du sommeil comme fuite, comme refus du quotidien. Il s'agit d'un poème dramatique, dans la mesure où un dialogue s'établit entre l'homme et le démon, qui rappelle le *Faust* de Goethe. C'est le démon qui prend d'abord la parole. C'est la nuit, l'homme dort et le démon le réveille :

Vive la madrugada. Cobra tu señorío.
Percibe la existencia en dolor puro.
Ahora el alma es oscura, y los ojos no hallan
Sino tiniebla en torno. Es ésta la hora cierta
Para hablar de la vida, la vida tan amada.
Si al Dios de quien es obra le reprochas
Que te la diera limitada en muerte,
Su don en sueños no malgastes. Hombre, despierta.[154]

Le démon représente la tentation. Ce démon cernudien invite l'homme à profiter de tous les instants, y compris ceux du sommeil, à ne pas perdre de temps en dormant. Mais la réponse de l'homme

153 *PC*, p. 287, v. 23-24.

154 *PC*, p. 366, v. 1-8.

est ferme, et très significative, puisque l'idée de la fuite, de l'évasion, est plus claire que jamais :

Amo más que la vida este sosiego a solas,
Y tú me arrancas de él, para volverme
Al carnaval de sombras […] [155]

Carnaval d'ombres, la veille n'est qu'obscurité, le vrai lieu des ténèbres, car la seule vie possible et heureuse se trouve dans le sommeil. La même idée apparaît dans « La ventana », qui se trouve dans le recueil *Vivir sin estar Viviendo*, où le réveil fait surgir la mort :

Sin esperarle, contra el tiempo,
Nuevamente ha venido,
Rompiendo el sueño largo
Por cuyo despertar te aparecía
La muerte sólo; […] [156]

Enfin, dans le poème « Escultura inacabada », le locuteur s'extasie en contemplant la beauté d'une statue — le *David-Apollon*, de Michel-Ange —, puis s'écrie : *Calla. Que no despierte*.[157]

Bien entendu, Cernuda n'est pas le seul à avoir écrit des poèmes sur la peur du réveil, sur le refus de revenir sur terre, car on retrouve cette même idée chez certains de ses contemporains, comme Jorge Guillén ou Juan Ramón Jiménez[158], mais c'est, dans leur oeuvre, un

155 *PC*, p. 366, v. 12-14.

156 *PC*, p. 384, v. 21-25.

157 *PC*, p. 424-426, v. 25.

158 Jorge Guillén évoque le bonheur du sommeil et la difficulté du réveil dans « El durmiente » : « ¿Cabecea el esquife?/ Sí, ya la noche inmóvil / En el espacio puro. / →¡Cabeceo feliz! / →Es alta mar muy lisa. / →¡Ni desnivel de horas! // Todos los esplendores / Oscuros, sin ornato, / Corroboran lo escueto. / →¡Pero qué vulnerable! / →Basta un agudo grito./ →¡Albor, albor, albor! // A la costa conducen / El esquife los puños / De solares remeros. / →¡Y qué ceñudamente, / →A medio abrir los ojos, / →Atraca el naveante! // Vacilando

motif isolé, contrairement à *La Realidad y el Deseo*, où il s'agit d'un motif presque obsédant. Le motif du sommeil heureux, en opposition à la souffrance de la veille, apparaît dans l'œuvre de deux poètes chers à Cernuda : Éluard et Hölderlin. Cernuda a traduit certains poèmes de ces deux auteurs qui disent, précisément le désir de dormir pour oublier la douleur ; il traduit, parmi les quatre-vingt-deux poèmes de *L'amour la poésie* d'Éluard, seulement six, dont celui ci, qui dit le désir de dormir lors de la douleur que produit l'absence de la femme aimée :

> Mon amour pour avoir figuré mes désirs
> Mis tes lèvres au ciel de tes mots comme un astre
> Tes baisers dans la nuit vivante
> Et le sillage de tes bras autour de moi
> Comme une flamme en signe de conquête
> Mes rêves sont au mode
> Clairs et perpétuels.
>
> Et quand tu n'es pas là
> Je rêve que je dors je rêve que je rêve.[159]

---

aturdido / Se pierde por la orilla, / Trémula de relojes. » Jorge Guillén, *Cántico*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 112.
Juan Ramón Jiménez dit le malheur produit par l'arrivée de l'aube qui conduit à l'éveil, dans « Mañanas » : « ¡Dura, seca, fatídica mañana, / que me despiertas con tu vehemencia/ agria de aquel concierto de inocencia, / gala del fondo de mi soberana/ noche; // →revuelta hez de pena humana, / de deslumbrada y sórdida conciencia, / que tarda en tomar sitio en la paciencia / de esta grotesca farsa cotidiana! // ¡Mañana, duerme más ; deja que el día / se vaya acostumbrando, hora tras hora, / al pensamiento de la vida triste! // Y que despierte mi melancolía / en descansada paz — ¡única aurora! — / que envuelva en lentos oros cuanto existe. », Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales*, éd. bilingue, Paris, Aubier, 1989, p. 114.

159 Paul Eluard, *Capitale de la douleur* suivi de *L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 154. Voici la traduction de Luis Cernuda : « Para figurar mis deseos mi amor / De tus palabras en el cielo / Puso tus labios como un astro / En la noche vivaz tus besos / Y alrededor de mí la estela de tus brazos / Como una llama en signo de conquista / Mis sueños en el mundo / Son claros y perpetuos. //

Cernuda traduit de même un poème d'Hölderlin qui dit la souffrance et la solitude, où le locuteur invoque, comme seule consolation possible, l'avènement du sommeil. Voici la traduction faite par Cernuda des derniers vers :

En aire y luz se anegan mi amor y sufrimiento.
Pero como ahuyentado por inútil pregunta
El encanto se va. La noche cae. Y solitario
Bajo el cielo, como siempre, estoy yo.

Ven ahora tú, dulce sopor. Anhela demasiado
El corazón; mas ahora ya, oh juventud,
También vas apagándote, soñolienta, intranquila.
Quieta y apacible es entonces la vejez.[160]

Puisque cette peur du réveil est intimement liée à l'exil intérieur, à cette volonté de vouloir s'enfermer en soi-même, lorsque ce sentiment disparaît chez Luis Cernuda, la crainte de se réveiller disparaît également dans ses poèmes. Dans la série « Poemas para un Cuerpo », insérée dans le recueil *Con las Horas contadas*, écrite au Mexique, l'exil, intérieur et géographique, est, en quelque sorte, aboli, parce que Cernuda retrouve des éléments de sa terre natale, le paysage, la langue, et surtout, parce que, le temps de quelques

Y cuando allí no estás / Sueño que duermo sueño que sueño. » Luis Cernuda, *PC*, p. 727.

160 *PC*, p. 734-735. Voici le texte originel en allemand : « In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid ! / Doch, wie verscheucht von törichter, Bitte, flieht / Der Zauber ; dunkel wirds, und einsam / Unter dem Himmel, wie immer, bin ich. // Komm du nun, sanfter Schlummer ! zu viel begehrt / Das Herz ; doch endlich, Jugend ! verglühst du ja, / Du ruhelose, träumerische ! / Friedlich und heiter ist dann das Alter. » Hölderlin, *Poèmes/ Gedichte*, éd. bilingue, trad. par G. Bianquis, Paris, Aubier, 1943, p. 166, v. 17-24. Signalons que G. Bianquis donne la traduction plus courante de *Schlummer*, c'est-à-dire, « sommeil ».

années, il connaît un amour épanoui. La réalité et le désir sont enfin reconciliés.[161]

Le réveil, par conséquent, est, dans ce recueil, extrêmement agréable pour le sujet poétique, car il se réveille à côté de l'être aimé. Et de même que c'est dans la série « Poemas para un Cuerpo » que le nom propre « Luis Cernuda » — *Yo, este Luis Cernuda* — survient, en abandonnant tous les masques différents auxquels le lecteur était habitué, c'est également ici que le réveil produit une rare impression de bonheur. Tellement rare, que dans le poème « Viviendo sueños »[162] le sujet arrive à peine à croire à la vérité de ce nouvel état :

---

161 Sur l'arrêt, provisoire, du sentiment d'exil, le texte cernudien « Centro del hombre », de *Variaciones sobre Tema Mexicano*, semble très significatif : « Durante muchos años has vivido, tu cuerpo en un sitio, tu alma en otro […]. Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado. » *PC*, p. 651-652.

Quant à l'expérience de l'amour comblé, Cernuda s'en est expliqué dans « Historial de un libro » : « Vine a México por vez primera en el verano de 1949 y, contra mis presunciones, el efecto resultó considerable; tanto que la vida en Mount Holyoke se me hizo enojosa. […] Seguí volviendo a México los veranos sucesivos, y durante las vacaciones de 1951, que había alargado pidiendo medio año de permiso a las autoridades de Mount Holyoke, conocí a X, ocasión de los « Poemas para un Cuerpo », que entonces comencé a escribir. Dados los años que tenía yo, no dejo de comprender que mi situación de viejo enamorado conllevaba algún ridículo. Pero también sabía, si necesitara excusas para conmigo, cómo hay momentos en la vida que requieren de nosotros la entrega al destino, total y sin reservas, el salto al vacío, confiando en lo imposible para no rompernos la cabeza. Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entreverse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía. Mas al llamarla tardía debo añadir que jamás en mi juventud me sentí tan joven como en aquellos días en México; cuántos años habían debido pasar, y venir al otro extremo del mundo, para vivir esos momentos felices. » *PrI*, p. 655-656.

162 *PC*, p. 476-477.

Mas ahora en fin llegaste
De su mano, y aún no creo,
Despierto en el sueño, hallarte.[163]

Le titre même du poème dit cet étonnement, et le sommeil acquiert une nouvelle dimension, celle du sommeil partagé avec l'aimé, celle de la proximité physique, comme la neige qui, dans le poème « Nevada », dormait avec son semblable. Le locuteur notifie le contraste de ce bonheur fraîchement acquis avec toute sa vie antérieure, faite de solitude :

Tantos años pasaron
Con mis soledades solo
Y hoy duermes tú a mi lado.[164]

Le sommeil est donc, dans l'œuvre de Luis Cernuda, un motif essentiellement positif, car il permet de fuir la réalité tant détestée, et contrairement à la tradition littéraire, loin d'être comparé à la mort, ce motif est un signe de vie, de vie véritable, la seule vie possible, l'intérieure, car dehors, durant la veille, tout n'est qu'hostilité et interdiction.

Cependant le sommeil peut également être, outre un moyen d'évasion, un signe de liberté, de révolte : c'est la revendication du droit à la paresse. Des draps, des oreillers, des plumes… tout dans les premiers recueils de Cernuda invite, sinon au sommeil, au moins à la lenteur, à la paresse, à la position horizontale du repos. Depuis longtemps cette tendance au sommeil a été comprise comme signe de liberté, car le bonheur du sommeil est trop grand pour ne pas attirer la foudre des moralistes de l'ascèse, principalement ceux de l'Église catholique. Jean Baptiste de la Salle, par exemple, tempête :

163 V. 7-9.

164 V. 1-3.

> C'est un défaut de trop dormir, c'est une chose honteuse et insupportable. […] Les habitudes de mollesse prises dès le bas âge influent sur le reste de la vie.[165]

Les couvents pratiquent également de longue date une stricte régulation du sommeil et une mortification par la couche. Sainte Colette — 1380-1447 —, réformatrice des Clarisses, dormait sur des fagots de bois, la tête sur une bille de chêne pour que « […] même dans le sommeil, le souvenir de Dieu nous habite »[166]. Un siècle plus tard, en 1561, Louis de Grenade expliquait dans son *Guide de vie chrétienne* :

> La veille est, pour la chair de pêché, une contrainte insupportable. […] La paresse est la mère de tous les vices. […] Les jeûnes, les veilles et les autres mortifications du corps, jointes à la prière, sont très puissants pour gagner beaucoup devant Dieu.[167]

Dans la Bible, bien que le sommeil soit parfois présenté comme une évasion face à la souffrance de la vie terrestre, il est également source de tentation. Ainsi, l'Evangile de Saint Luc raconte comment le Christ, avant d'être arrêté, voyant que ses disciples dormaient « […] à cause de la tristesse dont ils étaient accablés » leur dit : « Veillez et priez, à fin que vous n'entriez point en tentation. »[168]

---

165 Cité par S. De Sivry et P. Meyer, *op. cit.*, p. 65.

166 *Ibid.*, p. 67.

167 Louis de Grenade, *Le mémorial de la vie chrestienne, qui contient en abrégé tout ce que doit faire une âme nouvellement convertie à Dieu, pour arriver à la perfection à laquelle elle doit aspirer*, trad. Par M. Girard, titre originel : *Memorial de la vida cristiana*, Paris, Pierre le Petit, 1667, p. 342-343 et 520.

168 Évangile selon Saint Luc, XXII, 45-46. Dans la Bible, surtout dans la Genèse, Dieu communique avec les hommes à travers le sommeil : Abraham et Sarah, Jacob, Joseph… L'archange Gabriel apparaît également pendant le sommeil de Joseph : « […] un ange du Seigneur lui apparut en songe…[…] Joseph s'étant

Le sommeil ou, plutôt le droit à la paresse, peut donc être un signe de révolte, d'autant plus que l'on aperçoit, ça et là, dans *La Realidad y el Deseo*, une critique du travail obligatoire, du travail des « honnêtes gens » qui se rendent sagement au bureau, comme dans le poème « La gloria del poeta », où le locuteur s'adresse au démon pour lui décrire la vie ennuyeuse des hommes :

Cómo levantan con avaricia el mentón,
Sintiendo un miedo oscuro morderles los talones;
Mira cómo desiertan de su trabajo el séptimo día autorizado,
Mientras la caja, el mostrador, la clínica, el bufete, el despacho oficial
Dejan pasar el aire con callado rumor por su ámbito solitario.[169]

Désir de fuite ou affirmation de liberté, le sommeil s'érige en véritable objet de désir dans *La Realidad y el Deseo*. Toutes les contraintes de la veille disparaissent pendant le repos, tous les interdits deviennent possibles, et la réalité s'accorde avec le désir. C'est pourquoi l'impossibilité de dormir, c'est-à-dire l'insomnie, devient le pire des tourments.

L'insomnie ou la fuite impossible

L'insomnie, comme la mélancolie, est liée à un certain prestige intellectuel et créateur, car pendant ces heures nocturnes où le commun des mortels dort, le génie crée son œuvre.

Dès l'enfance, le conte de *La Princesse au petit pois* nous introduit dans le monde étrange de l'insomnie comme un signe d'élection. L'argument est connu : un prince cherche à se marier ; une jeune fille frappe à la porte du château, en prétendant être une princesse. La vieille reine la conduit dans sa chambre. En secret, elle glisse un petit pois « sous vingt matelas et vingt édredons en plume d'eider ». Le lendemain matin, la jeune fille se plaint : « Je n'ai presque pas fermé

donc éveillé fit ce que l'ange du Seigneur lui avait ordonné, et prit sa femme avec lui. », Évangile selon Saint Matthieu, I, 20-24.

169 *Invocaciones, PC*, p. 230-233.

l'œil […] Il y avait quelque chose de dur dans ce lit si douillet ». Et à la Reine d'affirmer avec joie : « Vous êtes une vraie princesse parce que seul les vraies princesses peuvent sentir un petit pois à travers tous ces matelas »[170].

La religion catholique, on l'a vu, condamne la paresse et exalte en même temps les vertus de la veille. Au jardin des oliviers, les disciples du Christ sont assoupis pendant que celui-ci lutte contre le démon. En Orient on constate la même chose, puisque le nom de Bouddha signifie en sanskrit « seul éveillé dans un monde endormi »[171].

Par ailleurs, les passions extrêmes provoquent l'insomnie, au premier rang la passion amoureuse. Dans *Les liaisons dangereuses*, séduire la vertueuse Madame de Tourvel tout en gardant la marquise de Meurteuil en point de mire empêche Valmont de dormir.

Dans le recueil *Un Río, un Amor*, le sujet poétique prédominant est un insomniaque qui, outre le fait d'endurer la souffrance de la veille, se détache de la masse des hommes, et cette différence est mise en évidence à plusieurs reprises. Ainsi, dans le poème « Destierro », il y a une claire opposition entre *todos* et *él* :

> *Todos acaso duermen,*
> *Mientras él lleva su destino a solas.*[172]

L'on trouve cette même idée dans d'autres poèmes de ce recueil, avec la seule différence que *todos* devient *los hombres*, comme dans « Decidme anoche » :

> *Con vida misteriosa quizá los hombres duermen*
> *Mientras desiertos blancos representan el mundo;*[173]

ou dans « Oscuridad completa » :

---

170 Hans Christian Andersen, *La Princesse au petit pois*, Paris, PML, 1994, p. 7 et 9.

171 *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1968, vol. 3, p. 471.

