

Luis Cernuda : nostalgie et dissidence d'une impossible Espagne¹

Ricardo SAEZ

Résumé

Luis Cernuda (1902-1963) a confié à l'écriture l'expérience de l'exil dans le poème portant pour titre Ser de Sansueña (Être de Sansueña) inclus dans le recueil Vivir sin estar viviendo (Vivre sans vivre) rassemblant la production poétique des années 1944 à 1949. Il y développe une pénétrante méditation sur l'Espagne sous le double registre d'une écriture tout à la fois élégiaque et conceptuelle. De l'élegie le poète ne retient que la lamentatio et point la consolatio dont les lettres de noblesse remontent aux Tristia d'Ovide. Déployé en quarante-deux vers, le poème de Cernuda interroge l'histoire intime de l'Espagne marquée par un long cortège d'erreurs qui l'ont conduite à la ruine de son prestigieux passé et à l'exode de ses fils. Luis Cernuda, habité par le dégoût et la révolte, exprime dans le rythme déconstruit du poème sollicitant pour ce faire la figure de l'antithèse sa rupture avec son pays d'origine, cette Espagne/Sansueña, logée dans les plis secrets de sa mémoire.

Mots-clés: Cernuda, poésie, Espagne, exil, histoire.

Abstract

Luis Cernuda (1902-1963) reflected on his experiences of exile in the poem entitled Ser de Sansuena, which is to be found in the collection of poetic works Vivir sin estar viviendo, covering the years 1944 to 1949. In it he develops a meditation on Spain using the dual register of the elegiac and of conceptual writing. With respect to the elegy, the poet merely keeps the lamentatio while ignoring the consolatio so famous in Ovid's Tristia. Comprising 42 verses, Cernuda's poem investigates in detail the elements of Spanish history that led it both to its own ruin and to the exile of its sons. Luis Cernuda, filled with disgust and remorse, using the figure of antithesis expresses in the deconstructed rhythm of the poem his break with his mother country, this Spain/Sansuena, which lies somewhere in his memory.

Keywords: Cernuda, poetry, Spain, exile, history.

*Qui veut comprendre le poète
doit pénétrer dans la région de la poésie*

GOETHE

C'est légèrement démarquée de l'élan jaillissant des vers qui la suscitent – le nom lu là d'un lieu, d'une rue... provoquait en toi la nostalgie de la patrie impossible² – que s'énonce, sous le trouble miroir des mots,

1. C'est presque le nom du titre choisi par les organisateurs du beau congrès qui s'est tenu les 8, 9 et 10 mai 2002 à León, publié à Madrid, Akal, 2005. Voir note 8.

2. «El nombre leído de un lugar, de una calle... provocaba en ti la nostalgia de la patria imposible», Luis CERNUDA, *Antología*, éd. José María Capote Benot, Madrid, Cátedra, p. 326.

la conscience poignante d'un lancinant déchirement dont le titre de la présente étude tente de convoquer la mémoire et l'étendue du drame.

Fils de l'exil et du paradis perdu³, Cernuda a glissé dans le tissu matriciel de sa poésie l'irréconciliable rencontre de la réalité et du désir: ce vaste territoire antagonique dévoré par le feu des brûlures intimes, aspiré par les gouffres sans fond du souvenir et rongé par les plaies à tout jamais béantes qu'avivent la dépossession et l'irréversible éloignement d'une Espagne, tour à tour aimée et haïe, dont les rivages ensoleillés se dissipent dans le sombre scintillement des jours évanouis.

Pour en libérer les sons et les sens, pour mesurer la tragique dérégulation d'une existence, ponctuée d'arrachements et sillonnée d'errance, Cernuda répond en créateur, c'est-à-dire, en poète car la poésie réplique aux convulsions de l'Histoire «dans son langage propre parvenant, en définitive, à lui accorder une signification qu'elle seule peut formuler⁴». Aussi le poète replonge-t-il dans le pouvoir «magique, ailé et divin⁵» des sortilèges du poème en ravivant la sève de la matière verbale de la langue espagnole qui fonde la «condition⁶» de l'écrivain. C'est donc à la parole poétique qu'il revient de féconder l'épreuve existentielle de l'exil et d'exprimer les cicatrices de l'exode⁷.

Du poète longtemps méconnu car boudé, voire méprisé, Lorca sut pourtant percevoir, d'instinct, «l'exquise singularité et la délicate sincérité du ton⁸». En effet, digne héritier du romantisme purgé et épuré remontant à Gustavo Adolfo Bécquer, rétif aux rythmes wagnériens de Rubén Darío, Cernuda a confié au vers symboliste le désir et la quête de la beauté qui ne saurait être entrevue et frôlée que dans le captivant ensorcellement du poème⁹. Face à la «redondance et à l'emphase¹⁰», au «fracas des mots ou son ronflant¹¹» qui ont détourné la poésie espagnole de sa soif de

3. Luis Antonio de VILLENA, «Luis Cernuda, entre el exilio y sus metáforas» (Sobre *las Nubes* y la *Desolación de la quimera*). *Rebeldía, Clasicismo y Crisis. Luis Cernuda. Asedios plurales a un poeta príncipe*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 52-100. L'article cité s'appuie sur deux publications ayant fait date en la matière: Rafael MARTÍNEZ NADAL, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983 et José OLIVIO JIMÉNEZ, *Desolación de la quimera*, repris dans *Diez años de poesía española*, Madrid, Insula, 1972, que le lecteur intéressé pourra consulter dans *Luis Cernuda*, éd. Derek Harris, Madrid, Taurus, «El escritor y la crítica», 1977.

