

**UNIVERSITE PARIS IV - SORBONNE**  
**ECOLE DOCTORALE IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés**



**THESE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV**

**Discipline** : Études romanes (Espagnol)

Présentée et soutenue publiquement par

Soline JOLLIET  
Le 22 / 11 / 2008

Titre :

**LE MÉTALANGAGE DES POÈTES DITS DE 27 :  
« UN MÊME IDIOME » ?**

---

**Directeur de Thèse** : Madame le Professeur Denise BOYER

---

**JURY**

Mme le Professeur Denise Boyer (Université Paris-Sorbonne)  
M. le Professeur Henry Gil (Université de Poitiers)  
Mme le Professeur Bénédicte Mathios (Université de Clermont-Ferrand)  
M. le Professeur Pierre Thiollière (Université de Besançon)  
Mme le Professeur Marie-Claire Zimmermann (Université Paris-Sorbonne)

# REMERCIEMENTS

Je remercie Mme Denise Boyer pour ses précieux conseils. Je suis également reconnaissante à mes collègues de l'Université d'Angers ainsi qu'à Cyril et Ivonne pour leurs encouragements.

**LE MÉTALANGAGE DES  
POÈTES DITS DE 27 :  
« UN MÊME IDIOME » ?**

***Alrededor de una mesa fraternizan, se comprenden, hablan el mismo idioma: el de su generación. A la hora de la verdad, frente a la página blanca, cada uno va a revelarse con pluma distinta.***

Jorge Guillén, «Una generación»

***Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o sobre la ajena.***

Luis Cernuda, « Vicente Aleixandre »

***Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía.***

Federico García Lorca, « De viva voz a Gerardo Diego »

# SOMMAIRE

<b><u>INTRODUCTION</u></b>	p. 6
<b><u>Première partie:</u></b>	
<b><u>Le métalangage du poète: parler du poète en poésie</u></b>	p. 32
Introduction	p. 33
1- Dámaso Alonso	p. 38
2- Federico García Lorca	p. 45
3- Gerardo Diego	p. 59
4- Pedro Salinas	p. 83
5- Rafael Alberti	p. 88
6- Emilio Prados	p. 96
7- Vicente Aleixandre	p. 101
8- Luis Cernuda	p. 106
9- Manuel Altolaguirre	p. 113
10- Jorge Guillén	p. 119
Conclusion	p. 124
Annexes : Tableaux	p. 137
<b><u>Deuxième partie :</u></b>	
<b><u>Le métalangage du poème : parler du poème dans le poème</u></b>	p. 152
Introduction	p. 153
1- Dámaso Alonso	p. 154
2- Federico García Lorca	p. 166
3- Gerardo Diego	p. 177
4- Pedro Salinas	p. 188
5- Rafael Alberti	p. 192
6- Emilio Prados	p. 195
7- Vicente Aleixandre	p. 200
8- Luis Cernuda	p. 201
9- Manuel Altolaguirre	p. 207
10- Jorge Guillén	p. 209
Conclusion	p. 211
Annexes : Tableaux	p. 222
<b><u>Troisième partie :</u></b>	
<b><u>Le métalangage de la poésie : parler de la poésie en poésie</u></b>	p. 234
Introduction	p. 235
1- Dámaso Alonso	p. 236
2- Federico García Lorca	p. 244
3- Gerardo Diego	p. 252
4- Pedro Salinas	p. 260
5- Rafael Alberti	p. 263

6- Emilio Prados	p. 266
7- Vicente Aleixandre	p. 267
8- Luis Cernuda	p. 270
9- Manuel Altolaguirre	p. 272
10- Jorge Guillén	p. 276
Conclusion	p. 279
Annexes : Tableaux	p. 288