172 *PC*, p. 146-147, v. 5-6.

173 *PC*, p. 148-150, v. 5-6.

No sé por qué, si la luz entra,
Los hombres andan bien dormidos[174]

Mais au-delà de cette dimension qui distingue le moi insomniaque de la masse de l'humanité qui dort paisiblement, l'impossible sommeil apparaît comme une condamnation à rester pour toujours dans la douleur, dans la veille. Un état de veille imposé qui n'est qu'une errance absurde et monotone, comme le suggèrent ces vers du poème « Cuerpo en pena » :

Su insomnio maquinal el ahogado pasea.
El silencio impasible sonríe en sus oídos.
Inestable vacío sin alba ni crepúsculo,
Monótona tristeza, emoción en ruinas.[175]

ou ceux de « Como el viento » :

O como a veces marcha en la tormenta,
Gritando locamente,
Con angustia de insomnio,
Mientras gira la lluvia delicada;

Sí, como el viento al que un alba le revela
Su tristeza errabunda por la tierra,
Su tristeza sin llanto,
Su fuga sin objeto;[176]

Enfin, les premiers vers du poème « No intentemos el amor nunca », disent la tentative de vivre dans la veille, de sortir de soi, d'essayer une autre forme de fuite :

174 *PC*, p. 150, v. 1-2.

175 *PC*, p. 145-146, v. 29-32.

176 *PC*, p. 148, v. 5-11.

Aquella noche el mar no tuvo sueño.
Cansado de contar, siempre contar tantas olas,
Quiso vivir hacia lo lejos,
Donde supiera alguien su color amargo.[177]

Cependant, à la fin du texte, ayant constaté que le monde extérieur n'est que cruauté, le sujet poétique — *el mar* — se résigne à devoir vivre éternellement dans le sommeil pour pouvoir connaître une certaine paix, loin du monde :

Y con sueño de nuevo se volvió lentamente
Adonde nadie
Sabe nada de nadie.
Adonde acaba el mundo.[178]

Puisque le sommeil est une forme d'évasion, l'insomnie ne pouvait que prendre des traits négatifs dans l'œuvre de Luis Cernuda, où l'exil intérieur s'érige en véritable motif prédominant, en même temps qu'il constitue une source de création.

Mélancolique, nostalgique ou endormi, le sujet poétique de *La Realidad y el Deseo* est ailleurs, ou du moins, il cherche à être ailleurs. Un ailleurs, bien entendu, qui peut être atteit par le biais de l'intériorité, d'une fuite vers le dedans, d'un repli sur soi, car il s'agit de fuir le monde extérieur.

Après l'examen des manifestations diverses du motif de la fuite, sous les formes de la mélancolie, de la nostalgie et du sommeil, l'on peut affirmer que cette tendance « fugitive » est prédominante dans l'œuvre cernudienne écrite avant que le poète ne parte en Angleterre. La plupart des exemples qui ont été donnés sont des poèmes de *Primeras Poesías, Un Río, un Amor, Invocaciones*…, en définitive, des poèmes de la première édition de *La Realidad y el Deseo*, c'est-à-dire, celle de 1936. Cela veut dire que le motif de la fuite est essentiellement lié à l'exil intérieur, et non pas à l'exil géographique. *Las Nubes*

177 *PC*, p. 156-157, v. 1-4.

178 V. 24-27.

est un recueil qui se situe entre les deux formes d'exil, intérieur et géographique, et l'idée de fuite y prend une place importante, peut-être parce que les textes qui le composent ont été rédigés, en partie, en Espagne, et peut-être parce que Cernuda, au début de son exil anglais, croyait que le conflit espagnol ne durerait pas longtemps, et qu'il pourrait rentrer sans trop tarder dans son pays. Quoi qu'il en soit, le sommeil est un motif récurrent dans l'œuvre cernudienne écrite en Espagne, avant que la souffrance de l'exil géographique ne vienne frapper le poète.

Au-delà de la souffrance personnelle, l'exil intérieur est donc très fertile en création poétique, et Cernuda s'attache longuement à construire langagièrement un sujet qui cultive le goût de la fuite, par le truchement de la mélancolie, de la nostalgie et du sommeil.

La pierre et l'immuable. Mur, pierre brute et monument

Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo,
he buscado siempre lo que no cambia,
he deseado la eternidad.[179]
Luis Cernuda

La pierre est omniprésente dans la poésie de Luis Cernuda. Au-delà de la pierre tombale, récurrente dans les nombreux poèmes qui évoquent des cimetières, et par conséquent, la mort, la pierre se présente comme une manifestation de l'exil dans ses dimensions différentes.

Pierre brute, mur ou monument, la pierre est avant tout matière inanimée, matière qui ignore la douleur humaine. Contrairement à l'homme, la pierre ne connaît pas la mort, ni les différents cycles de la vie ; elle symbolise par-là même l'éternité, l'immuable.

La diction de l'exil que la pierre véhicule dans *La Realidad y el Deseo*, se manifeste de façon différente selon ses natures variées : le mur est surtout signe de séparation entre le moi et le monde ; la pierre brute va de pair avec une vie immobile, pétrifiée ; enfin, le monument est lié à l'enracinement et à la mémoire, en somme, à un passé regretté et perdu à jamais.

179 « Escrito en el agua », *Ocnos, PC*, p. 614-615.

Le mur : séparation entre le moi et le monde

Il est des mots qui reviennent sans cesse dans l'œuvre d'un poète et qui finissent par être assimilés à leur poétique, tant la place qu'ils y occupent est importante. *Piedra, árbol, sol*, chez Octavio Paz, jeu des pronoms chez Pedro Salinas, ce sont là des éléments qui constituent, en quelque sorte, le « label » d'un poète, et qui font que l'on puisse reconnaître tout de suite un auteur rien qu'à la lecture de l'un des ses textes. Tel est le cas du mur dans la poésie, pour ne pas dire dans la poétique, de Luis Cernuda. Le mur est présent dans toute l'œuvre, ne serait-ce qu'*in absentia*, car il est sous-entendu dans le titre de sa poésie complète : *La Realidad y el Deseo*. Un mur s'érige mentalement entre ces deux notions, puisque tout les sépare.

Le mur est chargé de valeur symbolique. De par sa verticalité non équivoque c'est un puissant symbole d'ascension et de progrès. Il est également associé à l'homme, à la civilisation, puisqu'il est nécessairement artificiel, bâti, et parce que ce n'est pas un élément naturel. Ce sont des hommes qui ont érigé des murs. Mais dans quel but ?

Tout d'abord à des fins protectrices, le mur a l'inconvénient de limiter le domaine qu'il enclôt, mais l'avantage d'assurer sa défense ; défense qui implique une séparation, comme dans la symbolique du fameux Mur des Lamentations. Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, celui-ci serait le sens fondamental du mur :

> On arriverait à la signification la plus fondamentale du mur : séparation entre les frères exilés et ceux qui sont restés ; séparation-frontière-propriété entre nations, tribus, individus ; séparation entre familles ; séparation entre Dieu et la créature ; entre le souverain et le peuple ; séparation entre les autres et moi. Le mur c'est la communication coupée, avec sa double incidence psychologique : sécurité, étouffement ; défense, mais prison.[180]

180 *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 653.

Mais bien que le mur soit implicitement présent dans le titre *La Realidad y el Deseo*, et dans toute l'œuvre, où, suivant un itinéraire linéaire, il est question d'un sujet lyrique isolé du monde par des murs, on s'attachera ici seulement aux poèmes où le mot *muro* est notifié sur la page. On cherchera à dégager le trajet, l'itinéraire de ce mot récurrent et presque obsédant dans la poésie cernudienne. Le point de vue diachronique sera donc nécessaire pour pouvoir apprécier la progression d'un élément, d'un motif essentiel, tout au long de près de quarante ans de poésie, depuis *Primeras Poesías*, recueil commencé en 1924, jusqu'à *Desolación de la Quimera*, achevé en 1962, un an à peine avant la mort du poète.

De Primeras Poesías *(1924-1927) à* Invocaciones *(1934-1935) : des murs qui isolent le sujet poétique*

Pour Cernuda, le fait même d'écrire de la poésie lève un mur autour de soi, car la poésie va de pair avec le secret, avec le monde intérieur. Le poète explique dans « Historial de un libro » comment, étant très jeune, il se cachait des autres pour écrire ses premiers poèmes :

> *Hacia los catorce años, y conviene señalar la coincidencia con el despertar sexual de la pubertad, hice la tentativa primera de escribir versos. Nada sabía acerca de lo que era un verso, ni de lo que eran formas poéticas; sólo tenía oído o, mejor dicho, instinto del ritmo, que en todo caso es cualidad primaria del poeta. La idea de escribir, y sobre todo la de escribir verso, en parte por las burlas acostumbradas y que no pocas veces había oído acerca del poeta, suscitaba en mí rubor incontrolable, aunque me escondiera para hacerlo y nadie en torno mío tuvo noticia de tales intentos.*[181]

Par ailleurs, Cernuda a parlé à plusieurs reprises de cet isolement maladif qui l'empêchait d'aller vers les autres. Des phrases ça

181 *PrI*, p. 626.

et là que l'on transcrit pour rendre compte de cette obsession qui tourmentait le poète et qui est le germe initial du mythe, personnel et poétique, de Luis Cernuda. Ainsi, en 1958, toujours dans cette autobiographie qu'est « Historial de un libro », le poète parle de la difficulté de communiquer avec les autres à l'époque où il suivait les cours de Pedro Salinas à l'Université de Séville :

> *Mas por una incapacidad mía, la de serme difícil, en el trato con los demás, exteriorizar lo que llevo dentro, es decir, entrar en comunicación con los otros […] durante el curso no fui para Salinas sino un alumno más […]*[182]

De même, cette fois-ci vers la fin de son récit autobiographique, lorsqu'il évoque les années cinquante, Cernuda affirme :

> *[…] siempre padecí del sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontrara.*[183]

L'isolement semble donc tourmenter le poète depuis son enfance. Ceci dit, il faut donner à ces phrases leur juste valeur et songer à la date à laquelle elles ont été écrites : en 1958, en exil, avec un regard rétrospectif ; le sentiment d'isolement pourrait venir de la situation présente de Cernuda lorsqu'il rédige cet article : solitude, désarroi, rancune. Mais il est un autre document, celui-ci écrit en 1935, où Cernuda montre également l'impression d'enfermement, de séparation avec le monde qui l'entoure, et en utilisant de plus, comme dans sa poésie, le mot *muros* comme symbole d'emprisonnement inéluctable :

> *El poeta es casi siempre un revolucionario, yo por lo menos así lo creo; un revolucionario que como los otros hombres carece de*

182 *Ibid.*

183 *PrI*, p. 659.

> *libertad, pero que a diferencia de éstos no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión.*[184]

Le mur apparaît très tôt dans l'œuvre poétique de Luis Cernuda, dès le début de *La Realidad y el Deseo* ; il s'agit de « Desengaño indolente », troisième poème de la section *Primeras Poesías*, et de l'œuvre complète :

Desengaño indolente
Y una calma vacía,
Como flor en la sombra,
El sueño fiel nos brinda.

Los sentidos tan jóvenes
Frente a un mundo se abren
Sin goces ni sonrisas,
Que no amanece nadie.

El afán, entre muros
Debatiéndose aislado,
Sin ayer ni mañana
Yace en un limbo extático.

La almohada no abre
Los espacios risueños;
Dice sólo, voz triste,
Que alientan allá lejos.

El tiempo en las estrellas.
Desterrada la historia.
El cuerpo se adormece
Aguardando su aurora.[185]

---

184 « Palabras antes de una lectura », *PrI*, p. 601-606.

185 *PC*, p. 108-109.

Ce motif exprime ici très clairement l'enfermement du sujet poétique, car il ne s'agit pas d'un mur unique, mais des murs au pluriel, de quatre murs qui forment une structure fermée — *entre muros*. Le désir — *el afán* — est au milieu de quatre murs, de même que la strophe dans laquelle se trouve le mot *muros* est au milieu de quatre strophes qui l'entourent. Cet enfermement produit une réaction de lutte de la part du désir, qui se voit ici personnifié, ou plutôt allégorisé, et qui tente d'échapper à cet emprisonnement mural — *El afán, entre muros* / *Debatiéndose aislado*. L'impossibilité de briser cet enclos est mise en valeur par des substantifs qui disent la déception, comme *desengaño*, mais surtout par la négativité qui envahit tout ce poème, une sorte d'immense litote qui sert à dire ce qui n'est pas, parce que rien n'est, sinon l'absence de tout : *Sin goces ni sonrisas, / Que no amanece nadie. […] Sin ayer ni mañana […] La almohada no abre […]*. Même les substantifs et les adjectifs qui pourraient être, dans l'absolu, positifs, sont immédiatement rendus négatifs : le calme est vide — *calma vacía* — et les espaces « souriants » ne peuvent pas être atteints — *La almohada no abre* / *Los espacios risueños*.

La version originale de ce texte fut écrite en 1925, et publiée en 1926, dans la revue *Litoral*, puis, en 1927, dans *Perfil del Aire*. Mais en 1936, lorsque *Perfil del Aire* devient la première section de *La Realidad y el Deseo* sous le titre de *Primeras Poesías*, le texte a subi des transformations radicales[186]. Entre autres modifications, en 1936 surgit le mur, qui était absent dans la version primitive. Ainsi,

186 Voici la première version, publiée dans la revue *Litoral* (Málaga), le 2 décembre 1926, p. 5, qui apparaît intacte dans *Perfil del Aire*, exception faite d'une virgule ajoutée à la fin du vers 7 : « El divorcio indolente. / Ya la quietud se brinda. / Mullendo está la sombra, / la blancura inaudita. // Si los sentidos nuevos / al presente se abren, / temprano es para el gozo / que no amanece nadie. // Y las músicas van / a endulzar el antaño. / ¿Qué mano detendría / el sonido acordado ? // La almohada no abre / los espacios risueños, / pero da la certeza / de que existen más lejos. // El tiempo en las estrellas. / Desterrada la historia. / Los sentidos se duermen / aguardando sus bodas. », *PC, Notas*, p. 768-769. Pour une étude approfondie des variantes entre *Perfil del Aire* et *Primeras Poesías*, cf. Derek Harris (éd.), « Introducción y estudio » a *Luis Cernuda, Perfil del Aire.*

contrairement aux vers 9-10 de la version définitive qui évoquent l'impossible réalisation du désir de par son isolement entre des murs — *El afán, entre muros/ Debatiéndose aislado* —, les vers 9-10 de la version originale parlent de musique et de douceurs :

Y las músicas van
A endulzar el antaño.

Entre 1925 et 1936, ce poème a donc subi des modifications substantielles qui concernent le sens profond du texte. En 1925, Luis Cernuda était encore un jeune homme plein d'espoir, confiant dans l'avenir. Les critiques que *Perfil del Aire* subit en 1927, plongent le poète dans un état de prostration et de désillusion — *Desengaño* remplace *divorcio* — qui le conduit définitivement à sa condition d'exilé intérieur. La définition de l'exil intérieur, exposée dans l'introduction de cette étude, rendait compte d'une double mise à l'écart : d'une part, l'exilé intérieur ne se reconnaît pas dans la société dans laquelle il vit, et il la répudie ; d'autre part, il se sent exclu, involontairement, par cette même société, qui le condamne à l'isolement. Le poète se sent mis à l'écart de cette sorte de micro-société que constituaient les intellectuels, créateurs ou critiques, de son temps[187] : ce groupe de talents poétiques que l'on connaît sous le sigle de « génération de 1927 », puis les critiques qui ne voyaient pas dans ses premiers poèmes la grâce qu'ils percevaient dans la poésie de Federico García Lorca ou de Rafael Alberti. Lorsque Cernuda connaît ce sentiment

Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario, Londres, Tamesis Books, 1971, p. 9-12.

187 En parlant de l'affront subi à cette époque, Cernuda affirme dans « Historial de un libro » : « Inexperto, aislado en Sevilla, me sentí confundido. La experiencia me iría mostrando luego las causas para aquellos ataques; pero entonces, conociendo cómo a todos los libritos de verso que por aquellos años aparecían en España se les había recibido, por lo menos, con benevolencia, la excepción hecha al mío me mortificó tanto más cuanto que ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia. » *PrI*, p. 629-630.

définitif d'exil intérieur, surgit également dans son œuvre le motif séparateur par excellence qu'est le mur.