4. Emmanuel BOUJU, *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, préface de Jorge Semprun, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 6.

5. Luis CERNUDA, *Antología*, op. cit., p. 349 (La Poesía).

6. *Ibid.*, p. 365, (La Lengua).

7. Octavio PAZ, «Luis Cernuda», *La Caña Gris, Homenaje a Luis Cernuda*, (1962), Sevilla, Renacimiento, 2002, p. 14, «Con letra clara el poeta escribe/sus verdades ocultas».

8. Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, «Luis Cernuda, crítico literario», in J. MATAS, J. E. MARTÍNEZ et J. M. TRABADO (dir.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda. Actas del Congreso Luis Cernuda en su centenario (1902-2002)*, Madrid, Akal, 2002, p. 63-92.

9. Rosa CHACEL, «Luis Cernuda poeta», *La Caña Gris*, op. cit., p. 18-20.

10. José Ángel VALENTE, «Luis Cernuda y la poesía de meditación», *La Caña Gris*, op. cit., p. 29-38, (redundancia y énfasis).

11. Je traduis la critique acerbe: «el furor de la palabra o sonido estupendo» lancée au début du XVII^e siècle par Juan de Jáuregui aux adeptes d'une poésie hermétique.

vérité et de simplicité, Cernuda infléchit les dérives stériles de la voix rhétorique dont la boursoufflure étouffe le champ de la réflexion et la lucidité solaire du verbe. Décalé, déphasé mais fidèle aux noms prestigieux de la lyrique espagnole – Jorge Manrique, Francisco Aldana, Andrés Fernández Andrada, saint Jean de la Croix –, Cernuda rend également hommage à Miguel de Unamuno qu'il tient pour « le plus grand poète ¹² », que l'Espagne ait connu au cours de la première moitié du xx^e siècle. Il est également d'autres filiations qui ont nourri et étoffé l'univers poétique de Cernuda : Hölderlin ¹³, Pascal, Leopardi, Donne, Hopkins, Baudelaire, Nerval, Reverdy, Eliot... Dans ce large éventail ouvert à l'altérité des sensibilités et des cultures, la découverte de Coleridge occupe une place fondamentale. En effet, Cernuda a particulièrement médité, tel qu'il est exposé dans une page célèbre du poète anglais, le mécanisme créateur de l'imaginaire poétique. En effet, de Coleridge il retiendra le fondement et la portée de l'acte créateur « qui met en œuvre l'âme entière de l'homme ainsi que les facultés de celui-ci (subordonnées les unes aux autres selon leur relative valeur de dignité) et propage un ton et un esprit unificateur en fondant pour ainsi dire certaines facultés avec d'autres ¹⁴ ». Seule, conclut Coleridge, une telle opération permet de faire surgir la capacité de synthèse à laquelle restent indéfectiblement liés, de manière exclusive, les pouvoirs de l'imagination. C'est donc déployée dans la synthèse discursive de la parole poétique que Cernuda a livré à ses lecteurs l'une des méditations les plus pénétrantes sur l'Espagne, sujet d'une réflexion douloureuse, posée à mi-chemin entre l'objectivation historique et l'expression poétique d'un moi taraudé par une affectivité traversée de dissidence et d'amertume.



En effet, tel qu'il s'offre dans sa matérialité typographique, *Être de Sansueña* imprime, d'emblée, la dualité fondatrice de son contenu formel et conceptuel aux quarante-deux vers dont se compose le poème. S'il emprunte, d'une part, aux accents élégiaques de la *lamentatio* dont la tradition ramène aux *Tristia* d'Ovide, il développe, d'autre part, un exercice de réflexion sur l'intrahistoire espagnole d'une exigeante rigueur intellectuelle et morale. Peut-être convient-il, au seuil de l'exploration du poème, de rappeler l'importance accordée par le poète « à la connaissance

12. J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, « Luis Cernuda, crítico literario », *Nostalgia de una patria imposible*, op. cit., p. 81. L. CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957, p. 90.

13. Jordi JULIA, « Cernuda y Hölderlin : de la traducción a la forma poética », *Nostalgia de una patria imposible*, op. cit., p. 371-386, Berit BALZER HAUS, « Los poetas alemanes en la obra de crítica y creativa de Cernuda », *Nostalgia de una patria imposible*, op. cit., p. 157-170.

14. L. CERNUDA, *Pensamiento poético en la lírica inglesa*, Imprenta Universitaria México, 1958, p. 74-75, « pone en actividad el alma entera del hombre, así como sus facultades (subordinadas unas a otras según su relativo valor y dignidad), y difunde un tono y un espíritu unificador, fundiendo por así decirlo unas facultades con otras ».

du passé historique, littéraire, artistique [qui] sans être de l'information, c'est-à-dire de l'érudition, rachète l'ignorance naturelle de l'homme et est de nature à enrichir sa vie¹⁵». C'est bien ce qu'atteste, d'admirable manière, *Dyptique espagnol I*¹⁶.