<b><u>CONCLUSION</u></b>	p. 291
--------------------------	--------

<b><u>GLOSSAIRES</u></b>	p. 315
--------------------------	--------

1- Rafael Alberti	p. 316
2- Vicente Aleixandre	p. 323
3- Dámaso Alonso	p. 326
4- Manuel Altolaguirre	p. 335
5- Luis Cernuda	p. 341
6- Gerardo Diego	p. 345
7- Federico García Lorca	p. 367
8- Jorge Guillén	p. 385
9- Emilio Prados	p. 390
10- Pedro salinas	p. 394

<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b>	p. 398
-----------------------------	--------

<b><u>TABLE DES MATIÈRES</u></b>	p. 411
----------------------------------	--------

# **INTRODUCTION**

Ce travail est consacré à l'étude du métalangage interne de dix poètes majeurs<sup>1</sup> de la génération dite de 27. Son objet est de déterminer le degré de cohésion entre ces différents métalangages, et l'hypothèse de recherche est qu'il est suffisamment élevé pour qu'on puisse considérer que ce groupe amical aux rapports relativement étroits constitue, sinon une génération, du moins un groupe qui aurait parlé, en matière de poésie, un « même idiome »<sup>2</sup> ou du moins un « langage générationnel »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Emilio Prados, et Pedro Salinas

<sup>2</sup> *Alrededor de una mesa fraternizan, se comprenden, hablan el mismo idioma : el de su generación. A la hora de la verdad, frente a la página blanca, cada uno va a revelarse con pluma distinta.* Jorge Guillén, «Una generación».

<sup>3</sup> *Examinemos las condiciones necesarias, según este autor [Petersen, Las generaciones literarias], para que pueda darse como existente una generación literaria, lo que él llama sus elementos constitutivos, sin los cuales, o por lo menos sin la mayoría de los cuales, no puede existir. Es el primero, naturalmente, la coincidencia en nacimiento en el mismo año o en años muy poco distantes. (p. 28) [...] Otro elemento constituyente indispensable para la existencia de una generación es lo que llama Petersen los elementos formativos. Eso es: la homogeneidad de educación, en el sentido más lato, de fuerzas concurrentes a la especial modelación mental del individuo, en que se desarrolla un grupo nacido en los mismos años. [...] Pero si se aguza la atención caemos en la cuenta de que hay una profunda unidad en el modo como se formaron los espíritus de estos hombres: su coincidencia en el autodidactismo. [...] El trato humano, las relaciones personales entre los hombres de la generación, es otro de los elementos que la constituyen, según Petersen. (p. 29) [...] Sobre estos factores hay otro, el decisivo e indispensable para poder decir que existe una generación: lo que Petersen llama acontecimiento o experiencia generacional. Es un hecho histórico de tal importancia que, cayendo sobre un grupo humano, opera como un aglutinante y crea un estado de conciencia colectivo, determinando la generación que de él sale. (p. 30) [...] Indispensable es también, según Petersen, para que exista una generación, que se dé un "lenguaje generacional", entendiendo el lenguaje en su acepción más amplia. [...] Por último, cita Petersen lo que denomina el anquilosamiento o parálisis de la generación anterior. (p. 32) (Pedro Salinas, "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98", Discours prononcé le 6 décembre 1935 à Madrid lors d'une réunion du PEN Club. *Literatura española siglo XX*, Alianza, 1970).*



## 1- Le métalangage

On entendra ici par métalangage<sup>4</sup> l'ensemble des termes renvoyant au langage dans un corpus donné. Ce travail concernera donc le métalangage présent dans le texte poétique, autrement dit, si l'on se fonde sur la définition de Josette Rey-Debove, à savoir que le métalangage est le « langage qui parle du langage »<sup>5</sup>, on s'efforcera d'analyser comment le texte poétique parle du langage poétique, donc de lui-même, et il s'agira d'étudier, comme le dit Salinas dans *La realidad y el poeta*, la poésie sur la poésie: *Junto a la poesía sobre el árbol o el crepúsculo hay una poesía sobre la poesía, sobre el arte mismo*<sup>6</sup>.