Par delà le motif du mur, *Primeras Poesías* se présente sous le signe de l'enfermement, puisque dix-sept des vingt-trois textes qui composent ce recueil présentent un cadre spatial identique : une chambre dans laquelle le sujet est isolé du monde extérieur, monde auquel il peut parfois accéder, par le regard, grâce à la fenêtre, qui malgré sa transparence s'érige, comme le mur, en élément séparateur.

Cependant la séparation du monde extérieur prend des traits encore plus douloureux avec l'image des murs, symbole de la frustration des désirs, avec une fonction semblable à celle de la chambre ou celle de la fenêtre, à savoir une fonction séparatrice. Le mur a néanmoins parfois un pouvoir de protection, comme par exemple dans le poème xxiii de *Primeras Poesías,* « Escondido en los muros » :

Escondido en los muros
Este jardín me brinda
Sus ramas y sus aguas
De secreta delicia.[188]

Cependant de façon générale la vision des murs est totalement négative. Le mur qui entoure le sujet confirme et rend plus criante sa condition d'être isolé et privé de liberté, condamné à l'impossibilité de réaliser ses désirs.

La lutte du désir pour échapper à l'emprisonnement, visible dans le poème « Desengaño indolente » — *El afán, entre muros / Debatiéndose aislado* — devient dans « Existo, bien lo sé », texte vii de *Primeras Poesías*, c'est-à-dire, quatre poèmes après, une lutte du sujet poétique lui-même :

188 Le poème continue comme ceci : « Qué silencio. ¿Es así / El mundo? Cruza el cielo / Desfilando paisajes, / Risueño hacia lo lejos. // Tierra indolente. En vano / Resplandece el destino. / Junto a las aguas quietas / Sueño y pienso que vivo. // Mas el tiempo ya tasa / El poder de esta hora; / Madura su medida / Escapa entre sus rosas. // Y el aire fresco vuelve / Con la noche cercana, / Su tersura olvidando / Las ramas y las aguas. », *PC*, p. 122-123.

Mas no quiero estos muros[189]

Loin de la voix impersonnelle du poème auparavant cité, cette nouvelle occurrence du motif du mur survient dans un poème où les signes du locuteur personnel sont, au contraire, surabondants, aussi bien par les verbes, dont la plupart apparaissent à la première personne du singulier — *Existo, sé, no quiero, quiero, vivo, sé, soy* — que par les nombreux possessifs également à la première personne — *mis sentidos, mi muda gloria, mi vida*. C'est donc bien le sujet, qui affirme d'emblée son existence — *Existo, bien lo sé* — et qui refuse ces murs étouffants ; c'est bien lui qui se rebelle contre cette oppression des murs et exprime, en revanche, sa préférence pour une prison d'amour :

Quiero como horizonte
Para mi muda gloria
Tus brazos, que ciñendo
Mi vida la deshojan.[190]

La place que cette strophe occupe dans le poème — c'est le troisième des cinq quatrains, juste au milieu du texte — lui donne un relief particulier. En effet, cette strophe peut constituer la clé du poème, dans la mesure où elle dit la volonté suprême du sujet, qui n'est autre que celle de connaître l'amour. Il n'y a pas un refus du mur mais de *ces murs — estos muros*. Il est néanmoins un autre genre de prison, qui, au contraire, se présente comme un objet de désir : c'est

189 V. 5. Voici le texte complet du poème : « Existo, bien lo sé, / Porque le transparenta / El mundo a mis sentidos / Su amorosa presencia. // Mas no quiero estos muros, / Aire infiel a sí mismo, / Ni esas ramas que cantan / En el aire dormido. // Quiero como horizonte / Para mi muda gloria / Tus brazos, que ciñendo / Mi vida la deshojan. // Vivo un solo deseo, / Un afán claro, unánime; / Afán de amor y olvido. / Yo no sé si alguien cae. // Soy memoria de hombre; / Luego nada. Divinas / La sombra y la luz siguen / Con la tierra que gira. », *PC*, p. 111-112.

190 V. 9-12.

la prison d'amour, l'un des topiques littéraires les plus anciens[191]. Ainsi, les murs contre lesquels lutte le sujet poétique empêchent particulièrement l'avènement de l'amour, seule captivité heureuse. C'est pourquoi, le poème cité précédemment, « Desengaño indolente », suggérait l'absence d'amour : *Sin goces ni sonrisas, / Que no amanece nadie*. Arrive ainsi dans le poème « Existo, bien lo sé » la notification précise de l'aspiration du sujet poétique :

Vivo un solo deseo,
Un afán claro, unánime;
Afán de amor […] [192]

La lutte de ce sujet poétique qui tente d'échapper aux murs s'avère inutile, et ce motif d'enfermement survient à nouveau au poème xviii, comme réalité incontournable, dès le premier vers :

Los muros nada más.
Yace la vida inerte,
Sin vida, sin ruido,
Sin palabras crueles.[193]

Non seulement les murs règnent incontestablement dans ce vers qui, de surcroît, ne comporte pas de verbe, ce qui dit le manque d'action, de mouvement, mais, de surcroît, ce motif représente la seule réalité visible, car il n'y a rien d'autre que des murs : *Los muros nada más*. A propos de ce premier vers, il est très significatif que, entre *Perfil del Aire* et *Primeras Poesías*, ce poème n'ait subi pratiquement aucune modification : juste une virgule a été supprimée, la virgule qui séparait *muros* et *nada*, puisque dans la version originale le premier vers disait :

---

191 L'on citera l'exemple de Diego de San Pedro et son *Cárcel de amor*, de 1492.

192 V. 13.

193 *PC*, p. 119, v. 1-4.

Los muros, nada más.

Cette modification, apparemment mineure, change pourtant considérablement le sens du vers, et puisque celui-ci se trouve au début du texte, elle change, peut-être, le sens de tout le poème. Dans *Perfil del Aire*, le sens du vers *Los muros, nada más* était limpide : les murs, et rien d'autre. En revanche, dans *Primeras Poesías*, le vers *Los muros nada más* est très ambigu, car il peut signifier d'une part « les murs, et rien d'autre », et le motif du mur aurait donc un sens très négatif, et d'autre part « rien que des murs », et, au contraire, cela voudrait dire que les murs ne sont pas importants, car, en somme, ils ne sont que de murs, rien d'insurmontable.

Cette polysémie, sans doute voulue par l'auteur, est renforcée par les autres vers de cette même première strophe, car les vers 2 et 3 semblent aller dans le sens du mur vu comme élément extrêmement négatif, qui empêche le sujet de vivre :

Yace la vida inerte,
Sin vida, sin ruido,

Pas de vie, pas de bruit, car la vie est inerte et, comme un mort, elle gît. Or, au quatrième vers, survient à nouveau l'ambiguïté, car les murs conduisent à une vie presque inexistante, mais ils ont le mérite d'éloigner, d'empêcher les mots cruels :

Sin palabras crueles.

C'est que le mur est, dans *La Realidad y el Deseo*, un motif ambigu, comme est ambiguë la nature même de l'exil intérieur cernudien. Qui érige les murs autour du sujet poétique ? Lui-même ou les autres ? Est-ce une séparation subie ou choisie ?

C'est avec ce même sens ambigu, que survient, dans le poème XXII, « En soledad. No se siente », un mur qui, cette fois-ci, encercle le monde :

En soledad. No se siente
El mundo, que un muro sella;

La lámpara abre su huella
Sobre el diván indolente.[194]

Cependant, que le mur isole le sujet ou qu'il encercle le monde, le sujet reste toujours seul, séparé de l'extérieur par ce mur qui est devenu singulier, *un muro*, devenu barrière, obstacle insurmontable. Le mur unique perd donc la possible fonction protectrice des murs au pluriel, tel qu'elle apparaissait dans le poème « Escondido en los muros », car il ne peut être désormais qu'un élément séparateur, érigé entre le moi et le monde. Le verbe *sellar*, qui, au sens figuré signifie *cerrar*, présente le monde qui entoure le sujet comme étant fermé, imperméable aux éléments qui viennent de l'extérieur, et donc au sujet, qui reste condamné à être séparé du monde, bien que dans ce poème ce soit le monde qui se trouve encerclé par le mur, et que la trace de lumière ainsi que le divan deviennent des signes créateurs.

C'est le sens négatif des murs qui l'emporte dans les recueils postérieurs à *Primeras Poesías*. Le mur-prison, comme élément propre au temps présent, ainsi que le mur-barrière, apparaissent dans « Homenaje » et « Égloga », poèmes du recueil *Égloga, Elegía, Oda*, associés à l'espace négatif de la nuit, bien que dans « Elegía », survienne à nouveau le sens positif du mur, sa dimension protectrice[195]. Il s'agit maintenant d'un mur invisible qui est, néanmoins très efficace dans sa fonction séparatrice, tel qu'il apparaît aux derniers vers de « Égloga » :

Silencio. Ya decrecen las luces que lucían.
Ni la brisa ni el viento al aire oscuro
Vanamente estremecen
Con sus ondas que abrían
Surcos tan indolentes de azul puro.
¿Y qué invisible muro

194 *PC*, p. 122, v. 1-4

195 Voici les premiers vers : « Este lugar, hostil a los oscuros / Avances de la noche vencedora, / Ignorado respira ante la aurora, / Sordamente feliz entre sus muros. », *PC*, p. 133-135.

su frontera más triste levanta?
el cielo ya no canta,
ni su eternidad asiste
a la luz y a las rosas,
sino al horror nocturno de las cosas.[196]

Ici, le mur *invisible* — adjectif qui notifie le sens figuré de cet élément habituellement fait en pierre — sépare non seulement le moi et le monde, mais également le passé et le présent, et les marques temporelles qui disent un avant et un après, sont nombreuses. Ainsi, avant que le mur ne survienne, la plupart des verbes sont au passé, notamment à l'imparfait de l'indicatif : *luces que lucían, ondas que abrían*. Après la notification du mur, il n'y a que des présents : *levanta, canta, asiste*, et de surcroît, l'adverbe *ya* suivi de la négation — *ya no canta* — rend compte de quelque chose qui existait, dans le passé, avant l'avènement du mur, et qui n'est plus. En effet, aux premiers vers de ce fragment, sont perceptibles des éléments du passé associés à un certain bonheur : il y avait de la lumière — *luces que lucían* —, de la couleur et même une absence de souffrance — *[…] abrían / surcos tan indolentes de azul puro*. Ce mur invisible a donc scindé le temps, qui était jusqu'à présent comme suspendu, en deux parties bien différenciées : le passé, heureux, et le présent, qui n'est qu'obscurité et horreur — *horror nocturno de las cosas* — de même que le septième vers de cette *estancia*[197], précisément le vers *¿Y qué invisible muro*, sépare en deux moitiés cette strophe de treize vers : ce mur écrit sur la page, et donc bien visible, est au milieu de deux parties exactement symétriques, puisqu'elles ont, chacune, six vers ; il s'érige juste au cœur de la strophe, en établissant plusieurs sortes de séparation : entre le moi et le monde, entre le passé et le présent, entre les premiers et les derniers vers de cette *estancia*.

Dans les recueils *Un Río, un Amor* et *Los Placeres Prohibidos*, dans des poèmes comme « Diré cómo nacisteis », « Cuerpo en pena », « Durango », « Mares escarlata », « Si el hombre pudiera decir »,

196 *PC*, p. 128-132.

197 L'*estancia* de Cernuda, comme celle de Garcilaso, est composée de treize vers.

« Veía sentado », ou « He venido para ver », entre autres, le symbole du mur comme expression maximale de l'oppression surgit avec force et il est associé aux limitations et aux interdictions de la morale conventionnelle, qui répriment les désirs de l'individu :

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
Como una nube en la luz;
Si como muros que se derrumban,
Para saludar la verdad erguida en medio,
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor,
[…]
Yo sería aquel que imaginaba;[198]

Les plaisirs que le sujet cherche ne peuvent exister que dans une vie sans murs — *[…] deseo […] Apto solamente en la vida sin muros*, on peut lire dans « Diré cómo nacisteis »[199] — , seul endroit où il peut exprimer sa vérité.

Donde habite el Olvido, quant à lui, est un recueil capital en ce qui concerne le motif des murs dans lesquels le sujet se sent isolé ou prisonnier. Dans un style plus intimiste que dans les sections antérieures, les murs expriment les limitations propres à l'amour. Le sujet sent croître dans son être le plus profond, des murs qui l'empêchent de trouver une issue à sa passion amoureuse. L'amant devient donc prisonnier de sa propre impossibilité érotique, il est comme une victime de la prison d'amour insatisfait qu'il éprouve constamment. Ceci est perceptible dans le poème xv, « El invisible muro » :

El invisible muro
Entre los brazos todos,
Entre los cuerpos todos,
Islas de maldad irrisoria.

198 « Si el hombre pudiera decir », *Los Placeres Prohibidos, PC*, p. 179-180, v. 1-5 et 10.

199 *Los Placeres Prohibidos, PC*, p. 173-174, v. 2 et 6.

No hay besos, sino losas;
No hay amor, sino losas
Tantas veces medidas por el paso
Febril del prisionero.
[…]
Un deseo inmenso,
Afán de una verdad,
Bate contra los muros,
Bate contra la carne
Como un mar entre hierros.[200]

Le mur, qui est à nouveau invisible, symbolise maintenant le corps du sujet, qui empêche d'extérioriser son désir, sa vérité subordonnée à une réalité matérielle et tangible. La présence multipliée de l'anaphore — *Bate contra los muros, / Bate contra la carne* —, souvent redoublée par l'épiphore — *Entre los brazos todos, / Entre los cuerpos todos, […] No hay besos, sino losas; / No hay amor, sino losas* — rend compte de l'impuissance, de l'impossibilité de surmonter cet obstacle indestructible qu'est le mur et le parallélisme établi, grâce à l'anaphore, entre *muros* et *carne* ne fait que renforcer l'idée que, désormais, le véritable mur n'est autre que le corps.

Le mur n'apparaît pas une seule fois dans la dernière section de la première édition de la *Realidad y el Deseo*, *Invocaciones*, dont le titre original était *Invocaciones a las gracias del Mundo*. On y trouve, en revanche, une structure identique à celle du premier vers du poème XVIII de *Primeras Poesías* « Los muros nada más ». Il s'agit du texte intitulé « El joven marino », qui commence par le vers *El mar, y nada más*.[201] Le ton souvent tragique des recueils précédents, semble avoir disparu, et en ce sens, le titre est très révélateur. Il s'agit d'un ensemble de dix poèmes, dans lesquels le sujet poétique semble se résigner à être pour toujours un exilé intérieur, car tout ce qui était présenté jusque là de façon négative, par exemple la tristesse et la solitude, est ici presque loué, exalté — songeons aux poèmes

200 *PC*, p. 213-214, v. 1-8 et 14-18.

201 *PC*, p. 236-242, v. 1.

« Soliloquio del farero » et « Himno a la tristeza ». Ainsi, à l'opposé de l'idée de cloisonnement de « Los muros nada más », le vers *El mar, y nada más*, dit, au contraire, un paysage infini : la mer, cette immense étendue d'eau, extrêmement ouverte, offerte au regard du sujet, liquide — et non solide comme le mur, fait en pierre —, pure transparence opposée à l'opacité du mur, enfin, absence totale de limite.

Élément séparateur par excellence, le mur est un motif omniprésent dans l'œuvre cernudienne écrite avant l'exil. Bien qu'il ait, rarement, une fonction protectrice, le mur dit essentiellement l'impossible communication entre le sujet et le monde qui l'entoure, entre la chambre et l'espace extérieur, entre le moi et les autres, entre le désirant et le désiré.

De Las Nubes *(1937-1940) à* Desolación de la Quimera *(1958-1962) : les murs effondrés*

Bien que peu fréquemment, le mur apparaît néanmoins dans les recueils postérieurs à 1936, où un changement de sens radical est aisément perceptible. Le mur est désormais comparé à la peau, dans la mesure où il s'agit d'un élément enveloppant, qui délimite, par exemple, les contours d'une maison, comme dans le poème « A un poeta muerto (F.G.L.) »[202], du recueil *Las Nubes — […] tu recuerdo / […] pasa, acariciando / El muro de los cuerpos […]* — ou alors, le mur est la réalité matérielle que ce mot représente, c'est-à-dire, la construction verticale, généralement en pierre, la paroi, comme dans le poème « La adoración de los magos »[203], lorsque Baltasar dit : *Acampados de día junto al muro de alguna ciudad*, ou comme dans « Tierra nativa », de *Como quien espera el Alba* :

202 *PC*, p. 254-258.