En ce qui concerne *Être de Sansueña*, le poète situe l'expressivité de son texte dans un rapport critique et distancié vis-à-vis de la tradition élégiaque. En effet, du double versant de l'élégie Cernuda ne conserve que la *lamentatio* passant volontairement sous silence la *consolatio*, tant il est vrai que la souffrance s'exprime dans un lexique simple, dépourvu de toute surcharge rhétorique comme pour mieux accuser le flux colloquial du vers. En outre, la *lamentatio* ne figure jamais à la première personne. Aussi la retenue dont Cernuda sait faire preuve communique-t-elle, de la sorte, un traitement plus intériorisé à la matière du poème.

Du titre enclos dans les cinq syllabes reliées par l'effet allitératif des sifflantes (*s*) et par le tramé vocalique des *e* et des *a* redoublés et du *u* solitaire ressort, tout à la fois, l'identification autant que l'origine de la voix poétique. Mais le titre marque parallèlement tout un renversement de perspective qui s'accorde à l'histoire personnelle du poète partagée entre une époque édénique et un présent dont la cruelle réalité se change en affliction et en révolte. Aperçu sous ce jour, *Être de Sansueña* opère comme l'indice textuel d'une tragédie individuelle et collective à tout jamais consommée. Cernuda a contextualisé les données factuelles dans lesquelles le poème trouve, pour partie, les racines qui l'éclairent. Il suffit d'ouvrir *Historial de un libro* pour saisir les raisons de la pérégrination du poète :

En mars 1947, je reçus un courrier de mon amie Concha de Albornoz, qui travaillait depuis quelques années au Mount Holyke College, États-Unis, me demandant si j'accepterais un poste là-bas. Même si cela semble incroyable, je n'avais pas pensé où et comment j'allais poursuivre mon existence. Revenir dans mon pays, je n'y pensais même pas. Peu à peu se consommait la séparation spirituelle, après, celle, matérielle, *entre l'Espagne et moi*¹⁷.

Désormais à la plénitude de la beauté, à l'ivresse des sens, aux senteurs vagabondes d'une Andalousie irréaliste tant elle est idéalisée et rêvée succèdent le désenchantement et la perte de la perfection, mythiquement symbolisés par Sansueña, élaboussée de lumière, emblème de la quiétude et des bonheurs paisibles. Pourtant ce paysage de la mémoire,

15. J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, «Luis Cernuda, crítico...», art. cité, p. 66 : «El conocimiento del pasado, histórico, literario, artístico sin ser información, es decir erudición, redima la ignorancia natural del hombre y enriquezca su vida».

16. Luis CERNUDA, *Antología*, p. 322-324.

17. J. MATAS CABALLERO, «El viaje en la poesía (de *las Nubes* a la *Desolación de la quimera*) de Luis Cernuda», *Nostalgia de una patria imposible*, op. cit., p. 477-512, plus particulièrement p. 499, «En marzo de 1947 recibí carta de mi amiga Concha Albornoz, quien hacía años trabajaba en Mount Holyke College, Estados Unidos, preguntándome si aceptaría un puesto allí. Aunque parezca increíble, no había pensado en cómo y dónde habría de continuar mi existencia. Volver a mi tierra, ni pensaba en ello; poco a poco se consumaba la separación espiritual, después de la material, entre España y yo».

comme le définit avec justesse Maria Rosso Gallo, voyage depuis longtemps dans l'imaginaire du poète¹⁸. Nul doute qu'il est déjà évoqué, même si Cernuda s'en défend, dans les «légers paysages endormis dans l'air¹⁹» du sud méditerranéen où il occupe la place utopique du *locus amoenus*. Réalité et fiction mêlées, Cernuda a consigné dans un conte ayant pour titre «El Indolente», daté de l'année 1929, repris dans *Tres Narraciones*, les contours géographiques et imaginaires de Sansueña :

Sansueña est un village côtier sur la mer du sud transparente et profonde... À Sansueña les yeux s'ouvrent sur une lumière pure et le cœur respire un air odorant. Aucun désir ne trouble l'âme, car le désir est mort dans la béatitude de la vie, de cette vie semblable à celle des choses ; dans un silence passionné. La paix a bâti sa demeure sous les branchages où dorment les hommes. Et même si l'aube les tire de leur sommeil allant dans leurs barques jeter leurs filets ; rentrées à midi, au port, avec leurs filets tirés, il y règne aussi pendant la journée une paix militante, sonore et lumineuse. S'il m'arrive de me perdre, qu'on vienne me chercher ici, à Sansueña²⁰.

Une telle incantation se prolonge encore dans *Ressac de Sansueña* avant de se teinter des couleurs noires de l'évolution historique du monde contemporain et de la situation précaire du poète. Dès lors le paysage mythique de *Sansueña*, contraste avec une Espagne dépoétisée, écrasée, maintenant, par le poids de l'Histoire et par ses propres contradictions internes, dévastée par le destin funèbre d'un peuple où l'exubérance de la vie a laissé la place à la mort et aux ruines. Pays déchu pénétrant, en définitive, à reculons dans la rationalité des nations-pilotes de la Modernité occidentale. Une telle involution historique conduit le poète à l'interrogation, au débat intérieur et à l'introspection obsessionnelle. Le poème, du titre inversé à la conclusion anaphorique, soulignée par le parallélisme formel des deux heptasyllabes aphoristiques et lapidaires, élargit à présent son champ de vision pour embrasser la «spacieuse et triste²¹» Espagne dans la totalité de sa géographie et la singularité de son histoire. Aussi la courbe du poème, rythmée par des strophes presque isométriques²², d'une semblable

18. María ROSSO GALLO, «Paesaggi cernudiani», *Artifara*, n° 3, (Juglio-dicembre 2003).

19. L. CERNUDA, *Antología*, p. 84, «de ligeros paisajes dormidos en el aire». Tout ce climat méditerranéen rappelle les descriptions de *La Mer* d'Albert CAMUS mais également un roman injustement oublié de Jean GRENIER, *Les Grèves*.