On distinguera ici deux types de métalangage. D'abord, le métalangage que l'on a choisi d'appeler « interne »<sup>7</sup>, c'est-à-dire celui qui figure dans les différentes œuvres poétiques. Les glossaires que l'on a établis et qui recensent les termes parlant du langage poétique font état de la présence effective d'un métalangage interne au texte littéraire. Le deuxième est le métalangage que l'on a choisi d'appeler « externe »<sup>8</sup>, par opposition au premier ; il se trouve à l'extérieur du texte poétique, par exemple dans les essais théoriques, les textes critiques, les articles, les entrevues<sup>9</sup> des poètes étudiés. On utilisera le métalangage externe dont on a pris

---

<sup>4</sup> On reproduit ici la définition de R. Jakobson dans *Dictionnaire de la linguistique*, pp. 212-213) : *Métalangage ou Métalangue* : C- Chez Jakobson, la fonction métalinguistique\* a le même sens : c'est celle qui permet de parler du langage au moyen du langage. Dire que requérir est un verbe irrégulier est du métalangage.

<sup>5</sup> Josette REY-DEBOVE, *Le métalangage*, p. VI.

<sup>6</sup> 1976, p. 31.

<sup>7</sup> C'est le choix terminologique que l'on a fait pour nommer ce métalangage mais on pourrait employer d'autres adjectifs: « réflexif » ou « immanent » ou « intrinsèque » ou « au premier degré ».

<sup>8</sup> On pouvait aussi le nommer: « critique » ou « transcendant » ou « extrinsèque » ou « au second degré ».

<sup>9</sup> T. S. Eliot souligne son importance dans « The Music of Poetry » : *I believe that the critical writings of poets, of which in the past there have been some very distinguished examples, owe a great deal of their interest to the fact that the poet, at the back of his mind, if not as the ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing, or to formulate the kind that he wants to write. Especially when he is young, and actively engaged in battling for the kind of poetry which he practises, he sees the poetry of the past in relation to his own, and his gratitude to those dead poets from whom he has learned, as well as his indifference to those whose aims have been alien to his own, may be exaggerated. He is not so much a judge as an advocate. His knowledge even is likely to be partial : for his studies will have led him to concentrate on certain authors to the neglect of others. When he theorizes about poetic creation, he is likely to be generalizing one type of experience ; [...] What he writes about poetry, in short, must be assessed in relation to the poetry he writes.* T. S. ELIOT, « The Music of Poetry » (1942), *On Poetry and Poets*, 1969, p. 26.

connaissance, mais que l'on n'étudiera pas ici, pour éclairer le métalangage interne de chaque poète<sup>10</sup>.

Le concept de métalangage, comme le rappelle Philippe Hamon, en retraçant brièvement son évolution et ses diverses acceptions<sup>11</sup> au début de son article « Texte littéraire et métalangage »<sup>12</sup>, vient d'abord de la logique puis a été appliqué au domaine linguistique :