203 *PC*, p. 298-308, v. 65.

El muro viejo en cuya barda abría
A la tarde su flor azul la enredadera[204]

Le sens de protection et de refuge que peut prendre le mur, est également plus fréquent à partir de *Las Nubes*, dans des poèmes tels que « Atardecer en la catedral » ou « El ruiseñor sobre la piedra ». Le secret divin et poétique se trouve justement dans l'espace de paix, de silence délimité par les murs qui sont souvent associés au topique du jardin fermé, comme dans « Elegía anticipada », dans le recueil *Como quien espera el Alba*, ou dans « El árbol » de *Vivir sin estar Viviendo*. Les murs favorisent alors la contemplation et le recueillement nécessaires à la création poétique, et dans « Silla del rey », ils protègent l'œuvre spirituelle du monde extérieur.

Par ailleurs, le mur n'est plus complètement fermé : *Tras de la reja abierta entre los muros*, peut-on lire dans « Cementerio en la ciudad »[205] et *[…] entreabiertos sus muros* dans « La adoración de los magos »[206]. Les murs commencent donc à offrir certaines ouvertures, quelques possibilités de passage ; ce ne sont plus les murs insurmontables de *Primeras Poesías*, et cette progression arrive à son point culminant dans le recueil *Vivir sin estar Viviendo*, notamment dans le poème « El prisionero » dont je citerai les premiers vers :

Atrás quedan los muros
Y las rejas, respira
La libertad ahora,
A solas con tu vida.

Como nube en el aire,
Como luz en el alba,
Mira la tierra toda
Abierta ante tu planta.[207]

204 *PC*, 329-330, v. 1-2.

205 *Las Nubes, PC*, p. 295-296, v. 1.

206 *Ibid*., p. 298-308, v. 81.

207 *PC*, p. 395, v. 1-8.

Les murs se sont définitivement effondrés, puisque le sujet est parvenu à traverser cet obstacle qui le confinait tragiquement dans un monde intérieur et clos ; ils sont loin, dans le temps et dans l'espace, grâce à la polysémie de l'adverbe *atrás* — *Atrás quedan los muros* —, qui signifie aussi bien « derrière » qu'« avant ». Les murs sont associés encore une fois à une prison — *[…] los muros / Y las rejas […]* —, mais il s'agit d'une prison ancienne, qui n'existe plus. La solitude — *A solas con tu vida* —, ou plutôt, la résignation à la solitude, est la seule et authentique liberté pour l'homme, puisque avec elle les murs finissent par disparaître. Ainsi, l'espace fermé, jadis délimité par des murs qui emprisonnaient, est devenu une immense ouverture, aussi infinie que l'air et que la terre entière : *Como nube en el aire, […] Mira la tierra toda / Abierta ante tu planta*.

Dans le recueil de proses poétiques *Variaciones sobre Tema Mexicano*, le mur n'est plus une prison, ni un obstacle, mais il ne s'est pas pour autant écroulé. En revanche, ce motif a entièrement perdu sa charge symbolique négative, pour devenir, au contraire, le signe du repos, de la détente, de la convivialité. Dans « Dignidad y reposo », le mur sert de lit improvisé, comme si cet élément s'était défait de son caractère solide, pour devenir matière molle propice au repos :

> *[A]quí las actitudes de reposo son naturales a los cuerpos […] Aquel chamaco en el umbral de un convento pueblerino, traje blanco y sombrero de paja, sentado sobre el primer escalón, la espalda contra el muro […]*[208]

Dans « El mirador », le mur sert d'accoudoir au sujet poétique qui, ainsi placé, s'adonne à la contemplation plaisante du paysage :

> *Acodado luego en el muro, miras el paisaje, te dejas invadir por él, de tus ojos a tu imaginación y su memoria, adonde algo interior, no sabes qué, imagen venida cómo o por dónde, parecía*

208 *PC*, p. 627-628.

> *haberte preparado para esta simpatía profunda, este conocimiento entrañable que a su vista en ti despierta.*[209]

Enfin, dans « El regreso », les murs offrent au sujet un moment de bonheur car leur largeur amplifie le son harmonieux d'une belle voix masculine qui chante accompagnée d'une guitare :

> *Confundidos unos y otros, ¿no parecen sonar en tus oídos tras el eco de aquella joven voz varonil, que acompañándose de la guitarra, al cruzar la frontera, oíste cantando en un barracón de la aduana? La anchura de los muros, la altura del techo, henchían el volumen de la voz, revelando y subrayando, como la amplificación fotográfica de un detalle inadvertido a simple vista, cuanto de energético y delicado, de salvaje y de culto había en la tonada.*[210]

En définitive, le mur dans *Variaciones*, loin d'être un symbole, désigne le simple référent matériel, la paroi épaisse qui n'est pas forcément une cloison, mais un élément du paysage mexicain comme les autres, qui est souvent coloré, sous le nom de *fachadas* ou celui de *paredes*.

Cernuda rédige ces proses entre 1949 et 1952, en même temps que les poèmes de la série « Poemas para un Cuerpo », qui se trouvent insérés dans *Con las Horas contadas*. Dans ce recueil, il n'y a pas un seul mur, sans doute parce que la rencontre d'une sorte de seconde patrie, et surtout, la rencontre de l'amour heureux, parviennent à bannir complètement l'impression cernudienne d'être en exil, impression que le motif du mur exprimait auparavant. Néanmoins, une fois la magie brisée, après la fin de cette béance qui dura une dizaine d'années, la mort approchant[211], Cernuda écrit les poèmes de *Desolación de la Quimera*, recueil aux échos tragiques et

---

209 *PC*, p. 632.

210 *PC,* p. 654.

211 L'on a déjà évoqué, dans l'introduction de cette étude, l'impression de mort imminente que Cernuda ressent vers 1960.

testamentaires. Dans le poème « Birds in the Night », évocation du scandale provoqué par la liaison que Rimbaud et Verlaine entretinrent, le motif du mur-prison resurgit avec force :

> *Sí, estuvieron ahí, la lápida lo dice tras el muro,*
> *Presos de su destino : la amistad imposible, la amargura*
> *De la separación, el escándalo luego; y para éste*
> *El proceso, la cárcel por dos años, gracias a sus costumbres*
> *Que sociedad y ley condenan, hoy al menos; para aquél a solas*
> *Errar desde un rincón a otro de la tierra,*
> *Huyendo a nuestro mundo y su progreso renombrado.*[212]

Le mur réunit ici tous les sens négatifs que l'on a vus : emprisonnement et séparation — *presos, separación, cárcel* —, mise à l'écart par la société qui n'admet pas la différence, comme dans le poème de *Los Placeres Prohibidos* « Si el hombre pudiera decir » — *el escándalo, costumbres que sociedad y ley condenan* — et, enfin, l'exil perpétuel : *Errar desde un rincón a otro de la tierra*.

Essentiellement élément de séparation entre le moi et le monde, le mur est un symbole limpide de l'exil intérieur, ce sentiment d'être ailleurs tout en étant chez soi éprouvé par Luis Cernuda — comme il le suggère à plusieurs reprises dans « Historial de un libro » —, sentiment hérité par le sujet poétique qu'il met en place dans *La Realidad y el Deseo*. Lorsque l'exil intérieur cernudien devient exil véritable, géographique, c'est-à-dire, à partir de 1938, le motif du mur prend un sens différent ; il s'agit maintenant d'un mur ouvert, dont l'ouverture mène progressivement à l'effondrement final, une fois que le sujet poétique s'est résigné à sa solitude. Absent du recueil *Con las Horas contadas*, le mur perd son caractère de motif poétique pour devenir, dans *Variaciones sobre Tema Mexicano*, un simple élément du paysage, partie intégrante des maisons mexicaines. Enfin, dans *Desolación de la Quimera*, le mur représente tout ce qui isole, tout ce qui « désole » le sujet poétique : l'emprisonnement, l'intolérance et l'exclusion qui en découle, en somme, l'exil.

---

212 *PC*, p.495-497.

La pierre brute ou l'insensibilité de l'inanimé

La pétrification du corps ou l'absence de vie

La pierre brute, la pierre indéterminée — ni mur ni monument — renvoie essentiellement, dans *La Realidad y el Deseo*, à ce qui s'oppose au mouvement et à la vie, et en ce sens, ce motif rejoint celui du corps transparent, celui du fantôme, celui de l'homme gris, mi-mort, mi-vivant, qui erre juste comme une apparence sans vie : « apariencia sin vida », pouvait-on précisément lire dans le poème « Decidme anoche », du recueil *Un Río, un Amor*. En effet, dans ce texte le sujet poétique n'est pas vraiment une existence, mais juste une apparence inanimée :

> *Se detiene la sangre por los miembros de piedra*
> *Como al coral sombrío fija el mar enemigo,*
> *Como coral helado en el cuerpo desecho,*
> *En la noche sin luz, en el cielo sin nadie.*[213]

Tout dans ce fragment — les derniers vers du poème — traduit la pétrification, l'état solide des éléments qui sont habituellement liquides ou, du moins, mobiles : le corail, qui est généralement en mouvement sous l'effet des ondes marines, est ici figé, précisément par la mer, par l'eau qui le rend habituellement mobile — *Como al coral sombrío fija el mar […]* —, et il est, de surcroît, solidifié — *coral helado*. Cette image du corail dur comme la glace sert de comparaison pour mieux exprimer la pétrification que subit le corps du sujet poétique — *Se detiene la sangre por los miembros de piedra*. Cette comparaison a d'autant plus de force que le corail partage avec le sang la même couleur rouge.

Le caractère solidifié de ce sujet poétique apparaît d'emblée dans le poème, par la présence du verbe *helar* dès le deuxième vers :

---

213 *PC*, p. 148-150, v. 37-40.

La presencia del frío junto al miedo invisible
Hiela a gotas oscuras la sangre entre la niebla
Entre la niebla viva, hacia la niebla vaga
Por un espacio ciego de rígidas espinas.[214]

La gélification du sang renvoie à un état solide de ce qui est habituellement liquide, mais également à la glace, et par conséquent, au froid, froid qui est, d'ailleurs, notifié au premier vers de ce poème — *La presencia del frío*. Or, le sang humain est chaud, et il ne refroidit qu'au moment de la mort. De même, c'est seulement lors de la mort que le corps acquiert la dureté, l'état solide qui revient sans cesse tout au long de ce poème : *Hiela, rígidas, hielo, piedra…* Pourtant, il ne s'agit pas ici d'une mort physique, car dans ces éléments solidifiés, il y a comme un cœur qui bat :

¿Dónde palpita el hielo? Dentro, aquí, entre la vida[215]

Ce corps pétrifié — *Se detiene la sangre por los miembros de piedra* — s'il n'est pas mort, semble être du moins un corps inanimé et, par conséquent, presque inhumain. Sang gelé — *Hiela […] la sangre* — ou sang arrêté — *Se detiene la sangre* —, le fluide essentiel de la vie, pur mouvement perpétuel que seul la mort peut arrêter, devient soudainement un élément solide comme la pierre. Le corps de pierre — *miembros de piedra* — est donc un corps insensible, dur comme la pierre.

Ce manque d'existence ou cette existence pétrifiée se manifeste également par la voix impersonnelle de ce texte, où la marque d'un locuteur personnel n'apparaît que dans le titre « Decidme anoche ». L'impossibilité de vivre est exprimée par différents moyens, mais tout dans ce poème tend à décrire le sujet poétique comme une pure absence, soit parce qu'il est pétrifié, comme un mort, soit parce qu'au contraire, il est comme gazeux, aérien, fantomatique :

214 V. 1-4.

215 V. 29.

Fantasma que desfila prisionero de nadie,
Falto de voz, de manos, apariencia sin vida[216]

Dans les contes pour enfants, le fantôme est souvent, en effet, prisonnier d'une maison hantée, dans laquelle il doit rester pour l'éternité, sans issue possible. Le fantôme de ce poème est tout aussi prisonnier, mais prisonnier de quelque chose qui se présente comme une absence — *prisionero de nadie* — et, de façon générale, tout dans ce texte est exprimé par la négation : *ningún cuerpo, de nadie, falto de voz, de manos*… et plus précisément par le biais de la particule privative *sin* : *luz sin vida, sin gestos, apariencia sin vida, noche sin luz, cielo sin nadie.* Dans ce texte, la pierre se présente comme un élément éminemment négatif, puisque le corps de pierre — *miembros de piedra* — renvoie au manque, notamment au manque de vie, ou du moins, de vie véritable.

La pierre a, à peu près, cette même signification dans le poème « Nocturno entre las musarañas » — toujours dans *Un Río, un Amor* —, où l'on retrouve la même voix impersonnelle, avec une grande abondance de verbes à l'infinitif — *No saber dónde ir, dónde volver* [217] —, et où la pierre est, d'emblée, associée à la tristesse par le parallélisme établi dès le premier vers entre ces deux motifs :

Cuerpo de piedra, cuerpo triste [218]

Par rapport au poème précédent — « Decidme anoche » —, la pierre a gagné du terrain, car l'on est passé des membres en pierre — *miembros de piedra* — au corps de pierre — *cuerpo de piedra*. La réification semble inexorable, et la totalité du sujet poétique se voit gagnée par une sorte de minéralisation, qui est mise en valeur par la présence, dans ce poème, de nombreux éléments ou lieux associés à la pierre : *muros, edificios, montañas*.

---

216 V. 17-18.

217 V. 10.

218 *PC*, p. 167-168, v. 1.

Dans *Los Placeres Prohibidos*, le poème liminaire « Diré cómo nacisteis »[219] présente à nouveau la pierre comme synonyme d'absence de vie. L'insistance sur la pierre est frappante : l'on trouve, comme cadre temporel, dès la première strophe, une nuit pétrifiée — *noche petrificada* — puis, à nouveau des membres de pierre :

> *Placeres prohibidos, planetas terrenales,*
> *Miembros de mármol con un sabor de estío,*
> *Jugo de esponjas abandonadas por el mar,*
> *Flores de hierro, resonantes como el pecho de un hombre.*[220]

La dureté du marbre contraste avec les éléments liquides qui apparaissent au vers suivant : *jugo, mar*. Mais en réalité, la mer et le marbre ont en commun la même racine, et le mot latin *marmŏr* signifie, entre autres choses, « surface unie de la mer », et par extension, « la mer »[221]. Cette fois-ci, la pierre est qualifiée avec précision, puisqu'il s'agit de marbre — *miembros de mármol*. Le marbre renferme ici une étonnante polysémie, car d'une part, cette pierre particulière renvoie à la froideur — songeons à l'expression « froid comme le marbre » —, froideur qui apparaît souvent dans les poèmes mentionnés plus haut où des substantifs tels que *hielo* ou *frío* étaient fréquents ; d'autre part, le marbre, plus que les autres pierres, ressemble étrangement à la peau humaine — *miembros de mármol* — avec les marbrures en guise de veines ; enfin, le marbre sert à exprimer l'insensibilité : avoir le visage ou le cœur de marbre, ou encore, être de marbre, signifie un manque de sentiments humains. On dit également « rester de marbre » pour décrire une sorte de paralysie, suite, par exemple, à une nouvelle inattendue, face à laquelle on ne peut même pas réagir, et, le temps de quelques instants, on devient statique, comme une statue. C'est ainsi qu'à la fin du poème,

---

219 *PC*, p. 173-174.

220 V. 18-21.

221 F. Gaffiot, *op. cit.*, p. 384.

des êtres insensibles, presque inhumains — les gens qui condamnent et qui interdisent les plaisirs — sont devenus des statues :

Abajo, estatuas anónimas[222]

On peut donc constater une progression dans la pétrification du corps : d'abord, les membres en pierre, dans le poème « Decidme anoche », ensuite tout le corps de pierre, dans « Nocturno entre las musarañas » et enfin, le corps devenu une statue, dans « Diré cómo nacísteis ». Globalement, la pétrification du corps ou de certains éléments du corps, renferme un sens éminemment négatif, car elle cristallise l'idée de la vie arrêtée — *se detiene la sangre* —, une vie insensible ; insensible peut-être à la douleur, mais surtout au bonheur, à l'amour, en somme, à la vie.

Cependant dans l'œuvre de Luis Cernuda le motif de la pierre n'est pas toujours lié au corps, et lorsqu'il quitte la dimension corporelle, pour signifier simplement la matière qui est dans la nature, roche ou caillou, il prend, au contraire, un sens très positif.