20. Luis GARCÍA MONTERO, «Luis Cernuda y Andalucía», *Nostalgia de una patria imposible*, op. cit., p. 47-61, «Sansueña es un pueblo ribereño en el mar del sur transparente y profundo... En Sansueña los ojos se abren a una luz pura y el pecho respira un aire oloroso. Ningún deseo duele al corazón, porque el deseo ha muerto en la beatitud de vivir ; de vivir como viven las cosas ; con silencio apasionado. La paz ha hecho su morada bajo los ombrajes donde duermen estos hombres. Y aunque el amanecer les despierte, yendo en sus barcas a tender las redes, a mediodía retiradas con el copo, también durante el día reina la paz : una paz militante, sonora y luminosa. Si alguna vez me pierdo, que vengan a buscarme aquí, a Sansueña».

21. Fray LUIS DE LEÓN, «Profecía del Tajo», *Poesía original*, éd. Esteban Gutiérrez Diaz-Bernardo, Madrid, Cátedra, 1995, p. 105.

22. Le poème se construit autour d'une certaine régularité métrique (hendécasyllabes, dodécasyllabes tridécasyllabes, tétradécasyllabes) brisée par des vers plus courts, tel le vers 40 qui est pentasyllabe.

coulée et d'une ampleur adaptée à la tragique méditation conduite par Cernuda, trace-t-elle une surprenante synecdoque qui, prenant sa source dans le cadre paradisiaque de *Sansueña*, recouvre désormais la diversité géographique qui s'enchevêtre à l'épaisseur des strates d'une histoire verticale et régressive au point que le village côtier en est venu à signifier l'Espagne tout entière. C'est, d'ailleurs, le commentaire de la plupart des éditions critiques sans que l'on cherche trop à savoir pourquoi.



Peut-être nous faut-il dépasser les seules références érudites et nous intéresser aussi aux sonorités qui rapprochent *Sansueña* de l'Espagne (*España*). On doit à Derek Harris l'information la plus complète sur le nom de *Sansueña*. Il s'agit, comme on le sait, d'un toponyme chargé de connotations épiques et d'un relief tout légendaire désignant les villes de Pampelune ou de Saragosse. C'est aussi un nom cité par Fray Luis de León dans sa *Profecía del Tajo*²³, par Luis Góngora dans un romance ayant pour titre *Desde Sansueña a París* et par Miguel de Cervantes au chapitre XXVI de la seconde partie du *Don Quichotte*. Mais *Sansueña* porte également dans sa structure sonore et lexicale des liens de convergence avec le sens du poème éponyme. Tout, d'abord, le toponyme *Sansueña* contient par antiphrase le vocable *sueño* et le verbe *soñar* mais il comporte aussi un nombre de syllabes (3) identique à celui du mot *España* (3), fondues dans un même son final où éclate la force de la consonne nasale. On sera sensible à la ponctuation des vers dont la cadence volontairement cassée dynamise l'expressivité des idées créant ainsi une circulation sans cesse relancée du mouvement interne du poème qui trahit le trouble et l'agitation dont le poète est devenu la proie vivante.

L'attaque du premier hémistiche, tout embrumé par la distance (là-bas), déstabilise le souvenir précis de la voix poétique qui s'exprime dans un discours de probabilité (peut-être) corrigeant la valeur assertive du futur thétique (*estará/se trouve-t-elle*) et problématisant par là même la situation géographique de *Sansueña* dont l'évanescence provoque, à l'aide de deux enjambements, le passage d'un espace maritime stylisé en ses contours (quatre côtés/baignés par les mers) au cœur vital et historique de l'Espagne (au centre du plateau). Cette progression de la mer vers le plateau tabulaire s'accompagne de deux asyndètes dont le rythme entrecoupé détache parfaitement les deux paysages contrastés. En effet, à l'évocation de l'eau répond l'embrasement des terres intérieures caractérisées par une double adjectivation, faiblement allitérative (*ardiente y andrajosa/embrasée et loqueteuse*), qui fait appel non seulement aux

23. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Trasfondos de "La profecía del Tajo". Goticismo y Profetismo», *Fray Luis de León, Historia, Humanismo y Letras*, eds Victor García de la Concha et Javier San José Lera, Salamanca, Ediciones Universidad, 1996, p. 423-440.

conditions climatiques mais à l'état d'arriération et de misère de l'Espagne. Nul doute que le *j* de *andrajosa*, qui est une fricative vélaire sourde, accentue, d'une part, en tant que dernier terme de l'hémistiche de la première partie du troisième vers, les réalités socio-économiques de l'Espagne tout en reprenant, d'autre part, une vision héritée des poètes et écrivains de la génération de 1898.