*La notion de métalangage, telle qu'elle s'est élaborée dans le champ linguistique ces dernières années, vient essentiellement de la logique. Si la plupart des auteurs qui l'ont utilisée en font une propriété fondamentale et spécifique des langues naturelles (la langue peut parler non seulement du monde, mais aussi d'elle-même : le mot « dictionnaire » est dans le dictionnaire), cette notion, cependant, et à prendre les textes théoriques les plus importants (L. Hjelmslev, R. Jakobson, E. Benveniste), est loin d'être « située » de façon identique. Chez Hjelmslev, elle est élaborée au sein d'un couple à deux composantes, métalangage et langage de connotation : « il existe (...) des langages dont le plan de l'expression est un langage et d'autres dont le plan du contenu est un langage. Nous appellerons les premiers langages de connotation et les seconds métalangages<sup>13</sup> » ; « la linguistique, par exemple, est un métalangage<sup>14</sup> ». Chez certains linguistes ou logiciens, le métalangage ne saurait être une donnée des langues naturelles, mais est une langue artificielle construite (batteries de règles, procédures de réécritures, notations symboliques, modèles mathématiques, etc.). En revanche, chez R. Jakobson, le modèle de Bühler, élargi pour faire entrer les paramètres de l'œuvre (Fonction poétique) et du système (Fonction métalinguistique) situe le métalangage au sein d'un modèle hexafonctionnel du langage<sup>15</sup>, et n'est pas tant considéré comme une opération spécifique et particulière liée à certaines professions hautement spécialisées (discours du critique littéraire, du linguistique, du lexicologue, du logicien, de l'herméneute, etc.) que comme une opération fondamentale, mais « banale », déprofessionnalisée, du langage quotidien : « l'interprétation métalinguistique des messages, au moyen de paraphrases, de synonymes, ou par la traduction effective du message dans une autre langue ou même dans un système de signes différents, joue un rôle énorme (...). Ces propositions équationnelles occupent une place importante dans le corpus total des énoncés, et, au même titre que tous les spécimens d'un corpus donné, elles peuvent être soumises à l'analyse distributionnelle (est-il dit, et dans quel contexte, que « A est B », que « B est A », et/ou que « A n'est pas B » et « B n'est pas A » ?)<sup>16</sup>. L'intérêt de la réflexion de R. Jakobson est qu'elle se porte immédiatement sur ce qui constitue vraisemblablement les concepts clés d'une approche de la notion de métalangage, la notion d'embranchement Code-Message, d'une part<sup>17</sup>, et la notion d'équivalence (qui n'est pas réductible à la simple synonymie) d'autre part.*

<sup>10</sup> Le métalangage incorporé au texte poétique est l'objet de cette étude. Le métalangage présent dans les textes critiques pourra venir confirmer, nuancer, enrichir ou infirmer les conclusions auxquelles on aboutira dans l'étude du premier métalangage. Il apparaîtra en note.

<sup>11</sup> Dans *Le métalangage* Josette Rey-Debove consacre aussi quelques pages à l'histoire de la problématique du métalangage (pp. 4-7).

<sup>12</sup> Dans *Poétique*, n°31, 1977, pp. 261-284. C'est un article sur lequel on se fondera, puisqu'il met en relation directe le métalangage et le texte littéraire, pour déterminer les outils d'analyse et la démarche que l'on adoptera pour mener à terme ce travail.

<sup>13</sup> *Prolégomènes à une théorie du langage*, texte de 1943, traduction française, Paris, Minuit, 1968, p. 155.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>15</sup> Ou heptafonctionnel si l'on se réfère à la définition de l'« énonciation » donnée dans le *Gradus* (pp. 182-183) : fonction émotive ou expressive, fonction « phatique », fonction conative ou injonctive, fonction de situation, fonction dénominative ou référentielle, fonction métalinguistique et fonction poétique.

<sup>16</sup> *Essais de linguistique générale*, traduction française, Paris, Minuit, 1963, p. 204.

<sup>17</sup> *Ibid.* Chapitre IX.

L'originalité de ce travail est de porter sur le métalangage poétique. En effet, Philippe Hamon souligne que certains champs, comme celui de l'énoncé poétique *risquent d'être exclus d'une théorie du métalangage*<sup>18</sup>. Pourquoi ? Sans doute parce que les linguistes ont souvent retenu de la notion de métalangage que quelques aspects très restrictifs du concept, comme le vocabulaire, la synonymie et le lexique, *c'est-à-dire une sémantique étroite du mot*<sup>19</sup>. Si l'on considère, en s'appuyant sur les définitions données plus haut, que le métalangage met en œuvre « un système d'équivalences, de traductions, de synonymies, de paraphrases », qu'il fonctionne comme une « réécriture » explicite d'un énoncé, on peut supposer que le texte littéraire pourra échapper à une théorie du métalangage, puisque celui-ci, en particulier le langage poétique, est défini par sa « *haute teneur sémantique* » [...], *l'originalité irréductible [de son] style [et son] côté ineffable et non paraphrasable*<sup>20</sup>. Mais on soulignera, par ailleurs, que « Morris [dans *Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946, p. 257] et Jakobson [dans « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies » (1956), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 53] insistent sur le fait que le métalangage peut se manifester dans tous les types de discours, y compris le familier et le poétique »<sup>21</sup>. Et bien des poètes, y compris de 27, ont signalé l'existence et l'intérêt d'un métalangage poétique...