La pierre comme désir de permanence

Dans le recueil *Donde habite el Olvido*, la pierre est liée encore une fois, à l'impossibilité de vivre, notamment dans le poème « El invisible muro », où la pierre est associée, comme l'était, en général, le mur, à une prison :

Entre piedras de sombra,
De ira, llanto, olvido,
Alienta la verdad.

La prisión,
La prisión viva.[223]

222 V. 45.

223 *PC*, p. 213-214, v. 23-27.

La pierre est donc, dans l'œuvre poétique de Luis Cernuda, tout d'abord, liée à l'impossibilité de vivre, à une existence pétrifiée et donc inanimée. Il s'agit d'un sujet poétique au comble de l'exil : tellement isolé, tellement séparé du monde, qu'il frise la non-existence, la pure disparition matérielle, physique[224].

Cependant, lorsque la pierre n'est pas directement associée au corps du sujet poétique ce motif devient un signe, très positif, d'éternité et de permanence. Dans ce sens, la pierre est très liée à l'exil ou plutôt, au contraire de l'exil, à l'immuable, ou à une certaine forme de sédentarisation[225]. Cette idée est visible dans le poème « Unos cuerpos son como flores », qui se trouve dans le recueil *Los Placeres Prohibidos*, où l'on peut lire l'opposition explicitée entre la pierre et le chemin, c'est-à-dire, entre l'immuable et l'errance :

Yo, que no soy piedra, sino camino […] [226]

Étant donné que le sujet poétique de *La Realidad y el Deseo* souffre d'un exil perpétuel, la pierre devient objet de désir, destin envié, comme il est suggéré dans le poème de *Como quien espera el Alba*, « Hacia la tierra », où la pierre semble rester toujours dans son territoire d'origine :

---

224 La pierre, vue comme impossibilité de vivre, surgit dans de nombreux poèmes cernudiens. On citera ici quelques exemples : dans *Un Río, un Amor* : « El caso del pájaro asesinado » (p. 152-153), « No sé qué nombre darle en mis sueños » (160-161), « Drama o puerta cerrada » (p. 162-163), « Dejadme solo » (p. 163-164) ; dans *Los Placeres Prohibidos* : « Unos cuerpos son como flores » (p. 180-181), « Déjame esta voz » (p. 184) ; dans *Donde habite el Olvido* : « Donde habite el olvido » (p. 201) ; dans *Las Nubes* : « A un poeta muerto (F.G.L.) » (p. 254-258) ; « A Larra con unas violetas » (p. 265-267), « La visita de Dios » (p. 274-277).

225 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, affirment, dans leur *Dictionnaire des symboles* : « La pierre, comme élément de la construction, est liée à la sédentarisation des peuples […] », Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 751.

226 *PC*, p. 180-181, v. 11.

[…]
Por eso el alma quiere,

Cansada de los sueños
Y los delirios tristes,
Volver a la morada
Suya antigua. Y unirse,

Como se une la piedra
Al fondo de su agua,
Fatal, oscuramente,
Con una tierra amada.[227]

Il s'agit dans ce poème d'une pierre minuscule, un petit caillou des rivières, mais qui appartient à une terre, la sienne, avec ses eaux. L'âme vagabonde, fatiguée par l'errance, veut ici être en communion — *unirse* — avec sa terre natale — *la morada antigua*[228].

La fontaine s'érige en objet suprême de désir, car elle allie l'éternité de la pierre, l'attachement au lieu d'origine, en somme, l'immuable, avec le mouvement de l'eau, la fluidité éternelle, en définitive, la vie. Ceci semble clair dans le poème « La fuente » du recueil *Las Nubes* :

Al pie de las estatuas por el tiempo vencidas,
Mientras copio su piedra, cuyo encanto ha fijado
Mi trémulo esculpir de líquidos momentos,
Única entre las cosas, muero y renazco siempre.[229]

227 *PC*, p. 361-362, v. 24-32.

228 Sur cette interprétation de la pierre comme objet envié, de par son enracinement dans la terre originelle, par le sujet poétique, signalons que selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la pierre est un symbole de la terre-mère. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 752.

229 *PC*, p. 269-270, v. 9-12.

Le verbe, à la première personne du singulier, *copio*, notifie le mimétisme, l'aspiration du locuteur, qui n'est autre que la fontaine elle-même, à savoir un être solide comme les statues et liquide comme l'eau, ce mélange de permanence et de mouvement propre à la fontaine, faite d'eau et de pierre. L'alliance de ces signes contradictoires procure un sentiment de joie à cette fontaine personnifiée qui ignore la douleur humaine, puisqu'elle sert d'apaisement à la souffrance des hommes :

Soy divino rescate a la pena del hombre[230]

En effet, l'aspect positif de la pierre vient non seulement de la sédentarisation dont elle est le symbole, mais également de son insensibilité à la douleur. Songeons au sonnet de Quevedo qui commence par le vers *Piedra soy en sufrir pena y cuidado*[231], dans lequel le locuteur dit sa capacité de douleur, qui est immense et qui lui fait ressembler à une pierre, exempte de souffrance.

Il est, encore une fois, étonnant de constater que dans le recueil *Con las Horas contadas*, dans lequel se trouve insérée la série « Poemas para un Cuerpo », où l'exil serait, en quelque sorte, temporairement aboli, il n'y a pas une seule occurrence de la pierre, ce qui confirme que ce recueil, ou du moins, la série « Poemas para un Cuerpo » a un statut particulier dans l'œuvre de Luis Cernuda. La plupart des faits, des choix poétiques qui, selon nous, disent l'exil, tels que les procédées d'énonciation, d'objectivation, comme le dédoublement et les masques du moi, tels que les motifs récurrents comme le mur, la peur du réveil ou la pierre, sont complètement absents de ces poèmes, ce

230 V. 22.

231 Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, éd. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, p. 368. Cette affirmation — « Piedra soy » — par laquelle le locuteur se dit comme pétrifié, a incité le poète José Ángel Valente au jeu de mots avec lequel il a construit le titre de l'un de ses poèmes : « A Don Francisco de Quevedo, en piedra » ; pierre qui remplace la véritable existence humaine, car le lecteur s'attend à l'expression consacrée : « en persona ». José Ángel Valente, *Poemas a Lázaro*, Punto cero, 2ème éd., Barcelona, Seix-Barral, 1980, p. 118.

qui incite à penser qu'en effet, tous ces procédés sont liés à l'exil, car lorsque l'impression d'exil disparaît, du moins provisoirement, eux aussi disparaissent, avec le même caractère provisoire, puisqu'ils reviennent abondamment dans *Desolación de la Quimera*.

La pierre comme arme qui punit : la lapidation

Pour clore ces pages sur les liens entre la pierre brute et l'exil, nous nous arrêterons sur le sens que la pierre prend à la fin de l'œuvre de Cernuda, c'est-à-dire, au dernier poème de *Desolación de la Quimera*, car bien que la pierre n'apparaisse pas ailleurs, dans *La Realidad y el Deseo*, avec ce sens particulier, la place de ce texte semble trop importante pour que l'on en néglige la portée. Il s'agit du poème « A sus paisanos » où surgit une pierre qui sert à punir, plus précisément à lapider :

> *La indiferencia y el olvido, vuestras armas*
> *De siempre, sobre mí caerán, como la piedra*[232]

La pierre, qui a ici le rôle efficace de comparant, évoque l'une des raisons essentielles de l'exil intérieur dont le poète sévillan souffrit toute sa vie : les critiques négatives dont sa poésie fut l'objet. Les références à la déception subie à cause de ces critiques, plus précisément le mauvais accueil dont *Perfil del Aire* fut l'objet, sont nombreuses :

> *Mozo, bien mozo era, cuando no había brotado*
> *Leyenda alguna, caísteis sobre un libro*
> *Primerizo lo mismo que su autor: yo, mi primer libro.*[233]

Dans son dernier recueil, Luis Cernuda dresse une sorte de bilan, de testament, où il règle ses comptes avec ceux qui, selon lui, furent à l'origine de sa déchéance, du moins de son exil intérieur. L'insistance sur le verbe *caer*, notamment suivi de la préposition *sobre — sobre mí*

232 *PC*, p. 546-548, v. 23-24.

233 V. 7-9.

caerán, como la piedra; caísteis sobre un libro — traduit bien la plainte d'une victime innocente injustement attaquée.[234]

Le Nouveau Testament montre comment les pharisiens qui condamnaient les mœurs licencieuses de la femme adultère tentèrent de la lapider[235]. Cernuda se pose dans ce poème en victime de l'incompréhension de ses compatriotes, et le titre est très clair en ce sens : « A sus paisanos ». La lapidation cristallise l'incompréhension et l'intolérance des Espagnols, tels que les voyait Cernuda, face à une œuvre qui osait transcrire l'interdit.

La pierre est donc intimement liée à l'exil cernudien. Parfois, lorsqu'elle est la matière dont le corps est fait — *miembros de piedra, cuerpo de piedra* — ce motif dit l'immobilité pénible, l'absence de vie heureuse, l'impossibilité de vivre véritablement. La pierre exprime cela dans l'œuvre écrite avant l'exil, notamment dans *Un Río, un Amor* et *Los Placeres Prohibidos*. Le poète souffre alors de l'exil intérieur que l'on a expliqué dans les premières pages de cette étude. En revanche, ce même motif prend une signification tout à fait différente dans l'œuvre écrite en exil, c'est-à-dire, dans l'œuvre postérieure à 1938 : celle d'un élément qui reste ancré dans sa terre natale. La pierre devient alors un objet de désir pour le sujet poétique, auquel il voudrait ressembler à cause de son caractère

---

234 María Moliner : [caer sobre] « Abalanzarse » : 'Cayeron sobre él como lobos', p. 451. Il est significatif de constater que, dans « Historial de un libro », pour raconter l'injustice dont *Perfil del Aire* fut la victime, Cernuda emploie cette même construction : « Poco después *cayeron sobre* mí, una tras otra, las reseñas acerca de *Perfil del Aire* : todas atacaban el libro. », *PrI*, p. 629.

235 « Alors les scribes et les pharisiens lui amenèrent une femme, qui avait été surprise en adultère ; et la faisant tenir debout au milieu du peuple, ils lui dirent : 'Maître, cette femme vient d'être surprise en adultère. Or Moïse nous a ordonné dans la loi de lapider les adultères : quel est donc sur cela votre sentiment ?' Ils disaient ceci en le tentant, afin d'avoir de quoi l'accuser. Mais Jésus, se baissant, écrivait avec son doigt sur la terre. Comme donc ils continuaient à l'interroger, il se releva et leur dit : 'Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette la première pierre'. Puis se baissant de nouveau, il continua d'écrire sur la terre. L'ayant entendu parler de la sorte, ils se retirèrent l'un après l'autre, les vieillards sortant les premiers ; et ainsi Jésus demeura seul avec la femme, qui était au milieu de la place. », Évangile selon Saint-Jean, chapitre VII, 1-9.

sédentaire. La fontaine, faite de pierre et d'eau, cristallise quant à elle l'idéal suprême qui consiste à être mouvement tout en restant immuable, enraciné. Enfin, la pierre prend, dans le dernier poème de *La Realidad y el Deseo*, un sens extrêmement négatif, puisqu'elle est cette arme avec laquelle la société punit et exclut ceux qui s'écartent de la norme et deviennent, par-là même, des exilés intérieurs.

Mais la pierre, dans *La Realidad y el Deseo* n'est pas que pierre brute : parfois, après intervention humaine, elle devient pierre taillée, c'est-à-dire, monument.

Le monument : vestige et mémoire de la terre originelle

Tourné vers le passé ou vers l'Histoire, comme le monument aux morts, ou bien vestige, indice d'un temps révolu, comme les ruines, cet édifice architectural que l'on appelle le monument s'inscrit dans une esthétique de la grandeur, car il s'agit d'un édifice plus grand que l'homme, qui n'est pas fait à la mesure humaine comme la maison. Mais le monument n'est pas nécessairement démesuré, ni sublime, si le sublime est toutefois ce qui écrase et ce qui rend toute chose infiniment petite ; le monument est simplement, parfois, un peu pesant, sinon en raison de ses dimensions, du moins de par sa force symbolique.

Qu'est-ce qui rend précisément le monument monumental ? Puisqu'il existe de petits monuments, c'est sa fonction — avertir et rappeler, mystifier peut-être — qui fait le monument plus que son architecture. C'est un rapport au temps plus qu'à l'espace qui transforme un édifice dans lequel les citoyens entraient et sortaient quotidiennement et que le fait du temps a livré à la contemplation : contemplation de ce qui, transfiguré par le passé, devient monument. Mais que contemple-t-on ou que cherche-t-on à contempler dans le monument ? : le passé que l'on ne voit pas. C'est l'invisible, sous la forme de l'évocation et du rappel, que l'on cherche à apercevoir ou que l'on se plaît à imaginer. L'on cherchera ici à dégager cet invisible qui est évoqué dans *La Realidad y el Deseo* par le biais du monument et, surtout, les liens qui l'unissent à l'exil.

Le monument : signe de l'immuable

C'est dans *Las Nubes*, c'est-à-dire, dans le recueil qui inaugure la poésie cernudienne de l'exil géographique et de la véritable séparation de la terre natale, que surgit le premier monument[236]. Il s'agit du poème « Atardecer en la catedral », écrit entre Paris et Londres, en septembre 1938. Le texte comprend d'abord une description du paysage qui entoure la cathédrale, avant de faire allusion au monument même, bien que le lecteur sache, grâce au titre, que ce monument est l'objet essentiel du poème :

Por las calles desiertas, nadie. El viento
Y la luz sobre las tapias
Que enciende los aleros al sol último.
[…]
Algunos chopos secos, llama ardida
Levantan por el campo, como el humo
Alegre en los tejados de las casas.
Vuelve un rebaño junto al arroyo oscuro

236 Nous ne parlerons pas ici du monument abîmé ou détruit, c'est-à-dire, des ruines, si présentes pourtant dans *La Realidad y el Deseo*. La ruine, selon nous, dit essentiellement la perte, les restes de ce qui a été et n'est plus, la mutilation et l'impossibilité de revenir en arrière, les ravages impitoyables du temps. Nous ne traiterons pas ici ce motif, malgré ses liens indéniables avec l'exil, car il a été abondamment étudié. Nous renvoyons, par exemple, à l'article de Claude Le Bigot « Pour une poétique de ruines dans l'œuvre en vers de Luis Cernuda », *Luis Cernuda. Rencontres à l'Orangerie. Désolation de la chimère*, actes du colloque à l'Université de Limoges, 3-4 juin 1994, Limoges, Pulim, 1994, p. 47-63 et aux pages que le poète Antonio Colinas consacre aux ruines — « La lección de las ruinas en Cernuda » — dans Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid / México, Fondo de Cultura Económica 1989, p. 176-197. Ces textes montrent clairement les liens que le motif des ruines entretient avec l'exil, et nous partageons entièrement l'interprétation qui en est proposée. Cf. également Ph. Silver, *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1997.

Donde duerme la tarde entre la hierba.
El frío está naciendo y es el cielo más hondo.[237]

Le troupeau est le seul élément de vie et de mouvement dans ce fragment qui commence sous le signe de l'absence, dans une phrase dépourvue de verbe, et par conséquent, d'action, ce qui renforce l'impression de solitude : *Por las calles desiertas, nadie*. Cette solitude semble aller de pair avec l'absence de bruit, avec le silence qui accompagne les derniers instants du coucher du soleil — *enciende los aleros al sol último*. Le sommeil du jour renvoie, essentiellement, au passage à la nuit, notifié par le changement de température qu'il produit — *El frío está naciendo*. Mais le verbe *duerme* introduit également l'idée de statisme, d'immobilité. *Extática* est précisément le premier adjectif qui détermine la cathédrale, qui surgit seulement au vers 19 :

La catedral extática aparece,
Toda reposo: vidrio, madera, bronce,
Fervor puro a la sombra de los siglos.[238]

L'immobilité de ce monument semble aller de pair avec la sensation de repos qu'il transmet, puisque tout en lui, la totalité de cette cathédrale, est calme — *toda reposo*. Les deux points introduisent ce qui produit cette impression de repos, à savoir, le caractère solide, dur, de la matière qui compose ce tout : verre, bois, bronze ; des éléments qui s'opposent à la fluidité, au mouvement, et même au cours du temps et de l'histoire, car le troisième vers ne dit pas, comme l'on pourrait s'y attendre, *a través de los siglos*, ce qui traduirait un parcours dans le temps, mais *a la sombra de los siglos* : l'on se met, par exemple *a la sombra de un árbol* pour s'y abriter et pour se reposer, voire pour dormir, comme dormait le jour dans les vers précédents. De même, en étant *a la sombra de los siglos*, cette cathédrale est préservée des ravages du temps, puisqu'elle est comme endormie, abritée, au contraire, par les siècles, par l'Histoire.