La seconde partie de la première strophe constitue un palier supplémentaire dans l'écriture du poème. En effet, au verbe *estar* (se trouver) perfectif fait contrepoint le verbe *ser* (être) imperfectif. On remarquera que le vocabulaire géographique, climatique et socio-économique est contrebalancé par un lexique psychologique qui fait émerger le drame sentimental provoqué par l'attitude indigne d'une mère patrie devenue marâtre, source et cause de souffrance (originelle de tant d'hommes). Contribue à l'expression de la séparation, tout d'abord, physique, et, ensuite, affective, la triple répétition du pronom personnel sexué (elle) dont le statut de personne « délocutée » accuse l'aversion à l'égard de l'Espagne, la situant hors de tout espace d'interlocution. La fonction prédicative et emphatique de « c'est elle, la marâtre, » et le lien d'apposition souligné par la virgule mettent en exergue le mot essentiel du vers (marâtre/*madrastra*) que martèlent les trois voyelles identiques reprises dans chacune des syllabes du mot comme pour mieux faire ressortir le rôle joué par l'Espagne dans l'évolution négative du poète. Cernuda reprend ici les mêmes invectives déjà utilisées dans *Las Nubes* (1937-1940). C'était le cas dans le poème *À Larra avec quelques violettes* où l'Espagne se voyait déjà qualifiée de « notre grande marâtre ». On retrouve également dans l'enchaînement des vers deux enjambements et deux adjectifs, placés en fin de vers (*dolidos y dolientes*/touchés et souffrants) vecteurs, sous forme de polyptote, de l'affliction de la voix poématique. Ces deux adjectifs, énoncés de façon passive et active, inscrivent aux vers 4 et 5 la provenance et la cause du sort funeste qui s'est abattu sur une Espagne qui renie ses fils²⁴. Le vers 4, dans son allure interlocutive, mais qui n'est que le dialogue intérieur du poète avec lui-même, évoque le destinataire ayant assisté à l'échec d'une Espagne coupée en deux au terme d'une lutte sans merci qui, comme le suggère le volume décroissant des syllabes métriques, a fini par amputer et par mutiler l'existence même des vaincus au rang desquels se trouve Luis Cernuda.

La première strophe, tel un exorde préfigurant la suite, transmet donc au corps du poème la ligne historico-réflexive autour de laquelle s'ordonnent les vers qui concourent à l'unité de ton, élégiaque et conceptuel, d'*Être de Sansueña*. À cette observation de méthode on ajoutera la présence des blancs qui ménagent, dans l'uniformité de leur retour, un moment

24. Teresa GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ et Juan AGUILERA SASTRE, *El exilio literario de 1939, Actas del Congreso internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, Logroño, Gexel, Universidad de La Rioja, 2001 et José Luis ABELLÁN, *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

de pause, une sorte de halte méditative, en correspondance de fond et de forme avec le contenu du poème.

Les strophes suivantes évoluent sur un registre de même tonalité reproduisant, en reprises et variations, une succession de tableaux qui mêlent le singulier (elle t'a fait à son image) au collectif universel (l'homme) et les longues périodes énumératives à l'extrême concision des formules sentencieuses, ramassées sur elles-mêmes, dans une grande économie de moyens (Là-bas tout est extrême) où perce le raccourci de l'ellipse (Toi compatriote/malgré la répugnance pour sa faune). Dans cet ordre d'idées, on insistera sur l'emprise plus réflexive qu'énumérative exercée sur la seconde partie de la composition poétique, c'est-à-dire, sur les vers 26 à 40. Mais au-delà des différences visibles, la voix poétique repose sur le socle créatif de l'antithèse qui s'impose, dans ce poème, comme la figure dominante de l'écriture cernudienne. En outre, la ponctuation incisive décentre le poème de toute expression harmonieuse imprimant à la phrase poétique le tranchant sanglant de l'Histoire. C'est, grâce à un traitement déconstruit du rythme, que Cernuda fait remonter à la surface du texte le débat tumultueux qui agite le fond de sa pensée. Même regardée et considérée dans «le violent clair-obscur» d'un chromatisme agressif, l'Espagne, «la seule passion²⁵» du poète, n'en reste pas moins soumise à la décrépitude et à l'effacement tant elle contient au-dedans d'elle-même la mémoire pluriséculaire de son autodestruction, tant elle succombe à la fatalité meurtrière de ses égarements. Dès lors ce qui peut sembler relever de l'hyperbole (c'est l'impossible pays) s'insère dans une logique historique qui dessine les traits les plus saillants du visage défiguré de l'Espagne.

En effet, inscrits dans la longue durée, ce sont bien les exils répétés et les erreurs (erreur, erreurs) réitérées aux vers 8 et 10 de la seconde strophe qui ramènent le poète aux leçons de l'Histoire car le présent n'est en quelque sorte que la résultante des facteurs complexes mais néanmoins réels hérités du passé. Façonné donc à l'image de sa patrie (t'a fait à son image), l'Espagnol, même s'il ne partage aucune responsabilité dans le choix de son pays de naissance, est, de toute façon, condamné à l'exil. Il sera également victime, payant de sa personne, des erreurs qui survivent (erreurs immortelles) à la vie de tout homme. Si l'infinitif enclitique (*arrojarte/te chasser*) renvoie à l'expérience du premier homme, chassé du paradis, il remémore également la longue liste des exils auxquels l'Espagne a pris une part active : celui du Cid mais aussi les expulsions des juifs, des morisques et des gitans, des «*afrancesados*», sans oublier le flux migratoire des libéraux, des intellectuels et des républicains²⁶. Tous ces exils historiques ne doivent pourtant pas masquer d'autres exils intérieurs et personnels propres au poète déclinés dans la gamme de leurs