237 *PC*, p. 282-284, v. 1-3 et 10-15.

238 V. 19-21.

En ce sens, le monument apparaît comme le pôle opposé de l'exil, du moins de l'exil géographique, qui est tout sauf permanence, tout sauf statisme. Ainsi, le sujet poétique qui avance, pas à pas, dans cette cathédrale, ne peut que se réjouir de cette réalité éternelle où les souffrances de l'errance sont apaisées. Il y a, aux vers 31-35, une allusion très significative à ce contraste entre l'être exilé et le monument, dans la mesure où l'un n'est que mouvement et où l'autre n'est que permanence :

Entra en la catedral, ve por las naves altas
De esbelta bóveda, gratas a los pasos
Errantes sobre el mármol, entre columnas,
Hacia el altar, ascua serena,
Gloria propicia al alma solitaria.

Les pas errants — *pasos errantes* — sur le marbre, sur la pierre qui est là depuis des siècles, permettent au sujet de toucher physiquement l'immuable, de s'approcher un peu de ce qui, contrairement à lui, reste toujours au même endroit. Le caractère erratique, nomade, des pas est mis en valeur en début de vers grâce à l'enjambement *pasos* / *Errantes*. L'errance du sujet poétique contraste avec la pierre, matière première qui est à l'origine du monument, et que les siècles ont préservée. C'est en ce sens que survient, clairement notifié, l'adjectif *inmutable* :

Sobre el haz inmutable de la tierra,
Transcurren estas horas en el templo.

Cet adjectif qui dit la pérennité, produit presque un oxymore de par la proximité du verbe *transcurrir*, qui, au contraire, dit la fugacité, le mouvement et le changement temporel, notamment grâce au sujet de ce verbe qui n'est autre que *estas horas*.

Cette cathédrale est donc un havre de paix : tout y est figé, immuable, et ce monument s'érige en objet de désir pour le locuteur qui, au contraire, n'est qu'une éternelle errance. En ce lieu, l'impression d'exil se trouve apaisée, dans une sorte de communion de

l'homme avec la pierre qui pourrait éventuellement rendre le sujet, lui aussi, éternel et immuable.

Au-delà du désir de permanence, d'immobilité, que le monument traduit dans ce poème, ce motif renvoie, essentiellement, dans *La Realidad y el Deseo*, au souvenir de la terre natale, car contrairement à « Atardecer en la catedral », où le locuteur se situe dans la cathédrale même, à l'intérieur de l'édifice, dans la plupart des poèmes où il est question d'un monument, la voix poétique évoque de l'extérieur, dans la distance, temporelle et spatiale, des monuments que le locuteur a connus et auxquels il n'a plus accès.

Le souvenir de la terre perdue

La perception immédiate du monument, de ce qu'est un monument, à savoir un édifice aux dimensions imposantes, conduit à assimiler l'effet recherché, la grandeur, à la nature même du monument. En effet, en dehors du fait qu'il existe de petits monuments et qu'il suffise parfois d'une liste de noms, par exemple des soldats morts à la guerre, d'une stèle dépouillée, pour faire un monument, la dimension monumentale n'est pas tant liée à la grandeur et à l'espace, qu'à la forme du souvenir. Le monument permet de conserver le souvenir, il est comme un *memento*, comme dans l'hommage des vivants rendu à la mémoire des morts, et il engage donc un rapport au temps plus qu'à l'espace.

Ainsi, toujours dans *Las Nubes*, le poème au titre évocateur « Un español habla de su tierra », établit une sorte d'équivalence entre le monument et le souvenir d'un temps passé et, surtout, d'un temps heureux :

Los castillos, ermitas,
Cortijos y conventos,
La vida con la historia,
Tan dulces al recuerdo[239]

239 *PC*, p. 310-311, v. 5-8.

Encore une fois, le monument s'oppose à l'exil, soit parce que le caractère immuable de la pierre contraste avec l'errance de l'exilé, soit, comme dans ce texte, parce que le monument appartient au souvenir du locuteur, au temps où il n'était pas encore en exil. Les différentes sortes de monuments qui sont ici évoquées — *castillos, ermitas, conventos* — produisent dans la mémoire du locuteur un sentiment de douceur — *dulces* —, signe d'une époque heureuse. Ainsi, les vers cités précèdent ces autres-là, qui disent clairement l'arrachement — *de todo me arrancaron* — et avec lui, l'avènement de l'exil, ouvertement notifié — *me dejan el destierro* :

Ellos, los vencedores sempiternos,
De todo me arrancaron.
Me dejan el destierro.[240]

En dehors du référent, évident, qui n'est autre que la dictature qui suivit la guerre civile espagnole — ce poème fut écrit en 1940 —, *vencedores* désignant les partisans du franquisme, ce poème dit le pouvoir d'évocation du monument, comme saut en arrière vers un passé perdu, comme seule réalité qui ne change pas, qui reste toujours dans sa terre d'origine.

Le même pouvoir de remémoration de la terre natale est perceptible dans le poème « El ruiseñor sobre la piedra », texte qui clôt *Las Nubes*, et qui évoque un monument précis, connu du lecteur, l'Escurial, puisque dans ce long poème de cent vingt-neuf vers, le nom de ce monument est notifié dès le début, au vers 7 :

Así, Escorial, te mira mi recuerdo.[241]

L'insistance sur le souvenir est significative : *recuerdo* apparaît à quatre reprises dans le texte, trois fois comme substantif, singulier ou pluriel :

240 *PC*, v. 9-12.

241 *PC*, p. 313-318, v. 7.

Así, Escorial, te mira mi recuerdo.
[…]
Mas hoy va mi recuerdo más arriba, a la sierra
[…]
Y si hoy hablo de ti es buscando recuerdos[242]

et une fois comme verbe, à la première personne du singulier :

Recuerdo bien el sur donde el olivo crece.[243]

Cette remarque fait apparaître une dimension symbolique, analogique même, et renvoie à une dimension invisible du monument : son caractère évocateur. Il est, dans ce sens, extrêmement significatif, que le premier sens du mot latin *monuměntum* soit : « tout ce qui rappelle quelqu'un ou quelque chose, ce qui perpétue le souvenir »[244]. La seule évocation de l'Escurial, monument castillan par excellence, amène le souvenir de tout un pays, L'Espagne, et même d'une région précise, l'Andalousie, pourtant assez éloignée et même à l'opposé de la Castille, puisque ces deux régions espagnoles présentent des paysages radicalement différents :

Recuerdo bien el sur donde el olivo crece
Junto al mar claro y el cortijo blanco[245]

Le sud, les oliviers, la mer, et plus particulièrement, le *cortijo* — mot qui désigne une sorte de ferme exclusivement andalouse[246], qui de surcroît est blanche, couleur typique des maisons en Andalousie —, situent de façon limpide le lieu précis du souvenir

242 V. 7, 14 et 49.

243 V. 12.

244 F. Gaffiot, *op. cit.*, p. 399-400.

245 V. 12-13.

246 María Moliner le précise clairement : « Particularmente en Andalucía […] », *op. cit.*, tome I, p. 785.

évoqué par l'Escurial. Pourtant, la région dans laquelle se trouve ce monument, la Castille, ne possède aucun de ces éléments. C'est la valeur symbolique de l'Escurial, c'est-à-dire, l'évocation d'un passé glorieux, d'une époque particulièrement chère à Luis Cernuda, à savoir, l'Espagne de Philippe II, qui est ici mise en avant. En reprenant l'étymologie du mot « monument », l'on remarque qu'en deuxième lieu, le sens de ce mot désigne un monument très précis : le monument commémoratif. L'infinitif dont ce mot est dérivé, *mŏnĕo*, signifie rappeler, avertir, exhorter[247]. Le monument est donc fait, essentiellement pour rappeler, pour avertir. C'est pour cette raison que le monument doit être visible, et presque lisible, dans son emplacement, dans sa construction, et peut même comporter des inscriptions explicatives telles que « aux grands hommes, la patrie reconnaissante ». C'est à L'Escurial que sont enterrés les rois d'Espagne : il pourrait donc être perçu essentiellement comme un lieu marqué par la mort. Mais loin d'être un simple panthéon de têtes couronnées, ce monument rappelle, puisque la mémoire est la fonction première du monument, une époque glorieuse, notamment celle du royaume de son bâtisseur, Philippe II, où l'Espagne, loin d'être *divisée* entre plusieurs camps, comme lors de la guerre civile et lors de la dictature franquiste, était, au contraire, une sorte de pays *multiplié*, de par l'importance de l'étendue des territoires qu'elle englobait. La grandeur, la taille imposante de ce monument n'est alors qu'un substitut évoquant l'importance de ce qu'il symbolise.

Le monument est lié au passé du locuteur, passé heureux en l'occurrence, que le souvenir actualise. Et ce passé n'est autre que la terre

---

247 F. Gaffiot, *op. cit.,* p. 399-400 : « *monumĕntum* : 1. tout ce qui rappelle quelqu'un ou quelque chose, ce qui perpétue le souvenir // 2. [en part.] tout monument commémoratif, monument [stèle, portique, etc.] // monument funéraire // 3. monuments écrits » ;

« *mŏnĕo* : 1. faire songer à quelque chose, faire souvenir […], faire songer quelqu'un à quelque chose …], appeler l'attention de quelqu'un sur quelque chose […], faire observer que // 2. avertir, engager, exhorter […] ; avertir de, engager à, avertir de ne pas // 3. donner des avertissements, des inspirations, éclairer, instruire// prédire, annoncer. »

originelle, désormais perdue, d'où ce sentiment de perte qui est largement notifié par les multiples allusions à l'exil :

Mucho enseña el destierro de nuestra propia tierra
[…]
Y el cuerpo, que es de tierra, clama por su tierra

Porque me he perdido
En el tiempo lo mismo que en la vida,
Sin cosa propia, fe ni gloria,
Entre gentes ajenas
Y sobre ajeno suelo
Cuyo polvo no es el de mi cuerpo
[…]
Así también mi tierra la he perdido[248]

L'insistance sur la terre, sur le verbe *perder*, et la notification du mot fatal *destierro*, mettent en évidence l'expulsion du sujet de ce pays lointain, dans le temps et dans l'espace, qu'est l'Espagne idéalisée par le truchement de l'Escurial.

Ce pouvoir d'évocation que l'Escurial possède dans ce poème, n'exclut pas, bien au contraire, le sens premier que le monument, en général, prend dans l'œuvre de Luis Cernuda, c'est-à-dire, le sens d'éternité et d'immortalité :

Si hacia los cielos te alzas duro,
Sobre el agua serena del estanque
Hecho gracia sonríes. Y las nubes
Coronan tus designios inmortales.[249]

Dans ce fragment, outre l'adjectif *inmortales*, plusieurs éléments disent la permanence : l'eau, qui habituellement est associée au mouvement, à la fluidité, est ici encerclée, délimitée dans un espace

248 V. 17, 24-30 et 48.

249 V. 8-11.

fermé — *estanque* — qui ne permet pas le courant. L'adjectif *serena* contribue au caractère immobile de cette eau qui est ici présentée. Cette eau est sereine car pas une seule onde ne vient perturber la surface lisse qui, en fait, sert de miroir à l'Escurial — *Sobre el agua serena del estanque* / *[…] sonríes*. L'adjectif *sereno-a*, signifie en premier lieu *tranquilo*, mais aussi *feliz*[250], et ce possible bonheur de l'eau, dû peut-être à sa nature immobile, qui s'oppose au malheur causé par la mobilité, très fréquent dans *La Realidad y el Deseo*, semble être partagé par le monument lui-même qui, d'après le verbe qui le personnifie, sourit — *Hecho gracia sonríes*. La dureté du monument — *hacia los cielos anchos te alzas duro* — renvoie, bien entendu, à la matière, à la pierre et à son état solide, mais également à la résistance, dans la mesure où la dureté s'oppose à la faiblesse, à la fragilité, et, en ce sens, l'adjectif *duro* participe de l'idée de permanence, puisque la dureté du monument lui permet de résister au temps qui passe.

Le monument est dur, l'eau est figée, sereine, et même les nuages, qui d'habitude défilent dans le ciel à toute vitesse, sont ici arrêtés, car ils couronnent l'édifice. Bien entendu *Y las nubes* / *Coronan tus designios inmortales* est une métaphore hyperbolique qui renvoie à la hauteur de l'édifice, qui pourrait presque toucher le ciel, mais le verbe *coronar* suggère aussi, au-dèlà l'allusion aux rois qui se trouvent enterrés à l'Escurial, l'encerclement, comme l'eau de l'étang était encerclée, figée.

L'on retrouve cette même idée d'immobilité dans un autre fragment du poème :

Agua esculpida eres,
Música helada de piedra.
La roca te levanta
Como un ave en los aires;
Piedra, columna, ala[251]

250 María Moliner : « Del latín « serenus », tranquilo, sin nubes, puro, feliz. », p. 1148.

251 V. 76-80.

L'immobilité de la matière inanimée, solide, dure — *roca, piedra, columna* — se voit exacerbée par les adjectifs *esculpida* et *helada*, d'autant plus qu'ils désignent des éléments particulièrement mobiles — *agua* — ou abstraits — *música*. Malgré la lourdeur du monument, il s'envole comme un oiseau — *La roca te levanta / Como un ave en los aires* —, et le mot *ala* semble faire partie de la nature même du monument, au même titre que *piedra* et *columna*. Bien évidemment, ce n'est pas le monument, la masse de pierre, qui s'envole, mais son image, gravée dans la mémoire du locuteur, le souvenir qui va et vient avec légèreté.

Tous les éléments présents dans ce long poème semblent tendre vers l'immobilité, traduisant la volonté, le désir du sujet poétique — de cet être qui se présente comme un exilé — d'être lui aussi, immobile, de rester figé dans sa terre originnelle. Le monument est indéniablement lié à la terre natale, et devient donc, comme elle, objet de désir. Il est à l'opposé de l'exil puisqu'il représente d'une part l'immobilité et d'autre part le lieu de l'enracinement.

Il faut signaler ici la volonté affichée de Luis Cernuda de faire apparaître ce texte comme une transcription poétique de sa biographie. Les allusions à la vie du poète sont tellement nombreuses et évidentes dans ce poème, que l'on ne peut pas passer ce fait sous silence. L'on donnera un seul exemple, sans pour autant s'attacher à expliquer ce que sont les référents précis dans le parcours vital du poète, d'une part parce que ce n'est pas notre objet d'étude, et d'autre part, parce qu'ils sont assez clairs :

Tus muros no los veo
Con estos ojos míos,
Ni mis manos los tocan.
Están aquí, dentro de mí, tan claros,
Que con su luz borran la sombra
Nórdica donde estoy, y me devuelven
A la sierra granítica en que sueñas[252]

252 V. 51-57. Poème écrit à Glasgow, en Ecosse, en 1940.

Signalons enfin que ce poème cernudien traduit la volonté du poète de ne pas laisser les vainqueurs de la guerre civile marquer idéologiquement un patrimoine historique qui appartenait à tous les espagnols. En effet les idéologues dont Franco s'était entouré avaient savamment orchestré une campagne d'appropriation, que ce soit du passé espagnol (les rois catholiques, Charles v, Philippe ii) ou de la réligion catholique, qui s'est avérée extraordiairement efficace. Cernuda lutte contre cet amalgame et revendique, au contraire, ce passé espagnol, de même qu'il n'hésite pas à récupérer le théme religieux en déployant toutes sortes de personnages bibliques dans son œuvre (les rois mages, Lazare et même le Christ).

Enfin, dans le recueil *Vivir sin estar Viviendo*, le poème « Ser de Sansueña », titre qui dit, d'emblée, l'exil, puisque Sansueña évoque, dans *La Realidad y el Deseo*, sinon l'Espagne, du moins une Espagne idéale et perdue, contient la même opposition entre le monument et l'exil. Ainsi, au début du poème, le locuteur décrit des monuments, concrètement une église et un palais :

Junto a la iglesia está la casa llana,
Al lado del palacio está la timba[253]

La grandeur physique et symbolique des monuments ici présentés, est d'emblée mise en avant, car ils se trouvent à côté d'édifices beaucoup moins nobles, tels que la maison, dont le caractère humble est souligné par l'adjectif *llana*, ou la maison de jeu, le tripot — *la timba*. Cette proximité de constructions radicalement opposées se fonde sur deux antithèses : le palais, résidence de grands seigneurs, s'oppose à l'humble maison de l'homme du peuple, *la casa llana*, et pourtant il est, dans le vers, à côté du tripot, et l'église, où l'on va se recueillir, s'oppose à la maison de jeu, lieu de tous les vices, alors que dans le vers, elle est à côté de la maison. Quelques vers après, survient à nouveau, la notification de l'errance :

253 *PC*, p. 417-418, v. 16-17.