25. L. CERNUDA, *Antología*, op. cit., p. 171, «Elegía española», Tú en silencio,/Tierra, pasión única mía.

26. Gregorio MARAÑÓN, *Los Españoles fuera de España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

manifestations : exil érotique, stylistique et esthétique²⁷. Il est évident que parmi les erreurs commises, exploitées par la légende noire qui en a diffusé les plus criantes, on fera un sort particulier à l'obscurantisme religieux et au sentiment pointilleux de l'orthodoxie aux mains d'un appareil d'État appelé l'Inquisition, créé pour contrecarrer toute tentative de dissidence intérieure²⁸. Ce serait toutefois céder quelque peu à légèreté que de s'en tenir aux seuls exemples cités. Cernuda mobilise également tout un courant historique savant dans lequel on ne compte plus le mot erreur (*error*), devenu un véritable terme-clé, à en juger par les multiples occurrences dont il est l'objet de la part des historiens et des penseurs depuis le XVII^e siècle. En effet, de Saavedra Fajardo à Ortega y Gasset en passant par Cánovas del Castillo, revient sans cesse le rappel selon lequel «gravitent sur l'Espagne trois siècles d'erreurs²⁹».

La troisième strophe s'ouvre, contrairement aux deux suivantes, sur une invitation à affronter tout un travail de deuil face au pays d'origine. Car c'est l'exil qui confronte, en définitive, l'expatrié à la vérité de sa dignité morale³⁰. En effet, les deux injonctions, (Regarde-la, médite-la) ponctuées par trois syllabes accentuées (*Mírala, piénsala*), de façon parfaitement symétrique aux pieds 1 et 4, associées par un rythme dactylique, visent à prémunir le proscrit contre tout abattement qui viendrait ébranler le pouvoir de résistance de l'exilé (inébranlable). Une telle attitude, en tout point stoïque, s'inscrit dans la lumière obombrée d'un pays tout habité par la violence des contrastes. Avant que ne déferle la répétition monotone et passablement rhétorique des contraires, observons le procédé inversif des strophes puisqu'au début réflexif du vers 11 et de l'hémistiche du vers 12 font pendant une partie du vers 20 et du vers 24 et tout le vers 25 situés en fin de quatrième et de cinquième strophes.

Se répondent dès lors, dans un système d'une totale antonymie, soit des mots et des adjectifs de sens opposé (aride terre, ciel fertile) dont la discordance est scandée par un chiasme, séparé par une asyndète, soit une terminologie qui lie, par l'entremise de la polysyndète, des termes antithétiques signifiés au pluriel, soit, enfin, selon une construction alternative, deux termes qui s'excluent (tantôt désert, tantôt oasis).

C'est selon un processus de récurrence, qui amplifie la strophe précédente, que progressent les deux strophes suivantes. On passe toutefois d'un cadre rural à un cadre religieux, politique et moral pour déboucher

27. Charalampos DIMOU, «Regresos fugitivos entre Cavafis y Cernuda», *Nostalgia de una patria imposible*, op. cit., p. 233-240.

28. Voir à présent M. MOLINA MARTÍNEZ, *La leyenda negra*, Madrid, Nerea, 1991 et l'étude de Ricardo GARCÍA CÁRCCEL, *La leyenda negra: historia y opinión*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

29. José María JOVER ZAMORA, «Restauración y conciencia histórica», *España. Reflexiones sobre el ser de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, p. 331-363 et Pedro LAÍN ENTRALGO, «El sentimiento agónico de España», *España. Reflexiones sobre el ser de España*, op. cit., p. 365-375. De telles références représentent une page très connue des *Meditaciones del Quijote*.

30. Personne n'a exprimé mieux qu'Octavio Paz, dans son article pionnier, la dignité morale de Cernuda «La palabra edificante», *Signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, p. 127-155.

sur une véritable radiographie sociale à la cinquième strophe. Une étude plus détaillée montre cependant la permanence (se trouve) d'une détonante contiguïté remplissant des fonctions incompatibles puisque l'espace sacré de l'église est inclus dans le même périmètre que la maison close (*la casa llana*): la vertu et le vice cohabitent de concert tout comme le château du roi ou la demeure somptueuse d'un noble (palais) jouxte la maison de jeu (le tripot) dans une promiscuité qui tend à gommer la hiérarchie des valeurs dans la mesure où le pouvoir religieux aussi bien que le pouvoir politique sont contaminés par la proximité des lieux de débauche contre lesquels ont pourtant tonné des bataillons entiers de moralistes et des prédicateurs au verbe combatif. On constate la même discordance entre le cri rauque (est-ce le cri de guerre?) et la voix calme (est-ce la voix paisible des couvents?) entre l'amour et la haine, la caresse et le coup de poignard, dont la coexistence met en évidence les univers troubles et disparates tels qu'ils ont été immortalisés par la poésie amoureuse, le roman picaresque et les scènes de mœurs. Le tout culminant dans le paroxysme et l'excès échappant au contrôle de la raison.