Y ser de aquella tierra lo pagas con no serlo
De ninguna: deambular, vacuo y nulo,
Por el mundo, que a Sansueña y a sus hijos desconoce.[254]

Une fois de plus, la simple évocation des monuments, fait surgir le souvenir de la patrie perdue, souvenir qui s'avère douloureux, car il est suivi de la constatation de la triste réalité : l'exil — *deambular, vacuo y nulo*. La perte de la terre, que le souvenir du monument rend plus douloureuse, fait du locuteur, de l'exilé, un être qui se situe entre la vie et la mort :

Vivieron muerte, sí, pero con gloria
Monstruosa. Hoy la vida morimos
En ajeno rincón. […] [255]

Comme Lazare, comme les nombreux morts-vivants qui traversent *La Realidad y el Deseo*, ce locuteur qui devient le porte-parole de l'humanité, ou du moins de la communauté des exilés, puisqu'il dit *nosotros*, parvient à émettre une étonnante affirmation, car au lieu de dire « vivre la vie », il préfère l'oxymore « vivre la mort » — *Vivieron muerte* — et son corrélat « mourir la vie » — *Hoy la vida morimos*.

On trouve également de nombreuses évocations de monuments dans le recueil de proses poétiques *Variaciones sobre Tema Mexicano*. Souvent, la contemplation d'un monument local, donc mexicain, comme le dit le titre, fait surgir soudainement le souvenir de la terre natale. Pour étayer cette affirmation, l'on peut citer l'exemple du texte intitulé « El mirador » :

A este rincón del convento, suelo desigual de ladrillos rosáceos, apenas más ocre su color que el de las paredes, los dos arcos de su esquinazo abierto sobre el paisaje te atraen, te llaman desde el corredor del claustro. […] En lo que ves, cierto, hay mucho que

254 V. 28-30.

255 V. 36-38.

> *fue y es tuyo, por nacimiento, desde siempre: el fondo religioso y sensual de tu país está aquí; el sosiego remansado de las cosas es el mismo.*[256]

La seule contemplation d'un monument, ici, un couvent, amène donc le sujet poétique à une époque révolue où le sujet n'était pas en exil. Le locuteur se situe, comme dans le poème « Atardecer en la catedral », à l'intérieur même du monument. Alors qu'il se trouve loin de sa terre d'origine, ce monument étranger fait surgir le souvenir de la terre natale, par la ressemblance de certains éléments — *En lo que ves, cierto hay mucho que fue y es tuyo, por nacimiento, desde siempre* ; toutefois, la comparaison entre le pays présent et le pays perdu ne se fait pas seulement par le truchement d'éléments concrets, architecturaux ou autres, du couvent, mais par des notions abstraites, invisibles, qui naissent de la contemplation des choses concrètes, comme le sentiment religieux et l'impression de calme — *el fondo religioso y sensual de tu país está aquí; el sosiego remansado de las cosas es el mismo*.

Un autre texte de *Variaciones sobre Tema Mexicano* résume, à lui tout seul, les multiples significations du motif récurrent qu'est le monument, dans ses liens avec l'exil. Il s'agit de la prose intitulée « Miravalle » », dans laquelle le locuteur décrit minutieusement le palais d'un vice-roi. On retrouve d'abord l'idée que l'on vient de signaler, c'est-à-dire, que le monument produit immédiatement le souvenir de la terre natale, par la ressemblance entre deux lieux, le lieu perdu, originel, et le lieu où se trouve actuellement le locuteur :

> *Siendo todo esto tan extraño para ti, nada sin embargo te resulta extraño*[257]

La polysémie de l'adjectif *extraño* — étranger et étrange — agit dans ce vers comme un renforcement de l'ambiguïté du sentiment complexe que le sujet poétique manifeste, qui consiste d'une part, à

256 *PC*, p. 632.

257 *PC*, p. 626-627.

se sentir étranger dans cette nouvelle terre, et, d'autre part, à avoir l'impression de retrouver sa terre natale.

Mais au-delà de cette idée du monument comme remémoration de la terre natale, les dernières lignes de ce texte montrent clairement la signification première et essentielle du monument, voire, globalement, de la pierre, dans l'œuvre poétique de Luis Cernuda, c'est-à-dire, d'une part la permanence, l'éternité, l'immuable, et d'autre part l'enracinement dans un lieu précis, la pérennité dans la terre d'origine :

> *Los ecos trágicos de leyenda y de historia que vienen de esas frondas y galerías nada pueden contra el viejo deseo de gozo, de permanencia, que una vez más en ti nace de esta contemplación. Acodado en las balaustradas, deambulando bajo los arcos, parece imposible, si te fuera dado quedarte aquí, que llegaras un día a sentir saciedad, y con ella la maldición antigua del hombre: el deseo de cambiar de sitio.*[258]

* *
*

Le monument, dans l'œuvre de Luis Cernuda, apparaît comme un motif intimement lié à l'exil géographique. En effet, c'est dans *Las Nubes*, premier recueil de Luis Cernuda écrit, du moins en partie, en exil, que surgissent les premiers monuments. Cathédrale, palais, monastère ou couvent, l'édifice monumental, qui symbolise la permanence, la stabilité, s'érige en objet de désir pour le sujet poétique qui, au contraire, semble souffrir d'une perpétuelle existence erratique. Par le truchement de l'Escurial, protagoniste absolu du poème « El ruiseñor sobre la piedra », Cernuda inaugure un motif qui deviendra récurrent dans sa poésie postérieure : celui d'une Espagne glorieuse, idéalisée et définitivement perdue. Le monument produit donc chez le sujet poétique un double retour en arrière : un saut dans l'espace, car la contemplation d'un monument appelle des souvenirs

258 *Ibid.*

de la terre natale, désormais lointaine, et un saut dans le temps, car l'édifice monumental est le signe éternel d'un passé historique, un passé qui perdure, inscrit pour toujours dans la pierre, *a la sombra de los siglos*.

Au-delà des dédoublements du moi, au-delà de la disposition graphique des poèmes, Luis Cernuda parvient à élaborer une véritable écriture poétique de l'exil, par le truchement de certains motifs qui, à première vue, ne présentent pas de liens explicites avec la souffrance qui découle de la perte de la terre natale.

Le sujet cernudien se trouve constamment en quête de fuite, d'évasion, car, comme semble l'indiquer le titre de l'œuvre, *La Realidad y el Deseo*, ses désirs ne peuvent être assouvis dans le contexte de la réalité qui l'entoure. Différentes sortes de tentatives pour fuir cette réalité déplaisante surgissent ça et là dans tous les recueils : sommeil, nostalgie, mélancolie… Si l'homme accomplit son exil en quittant son pays, le sujet poétique le fait en partant *ailleurs*.

La pierre, sous ses formes différentes — mur, pierre brute, monument —, apparaît essentiellement comme l'image de ce qui perdure, de ce qui demeure ; c'est pourquoi elle s'érige en une sorte d'objet de désir pour le poète et pour le locuteur cernudien, qui sont, au contraire, dans une errance perpétuelle, dans un déracinement total. Par ailleurs, le mur symbolise la barrière infranchissable entre le moi et le monde, entre le dehors et le dedans, en somme, il symbolise l'impossible communication de deux mondes qui s'opposent, comme s'opposent la réalité et le désir. Le monument, enfin, constitue une empreinte du passé, ce passé glorieux de l'Espagne que Cernuda exalte et regrette, et qui accentue davantage la misère et l'horreur du pays, tel qu'il est devenu lorsque le poète écrit son œuvre.

Conclusion

La poésie de Luis Cernuda rend compte d'un trajet où, comme dans toute poésie, ce qui fut personnel, biographique, change de nature par son expression même et devient autre chose : la parole poétique.

Luis Cernuda s'est senti toute sa vie en exil, et ceci pour des raisons différentes : la conviction d'être détesté par ses parents[1], méprisé par le milieu littéraire dans lequel il faisait ses premiers pas comme poète, exclu par la société dans laquelle il vivait qui

1 Emilia Rauman, veuve de Salvador de Madariaga, affirmait: « A Salvador el carácter de Luis le parecía demasiado saturnino, amargado y pesimista. Yo veía la causa de ello en una niñez infeliz, en una madre que no tenía la menor comprensión para el hijo y se burlaba de él. Recuerdo la amargura con que me lo contó. La falta de afecto que añoraba terminó por torcer su carácter » ; sur son père, le poète disait à la mère de Rafael Martínez Nadal : « Siempre recordaré a mi padre encerrado en su despacho, maniático de los *tweeds* ingleses y escoceses. Compraba cortes de la mejor clase para trajes y chaquetas que casi nunca se hacía. A veces, cuando me permitían ir a darles las buenas noches, allí estaba en su despacho, con uno o varios *tweeds* sobre la mesa, bajo la gran pantalla de cristal verde con flecos dorados, escudriñando con lupa la calidad y detalles del tejido, contando los hilos, probando su resistencia al tirón o al fuego de una cerilla. Le molestaba mi presencia. », Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda, el hombre y sus temas*, *op. cit.*, p. 100 et 26. Enfin, Luis Cernuda explique, dans « Historial de un libro », l'impression de liberté qu'il eut lors du décès de ses parents (*PrI*, p. 632).

condamnait l'amour homosexuel, comme il semble le suggérer à plusieurs reprises dans « Historial de un libro »[2].

L'exil intérieur devient, en 1938, exil géographique, lorsque le poète quitte définitivement l'Espagne et s'installe en Angleterre, et le sentiment d'être isolé s'accroît, car il s'éloigne ainsi de sa langue maternelle, seule véritable patrie pour un poète. Il y aura dans ce parcours d'exilé, une parenthèse, qui commence lors d'un voyage que le poète fait au Mexique, en 1952. Cernuda transcrit les sentiments que cette rencontre provoque dans son livre *Variaciones sobre Tema Mexicano*, qui commence, précisément par l'évocation des retrouvailles avec sa langue :

> *— Tras de cruzada la frontera, al oír tu lengua, que tantos años no oías hablada en torno, ¿qué sentiste?*
> *— Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida en ella por el mundo exterior, ya que por el interior no había dejado de sonar en mí todos aquellos años.*[3]

C'est dans les proses poétiques de ce recueil et dans celles de *Ocnos*, que Luis Cernuda s'exprime le plus clairement à propos de son sentiment d'être en exil, et le poète explique dans « Historial de un libro » que ces deux livres sont une sorte de récit autobiographique, bien que poétique, de deux périodes de sa vie : l'enfance et l'arrivée au Mexique.

Dans son œuvre en vers, en revanche, l'exil est bien plus qu'une simple figure thématique, car au-delà d'être motif et *moteur* essentiel dans *La Realidad y el Deseo*, il est au cœur même de l'écriture, et il est visible aussi bien dans le type d'énonciation, que dans la disposition visuelle des textes sur la page, qu'enfin, dans le traitement de certains motifs récurrents. Chacune de ces trois manifestations de l'exil dans l'œuvre cernudienne a fait l'objet d'un travail de réflexion, dans chaque partie de cette étude.

La voix qui parle dans les poèmes de *La Realidad y el Deseo* est à la fois unique et multiple : unique, elle l'est parce que, comme

2 *PC*, p. 625-661.

3 *PC*, p. 625.

l'ont affirmé plusieurs critiques, notamment Octavio Paz, l'œuvre de Cernuda peut être lue comme une biographie spirituelle qui rend donc compte du cheminement vital et créateur de l'auteur. En effet, le « protagoniste » qui parcourt l'œuvre complète cernudienne n'est autre que le personnage poétique que l'on pourrait appeler « Luis Cernuda ». Ainsi, au fil des pages de différents recueils qui composent *La Realidad y el Deseo*, le lecteur découvre-t-il l'itinéraire d'une vie, de la vie que Luis Cernuda a choisi de montrer dans sa poésie. Mais cette même voix est multiple, car elle est issue des locuteurs variés, et grâce aux différentes possibilités de l'énonciation, elle présente un sujet qui est comme désintégré, éparpillé, et que seule l'activité du lecteur rend unique et reconnaissable.

Tantôt *tú*, tantôt *él*, le sujet cernudien semble subir une crise d'identité qui s'accroît lorsqu'elle se manifeste par le truchement de personnages historiques ou légendaires qui sont parfois évoqués par le biais de la troisième personne grammaticale mais qui, souvent, prennent la parole pour raconter eux-mêmes leur existence. Ces procédés d'objectivation proviennent probablement du désir de Luis Cernuda de cacher la personne de l'auteur, d'éviter la « confession » totalement autobiographique, tout en créant des poèmes à partir d'une expérience vitale. Or, après l'examen de tous ces procédés de mises à distance, il semble que ces locuteurs multiples, loin de cacher l'homme qui les a créés, montrent, peut-être mieux qu'avec un locuteur personnel qui s'exprimerait à la première personne, ce moi cernudien qui est ainsi exposé au regard du lecteur *sous toutes ses coutures*, depuis différents angles, comme si chaque personnage ou chaque locuteur expliquait plus clairement qu'avec l'emploi d'un *yo* la totalité et la complexité du parcours biographique de l'auteur. C'est pourquoi, ces dédoublements, ces masques étudiés dans la première partie de ce travail, loin, précisément, de « masquer » le moi, le font émerger de façon très claire, et le lecteur qui parcourt *La Realidad y el Deseo* peut suivre parfaitement le même personnage depuis *Primeras Poesías* jusqu'à *Desolación de la Quimera*, bien que pendant ce trajet, celui-ci subisse constamment des métamorphoses.

D'autre part, il s'est avéré, tout au long de la deuxième partie de ce travail, que la disposition spatiale des mots, loin d'être gratuite, contribue fortement à l'expression de l'exil, car elle parachève la

désintégration du sujet qui était déjà largement rendue par l'emploi de différentes possibilités de l'énonciation. En effet, le sujet cernudien, non seulement est démultiplié par le truchement de nombreux personnages et des personnes grammaticales variées, mais il est, de surcroît, isolé graphiquement dans l'espace de la page, où il occupe de moins en moins de place, grâce à l'amenuisement des formes et des vers, jusqu'à la désintégration finale, jusqu'à la transparence.

Après ces deux premières parties sur l'expression « formelle » de l'exil dans *La Realidad y el Deseo*, nous avons analysé le traitement que reçoivent certains motifs récurrents dans l'œuvre de Luis Cernuda, regroupés sous deux axes fondamentaux : la fuite et la pierre. Ces motifs, dont les liens avec l'écriture de l'exil ne sont pas *a priori* évidents, se sont pourtant avérés, après une analyse serrée, des vecteurs puissants de la diction de la réclusion, de la solitude, du déracinement.

Le sujet poétique de *La Realidad y el Deseo* est avide de fuite, parce que le monde dans lequel il se trouve ne semble pas s'accorder à ses désirs. C'est pourquoi, l'on trouve dans l'œuvre de Luis Cernuda une particulière insistance sur plusieurs formes d'évasion ; il s'agit toujours, bien entendu, d'une évasion mentale, dont les trois manifestations, mélancolie, nostalgie et sommeil, ont été analysées dans les trois chapitres de cette troisième partie. Ce désir de fuite est constant dans l'œuvre, depuis *Primeras Poesías* jusqu'à *Desolación de la Quimera*, ce qui prouve bien que l'impression d'être en exil ne découle pas forcément de la perte de la terre natale. Qu'importe le pays, l'aspiration majeure du sujet de *La Realidad y el Deseo*, comme l'aspiration de Luis Cernuda, c'est d'être toujours *ailleurs*, comme le poète semble le suggérer lui-même dans « Historial de un libro » :

> *[…] siempre padecí del sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontrara; de ahí el afán constante de partir, de irme a otras tierras, afán nutrido desde la niñez por lecturas de viajes a comarcas remotas.*[4]

4 *PrI*, p. 659.

Disons, enfin, que cette aspiration, ce désir d'*ailleurs*, constitue un puissant moteur créateur, et la permanence de ce sentiment, indépendamment du pays d'accueil, se présente chez Cernuda comme une condition *sine qua non* pour le maintien de l'écriture.