Quant à la structure sociale du pays, elle est restituée selon un double oxymore (noblesse plébéienne, populace noble) et par des mots repris en début de vers et en fin de vers de même nature combinant le substantif et l'adjectif (noblesse, noble) ainsi que par un *p* bilabial trois fois répété (plébéienne, populace, peuplent) freiné par un point-virgule permettant de compléter les secteurs d'activité du monde professionnel espagnol. Qu'a-t-elle produit en matière d'emplois, cette Espagne mystique et militaire? Elle a produit (donnant) toute une faune interlope faite d'aventuriers et de marginaux. Elle a donné lieu à toute une inflation d'ecclésiastiques et de contrebandiers. Aucun représentant de l'artisanat n'est mentionné. Pas une seule allusion à l'activité industrielle ni à la paysannerie. C'est, en revanche, l'Espagne de la rente foncière, des grands domaines agricoles qui occupe le devant de la scène, celle-là même ayant empêché le développement du pays, ainsi que le large front de l'improductivité qui trouve grâce aux yeux du poète. Même si la liste est ironique – elle a cherché à coupler des métiers, des situations et des fonctions qui ont pour seul point commun la même consonne aperturale (*terratenientes y toreros*/grands propriétaires et toreros, *curas y caballistas*/curés et contrebandiers, *vagos y visionarios*/vagabonds et visionnaires, *guapos y guerrilleros*/bellâtres et guérilleros), force est d'admettre toute absence de bourgeoisie. C'est un pays, en définitive, qui a manqué son rendez-vous avec le monde économique, englué dans ses structures archaïques et inadaptées qui n'est plus en mesure de relever les défis de la modernité. C'est le profil même d'une nation sous-développée qui a refusé la norme du travail productif³¹.

31. Felipe RUIZ MARTÍN, «Evolución económica de España», *España. Reflexiones sobre el ser de España*, op. cit., p. 561-582.

C'est bien cette faune que le poète détaille à l'adresse de son compatriote, le double et le masque de lui-même, qui lui inspire horreur et répugnance. C'est pourquoi de cette Espagne ridicule et grotesque, Cernuda a pris définitivement congé, ayant renoncé à tout éventuel retour.

Les trois dernières strophes prolongent, d'une part, la thématique du poème et intensifient, d'autre part, les coupes rythmiques des strophes tout en provoquant la conclusion concise et laconique des vers 41 et 42. Si la sixième strophe commence par une affirmation de portée générale, elle se centre également sur le constat d'une Espagne/Sansueña ignorée du monde. Les strophes 7 et 8 confrontent, quant à elles, le passé (en d'autres temps, ils vécurent) aux réalités actuelles (devenue folie aujourd'hui) entremêlant deux plans temporels. En outre, la dernière strophe sollicite le jeu de l'oxymore présent chez Sénèque et dans la poésie classique espagnole (vivre la mort, nous mourons la vie), doublé d'un chiasme dont le parallélisme inversé croise la vie avec la mort. Les deux verbes se construisent cependant dans un rapport antithétique d'exclusion (ils vécurent) et d'inclusion (nous mourons). Alors que de façon simultanée la chute des vers 39 et 40 clôt la strophe par la ruine irrémédiable qui scelle la défaite de la vie puisque les vers se nourrissent et se multiplient grâce à elle dans un réalisme privé de toute transcendance.

La première des trois dernières strophes réintroduit, après la profusion des procédés énumératifs, le régime réflexif du poème. En effet, l'idée avancée est illustrée par deux exemples dont le parallélisme est brisé par l'introduction d'une négation. Toutefois la négation n'altère en rien le sens du propos puisque le prix du pouvoir est la corruption tout comme celui de l'amour est d'être sans retour. Une nouvelle fois les enjambements et la ponctuation manifestent les poussées rythmiques à l'œuvre dans la strophe. Les vers 28 et 30 réactivent les échos internes des vers 6 et 9 rappelés par le réemploi des mots *tierra* (pays) et *lo pagas* (tu le paies). Le vers 30 nomme Sansueña la reliant au titre du poème opérant tout un glissement dans la langue du poète puisque la voix poétique choisit l'intimité et l'affectivité (ses fils) à la place maintenant du terme générique « l'homme » figurant au vers 7 de la seconde strophe. Le bilan de l'exil est clair et amer pour Cernuda, car non seulement l'Espagne a fait de lui un expatrié mais surtout un apatride voué à l'itinérance « vide et nulle » d'un monde qui ne reconnaît plus les fils d'une Espagne dont le passé mythique et légendaire imposait pourtant à ses nations voisines l'admiration et le respect.

C'est à partir de l'exaltation de ce passé que le poète mesure le naufrage d'une Espagne ayant sombré dans la folie, dans la démence récente d'un affrontement fratricide qui s'est soldé par la défaite qui a définitivement étouffé et dévoré les espoirs du camp républicain. C'est bien ce qu'exprime la septième strophe dans sa sémiologie personnelle. De ce passé ponctué,

en effet, de luttes renvoyant aux différentes occupations – Romains, Wisigoths, Arabes – (des peuples étrangers), le pays a su tirer l'éclat de sa puissance et la fierté des Espagnols d'alors, orgueilleux d'appartenir à une nation non seulement redoutée et détestée mais également renommée ayant porté sa langue et le fracas des armes jusqu'aux confins du monde. C'est le contraste saisissant avec un passé recréé, évoqué dans «La Chaise du roi», «Aigle et rose» et «Le rossignol sous la pierre» qui retient le regard du poète. Deux mots, «la déraison congénitale» muée «aujourd'hui en folie» figurant aux vers 34, livrent les clés de la compréhension d'une Espagne bâillonnée, à présent, par l'ignominieuse dictature franquiste. C'est détachée mais non insensible que la voix du poète constate l'écrasement de l'Espagne, son Espagne.