Par delà le mur, élément dont les liens avec l'exil intérieur sont immédiatement perceptibles de par son pouvoir séparateur et isolant, la pierre se manifeste essentiellement, dans l'œuvre de Luis Cernuda, sous d'autres formes qui ne sont pas moins liées au déracinement. En effet, la pierre brute, non travaillée par l'homme, apparaît comme la représentation de ce qui ne change pas, de ce qui demeure, et par là-même, ce motif semble être toujours évoqué comme un objet de désir pour le sujet cernudien. Le monument, quant à lui, vient ajouter au sens donné à la pierre brute, une connotation historique, et il est le signe réel, visible, d'un passé et d'un pays perdus à jamais.

Face à l'impression d'être en exil, le poète trouve dans l'écriture son seul refuge, une véritable patrie. Exilé dès sa naissance, Luis Cernuda vit, pour reprendre un terme anglais qu'il emploie lui-même, *vicariously*, par procuration, à travers son œuvre, où il invente son mythe, le personnage Luis Cernuda, qui, lui, vit véritablement par la parole poétique. Dans une lettre adressée à Nieves Mathews, Cernuda disait qu'écrire c'était « remplacer la vie par un simulacre »[5]. C'est ce que Octavio Paz explique magistralement dans l'article « La palabra edificante » :

> *La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo y, asimismo, es la única manera de trascender esa distancia. Por la palabra mi vida se detiene sin detenerse y se ve a sí misma sin verse; por ella me alcanzo y me sobrepaso; me contemplo y me cambio en otro* — un otro yo mismo *que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención.*[6]

5 Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 134.

6 Octavio Paz, « La palabra edificante », *Universidad de México*, XVIII, n° 11, juillet 1964, p. 7-15 ; in James Valender, (éd.), *Luis Cernuda ante la*

Comme il le suggère dans une autre lettre adressée à cette même amie, Nieves Mathews, en 1946, Luis Cernuda lui-même semble privilégier sa poésie au-delà de sa vraie vie :

> *Sé perfectamente que mi trato es difícil. Pero qué voy a hacerle. Acaso mi trabajo sea una compensación para quienes, con alguna simpatía hacia mí, se sienten ofendidos con aquella dificultad. Mi trabajo vale más que yo, y cambiando éste por aquél, quedándose con el trabajo y dejando la persona, se sale ganancioso.*[7]

L'exil devient ainsi un puissant *moteur* créateur, et l'écriture poétique, beaucoup plus qu'une fuite, une véritable source d'identité pour le poète. C'est la conclusion à laquelle parvient Octavio Paz dans son article « La palabra edificante » et que nous préfèrons ici à tout autre commentaire final :

> *Al final de sus días, Cernuda duda entre la realidad de su obra y la irrealidad de su vida. Su libro fue su verdadera vida y fue construido hora a hora, como quien levanta una arquitectura. Edificó con tiempo vivo y su palabra fue piedra de escándalo. Nos ha dejado, en todos los sentidos, una obra edificante.*[8]

---

crítica mexicana : una antología, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 51-74.

7 Lettre du 23 février 1946, Rafael Martínez Nadal, *op. cit.*, p. 138. C'est moi qui souligne.

8 Octavio Paz, « La palabra edificante », in James Valender, (éd.), *op. cit.*, p. 74.

Bibliographie

Amorós, A., « Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939 », in J. M. López de Abiada (ed.), *Entre la cruz y la espada. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, p. 19-31.

— « A Cernuda, con unas violetas », in *Luis Cernuda. Rencontres à l'Orangerie. Désolation de la Chimère*, Limoges, pulim, 1994, p. 151-164.

Ancet, J., *Luis Cernuda*, París, Pierre Seghers (col. «Poètes d'aujourd'hui »), 1972.

Barón, E., *Luis Cernuda: Vida y obra*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (col. « Biblioteca de la Cultura Andaluza »), 1990.

Benítez Reyes, F., «El ejemplo de Luis Cernuda », abc *Literario*, 30-iv-1988, in A. Trapiello y J. M. Bonet (eds.), *A una verdad. Luis Cernuda*, Sevilla, U.I.M.P., 1988, p. 18-19.

Brines, F., «Ante unas poesías completas », *La Caña Gris* (Valencia), nº 6-8, otoño, 1962, p. 117-153 in *Escritos sobre poesía española. (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 73-125.

Cano, J. L., *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, Madrid, Cátedra, 1992.

Capote Benot, J. M., *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.

— *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1976.

Carnero, G., «Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire* », *Vuelta* (Mexico), xii, n° 144 (noviembre, 1988), p. 63-65 in *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo* xx, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 199-211 in J. Cortines (ed*.), Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, U.I.M.P., 1990, p. 19-26.

Colinas, A., « Luis Cernuda : la lección de las ruinas », in J. Cortines (ed.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, U.I.M.P., 1990, p. 135-138.

Díez de Revenga, F. J., « La creación artística y la poesía última de Luis Cernuda », *Mont*, n° 60 (1978), p. 39-46.

— « Luis Cernuda », in *Panorama crítico de la Generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987, p. 223-242.

Ferraté, J., « Luis Cernuda y el poder de las palabras », in *La operación de leer*, Barcelona, Seix Barral, 1962, p. 220-232 in *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 335-358 in D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. «El escritor y la crítica »), 1977, p. 269-285.

García de la Concha, V., «Poesía de la generación de 1927: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda », in F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la Literatura española, Vol. 7. Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 421-438.

— « Aleixandre y Cernuda en el surrealismo español », in *La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros. 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 37-43.

— « Luis Cernuda: *Las Nubes* (Primera Parte) », in *La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros. 1935-1944, Madrid*, Cátedra, 1987, p. 205-213.

— « Luis Cernuda », in *La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros. 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 273-280.

Gil-albert, J., « Fecha conmemorativa », *La Caña Gris* (Valence), n° 6-8 (otoño, 1962), p. 26-27 traducido bajo el título «Grandezze e Semblanti », in *Settanta* (Milan), n° 36 (mayo-junio, 1973), p. 42-44 bajo el título «Memorabilia (1934-1939) », in *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975, p. 175-176 bajo el título « Encuentro con Luis Cernuda » in D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. « El escritor y la crítica »), 1977, p. 20-24.

— « Realidad y Deseo en Luis Cernuda (Visión de un contemporáneo) », in J. Gil-Albert, J. Gil de Biedma et L. A. de Villena, *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1977, p. 35-107.

Gil de biedma, J., «El ejemplo de Luis Cernuda », *La Caña Gris* (Valencia), n° 6-8 (otoño, 1962), p. 112-116 in D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. «El escritor y la crítica »), 1977, p. 124-128 in *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica Grijalbo, 1980, p. 68-74.

— « Como sí mismo, al fin », in J. Gil-Albert, J. Gil de Biedma y L. A. de Villena, *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1977, p. 9-33 in *Vuelta* (Mexico), 2, n° 22 (septiembre, 1978), p. 175-180 in *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica Grijalbo, 1980, p. 331-347.

Goytisolo, J., «Luis Cernuda (Homenaje) », *La Cultura en Mexico*, suplemento de *Siempre !*, Mexico, n° 150, 30-xii-1954, p. vi-viii y xiii-xiv bajo el título «Homenaje a Luis Cernuda » in *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967, p. 100-116 in D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. «El escritor y la crítica »), 1977, p. 161-175.

— « Cernuda y la crítica literaria española », *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967, p. 86-97.

Harris, D., Luis Cernuda. *A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1973 traducido al español: *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad, 1992.

— (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. « El escritor y la crítica »), 1977.

— « La preocupación existencial y su expressión poética en *La Realidad y el Deseo* », in J. Cortines (ed.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, U.I.M.P., 1990, p. 109-119.

— *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada (col. «La tradición crítica »), 1992.

— « La poesía de Luis Cernuda », in Luis Cernuda. *Obra Completa. T. 1, Poesía*, Madrid, Siruela, 1993, p. 45-96.

Le Vagueresse, E., « Luis Cernuda ou l'écriture d'un autre désir », in Serge Salaün (ed.) *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 128-165.

Maristany, L., « La poesía de Luis Cernuda », in L. Maristany (ed.), *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1970 in D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. «El escritor y la crítica), 1977, p. 185-202.

Martínez Nadal, R., *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.

Paz, O., « La palabra edificante », *Universidad de México* (Mexico), xvii, n° 11 (julio, 1964), p. 7-15 in *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), n° 103 (octubre, 1964), p. 41-82 in *Cuadrivio*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1965, p. 167-202 in D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. «El escritor y la crítica »), 1977, p. 138-160 in J. Valender (ed.), *Luis Cernuda ante la crítica mexicana. Una antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 51-74.

Rodríguez Lázaro, Nuria, *Dios es azul. Poesía y religión en la Generación del 27,* Mérida, Editora Regional de Extremadura (Col. "Estudio"), 2015.

— « Voix, énonciation, identité : les masques de l'auteur dans l'œuvre de Luis Cernuda », *L'auteur. Actes du* xxx*e Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Brest, Presses Universitaires, 2001, p. 463-483.

— « Les figures christiques dans l'œuvre poétique de Luis Cernuda : l'exemple du poème 'Lázaro' », *Revue des Langues Néo-latines,* 95e année, Fasc. 1, janvier-février-mars 2001, n° 316, p. 69-84.

— « Ultraismo, Creacionismo, Surréalisme : les empreintes avant-gardistes dans Un río, un amor et Los placeres prohibidos de Luis Cernuda », in *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du* xx*e siècle,* Nantes, Presses de l'Université, 2002, p. 301-316.

— « Nicolás Guillén y Luis Cernuda: la escritura poética del compromiso », in *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social,* Matías Barchino (ed.), Ciudad Real, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 96-134.

— « Muro, piedra bruta y monumento. La piedra como expresión del exilio en la obra de Luis Cernuda », in *Realidades y deseos de Luis Cernuda,* Luis García Montero (ed.), Granada, Atrio (col. « La razón poética »), 2004, p. 93-141.

— « Luis Cernuda y el surrealismo francés », *La cultura del otro,* SHF/APUF, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006, p. 657-667.

— « La poésie comme objet offert au regard. L'exemple de Luis Cernuda », in *Écrire sur la poésie,* Laurence Breysse-Chanet, Ina Salazar et Henry Gil (éd.), Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2006, p. 247-258.

— « La voix poétique de Luis Cernuda : constantes et intermittences », Nadine Ly (éd.), *Littéralité 5, Figures du discontinu,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 143-160.

— "Sobre la construcción de la voz homoerótica en La Realidad y el Deseo (ed. 1936) de Luis Cernuda", in Annick Allaigre y Daniel Lecler (éd.), *Afinidades electivas. El poeta-isla y las poéticas homoeróticas,* Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2014, p. 169-183.

— "Exilio y religión: sobre el Dios cristiano en la obra de Luis Cernuda", in José Antonio Llera et Mario Martín Gijón (éd.), *Luis Cernuda. Perspectivas europeas y del exilio,* Madrid, Ediciones Xorki (coll. "Humanidades"), 2014, p. 299-308.

— « Le Christ dans l'œuvre poétique de Luis Cernuda : masque et révélation », in Bernadette Hidalgo-Bachs (éd.), *Écritures poétiques, écritures du sacré : interactions,* Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2015, p. 117-126.

— « Luis Cernuda et la confession culturaliste: Lazare, les rois mages et le Christ », in Françoise Aubès et Caroline Lepage, *Les écritures de la confession dans la Péninsule Ibérique et en Amérique Latine,* Poitiers, C.R.L.A./Archivos, 2016, p. 366-380.

— "La expresión gráfica del desamor en la poesía de Luis Cernuda", *Olvido y desamor en la poesía hispánica, Voz y letra, Revista de Literatura,* Tomo xxviii, I-ii, año 2017, Diciembre 2019, coordonnée par Nuria Rodríguez Lázaro, isbn: voz17 [276 p.], p. 187-199.

— "Luis Cernuda", in *Les poètes de 27. Anthologie bilingüe,* sous la direction de Juan Carlos Baeza Soto et d'Emmanuel Le Vagueresse, Reims, epure, 2019, p. 312-318.

— "'No me escribas, soneto, y calla en prosa'. Luis Cernuda contra el soneto", in Gilles Del Vecchio et Nuria Rodríguez Lázaro (ed.), *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27,* New York, idea (col. "Peregrina"), 2021, p, 277-299.

— "Acerca de los blancos tipográficos en la poesía de Luis Cernuda", in Marion Le Corre-Carrasco, Nuria Rodríguez Lázaro y Dominique Casimiro (éd.), *Convergencias en las artes del mundo hispánico (siglos* xix-xxi*),* Madrid, El barco ebrio, 2021, p.347-365.

— « Le Dieu chrétien dans l'œuvre de Luis Cernuda : contradictions et intermittences », in Isabelle Bouchiba et Maylis Santa-Cruz (éd.), *Mots et corps bibliques,* Binges, Orbis Tertius, 2021, p. 163-193.

Silver*, Ph.W., «Et in Arcadia Ego »: A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, Londres, Tamesis Books, 1965 traducido al español bajo el título *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1972.

Talens, J., *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975.

Trapiello, A. et Bonet, J. M. (coords.), *A una verdad. Luis Cernuda*, Sevilla, U.I.M.P., 1988.

Ulacia, J.M., *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986.

Valender, J., *La prosa narrativa de Luis Cernuda: Historia de una pista falsa*, México, U.A.M., 1984.

— « Luis Cernuda y el surrealismo: Algunos comentarios generales », *Litoral*, *Surrealismo. El ojo soluble* (Málaga), n° 174-175-176 (1987), p. 145-159.

Valente, J.A., "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", *La Caña Gris* (Valencia), n° 6-8 (otoño, 1962), p. 29-38 in *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo xxi, 1971 in D. Harris (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (col. «El escritor y la crítica »), 1977, p. 303-313.

—"Luis Cernuda en su mito", *Ínsula (Madrid)*, xix, n° 207 (febrero, 1964), p. 2 in *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo xxi, 1971, p. 262-265.

Villena, L. A. de, "Del 'haiku': sus seducciones y tres poetas de lengua española", *Prohemio* (Barcelona), iv, n° 1-2 (abril-septiembre, 1973), p. 143-174.

— "Luis Cernuda y el fuego superrealista", *Ínsula* (Madrid), xxix, n° 337 (diciembre, 1974), p. 4.

— "La rebeldía del dandy en Luis Cernuda", in J. Gil-Albert, J. Gil de Biedma et L.A. de Villena, *3 Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1977, p. 109-155 in *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 123-155.

— "Introducción» in Luis Cernuda", *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 9-58.

— "El último Cernuda", in J. Cortines (ed.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, U.I.M.P., 1990, p. 139-142.

Zimmermann, M. C., « Les métamorphoses de l'écriture dans la poésie de l'exil », *Exils et émigrations hispaniques au* xx*ème siècle*, n° 1, París, Université de Paris vii, C.E.R.I.C., 1993, p. 107-123.

— « De la perte du royaume au règne de la poésie », 2ème partie de «Trois voix de l'exil espagnol », in Najib Zakka (ed.), *Littératures et cultures d'exil*, Lille, Travaux et recherches, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 84-94.

— « Luis Cernuda (1902-1963) » in Jean Canavaggio (dir.), *Histoire de la Littérature Espagnole*, T. ii, Paris, Fayard, 1994, p. 498-502.

— « Paysage et poétique : une écriture finale de la dépossession », in *Luis Cernuda. Rencontres à l'Orangerie.Désolation de la Chimère*, Limoges, pulim, 1994, p. 121-139.

— « Subversion et exil de Luis Cernuda », *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 77-79.

Luis Cernuda
Exil et poésie

L'œuvre poétique de Luis Cernuda est fondée sur la notion de l'impossible réalisation du désir, mais il semble que l'origine de ce conflit essentiel entre la réalité et le désir se trouve dans la conscience qu'a Cernuda de vivre un perpétuel exil. Un « moi » séparé du monde, d'abord, puis séparé de sa terre natale, se concrétise sur la page sous la forme d'une déchirure, et ceci produit une diction très particulière de l'exil, qui devient le *moteur* créateur de toute l'œuvre.

Cet ouvrage portera sur le traitement poétique — c'est-à-dire langagier — de l'exil dans l'œuvre cernudienne. Ceci implique de situer le poète en son temps, dans ses liens avec l'Histoire espagnole, mais aussi et avant tout dans le but de définir une poétique, un art d'écrire, en identifiant les procédures qui étayent la construction d'un mythe de l'exil, non pas comme une image monolithique mais comme un parcours langagier.

ISBN : 978-2-36783-321-7
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com