Un tel écrasement sonne donc le glas d'une Espagne exsangue, condamnée à la disparition d'elle-même, où la mort a fini par l'emporter sur la vie. Dans ce contexte, refont surface l'oxymore et l'hyperbole. L'oxymore conceptiste qui conjoint la vie et la mort et hyperbole d'une gloire qualifiée de «monstrueuse», c'est-à-dire d'une colossale démesure. Si la mort permettait autrefois à l'Espagnol de pénétrer dans la mémoire des gloires nationales, l'Espagne actuelle voue, en revanche, ses fils à la dégradante indifférence, au plus ingrat des anonymats et au plus cruel des oublis. Résonne avec une force singulière la rancœur de ce vulgaire «coin étranger» où coupé de ses racines, le poète finira ses jours cerclé par l'horizon de la mort dont l'issue est dictée par les deux verbes fatidiques qui occupent tout le vers 40.

La conclusion reprend, dans un parallélisme tragique, figé dans la stupeur, le spectacle de l'histoire dont le poète a été acteur et spectateur mais également l'impact profond des épisodes vécus qui l'ont transformé, ontologiquement parlant, en l'histoire du destin implacable de l'Espagne.

Annexe

Ser de Sansueña

Acaso allí estará, cuatro costados
Bañados en los mares, al centro la meseta
Ardiente y andrajosa. Es ella, la madrastra
Original de tantos, como tú, dolidos
De ella y por ella dolientes.

Es la tierra imposible, que a su imagen te hizo
Para de sí arrojarte. En ella el hombre
Que otra cosa no pudo, por error naciendo,
Sucumbe de verdad, y como en pago
Ocasional de otros errores inmortales.

Inalterable, en violento claroscuro,
Mírala, piénsala. Árida tierra, cielo fértil,
Con nieves y resoles, riadas y sequías;
Almendros y chumberas, espartos y naranjos
Crecen en ella, ya desierto, ya oasis.

Junto a la iglesia está la casa llana,
Al lado del palacio está la timba,
El alarido ronco junto a la voz serena,
El amor junto al odio, y la caricia junto
À la puñalada. Allí es extremo todo.

La nobleza plebeya, el populacho noble,
La pueblan; dando terratenientes y toreros,
Curas y caballistas, vagos y visionarios,
Guapos y guerrilleros. Tú compatriota,
Bien que ello te repugne, de su fauna.

Las cosas tienen precio. **Lo es del poderío**
La corrupción, del amor la no correspondencia;
y ser de aquella tierra lo pagas con no serlo
De ninguna: deambular, vacío y nulo,
Por el mundo, que a Sansueña y sus hijos desconoce.

Si en otro tiempo hubiera sido nuestra.
Cuando gentes extrañas la temían y odiaban,
y mucho era ser de ella; cuando toda
Su sinrazón congénita, ya locura hoy,
Como admirable paradoja se imponía.

Vivieron muerte, sí, pero con gloria
Monstruosa. Hoy la vida morimos
En ajeno rincón. Y mientras tanto
Los gusanos, de ella y su ruina irreparable,
crecen, prosperan.

Vivir para ver esto.
Vivir para ser esto.

Être de Sansueña

Elle doit être là-bas, quatre côtés
baignés par les mers, au centre le plateau
embrasé et loqueteux. C'est elle, la marâtre
originelle de tant d'hommes, comme toi, qui souffrent
pour elle et à cause d'elle.

C'est l'impossible patrie, qui t'a fait à son image
pour t'en chasser. Là, un homme
qui n'a rien pu, né par erreur
succombe vraiment, comme en tribut
fortuit d'autres erreurs immortelles.

Inébranlable, dans un violent clair-obscur,
regarde-la, médite-la. Aride terre, ciel fertile,
avec neiges et soleils ardents, inondations et sécheresses;
amandiers et cactus, alfa et orangers
poussent en ce pays, tantôt désert, tantôt oasis.

À côté de l'église se trouve la maison close,
près du palais se trouve le tripot,
le hurlement rauque côtoie la voix sereine,
l'amour côtoie la haine, et la caresse
le coup de poignard. Tout y est extrême.

Noblesse plébéienne et populace noble
l'habitent; donnant propriétaires et toreros,
curés et contrebandiers, vagabonds et visionnaires,
bellâtres et guerrilleros. Et toi compatriote,
malgré ta répugnance, de cette faune.

Les choses ont leur prix. Celui du pouvoir
est la corruption, celui de l'amour l'indifférence;
être de ce pays, tu le payes en n'étant de
nulle part: en errant, vide et nul,
de par le monde, qui ignore Sansueña et ses enfants.

Si en d'autres temps elle avait été nôtre,
lorsque des peuples étrangers la haïssaient, craintifs,
et que naître là-bas était un point d'honneur; lorsque toute
sa déraison congénitale, devenue aujourd'hui folie,
s'imposait tel un admirable paradoxe.

Ils vécurent une mort, oui, mais avec une gloire
monstrueuse. Aujourd'hui nous mourons la vie
dans un coin étranger. Pendant ce temps
les vers nourris d'elle, et de sa ruine irrémédiable,
croissent, se multiplient.

Vivre pour voir cela.
Vivre pour être cela

Luis CERNUDA, *Vivir sin estar viviendo* (1949)