## **2- Les concepts de groupe et génération**

### a) Le concept de génération

On ne peut nier l'existence d'un groupe de poètes amis qui se situe dans un groupe beaucoup plus large (on citera par exemple Dalí et Buñuel) se réunissant dans la fameuse *Residencia de Estudiantes* de Madrid. Mais postuler qu'il y a un intérêt à confronter les œuvres des dix poètes majeurs de ce groupe qui a été appelé « génération de 27 » peut sembler discutable à une époque où l'on tend à rejeter la

<sup>18</sup> « Texte littéraire et métalangage », p. 263.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 263. Ph. Hamon rappelle à ce propos un court passage des *Essais de linguistique générale* de R. Jakobson (p. 79): « Pour le linguiste comme pour l'utilisateur ordinaire du langage, le sens d'un mot n'est rien d'autre que sa traduction par un autre signe qui peut lui être substitué ».

<sup>20</sup> « Texte littéraire et métalangage », p. 263.

<sup>21</sup> Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, 1997, p. 19.

notion de « génération », une notion qui a nourri bien des polémiques<sup>22</sup> à cause de son imprécision et de sa polysémie, soulignées par Claudine Attias-Donfut dans *L'Empreinte du temps* :

*Le terme de génération est défini dans tout dictionnaire par au moins trois usages : « Ensemble des êtres qui descendent de quelqu'un à chacun des degrés de filiation / Espace de temps correspondant à l'intervalle qui sépare chacun des degrés d'une filiation (évalué à trente ans environ<sup>23</sup>) / Ensemble des individus ayant à peu près le même âge »<sup>24</sup>.*

Dans la première partie de cet ouvrage, Claudine Attias-Donfut analyse le thème des générations à travers l'histoire et la philosophie, faisant remonter son origine aux philosophes grecs, aux premiers penseurs chinois et à l'Ancien Testament<sup>25</sup>. Le premier emploi du terme apparaît dans *La République*<sup>26</sup> de Platon qui l'applique à la succession cyclique des régimes politiques<sup>27</sup>, « génération » désignant *l'idée de cycles répétitifs de l'histoire marqués par le processus de décadence, eux-mêmes résultant de la perversion des générations successives jusqu'à ce que l'extrême décadence entraîne la réaction inverse qui marque le recommencement du cycle*<sup>28</sup>. Le concept de « génération » fait partie des méditations sur la vie, la mort, le temps et suscite donc, à chaque époque, de

<sup>22</sup> Rappelons par exemple le « Manifeste de Valladolid » qui prônait en 1996 (le 31 octobre) l'abandon de l'expression « generación del 98 » et du terme même de génération : [...] *el método generacional carece de todo fundamento científico, como se desprende, sin ir mucho más lejos, de su clamorosa ausencia en las historias de la literatura de otros países.* (José Carlos Mainer y Jordi Gracia (ed.), «Contra el 98 (Manifiesto de Valladolid)», *En el 98 (los nuevos escritores)*, Visor, Madrid, 1997, «Biblioteca filológica hispánica», n°32, p. 177-178 .

<sup>23</sup> Les historiens attribuent à la génération *une durée en nombre d'années à l'instar de Chateaubriand [Mémoires d'Outre-tombe, tome V, p. 25] qui l'estimait à trente-trois ans, celle de la vie du Christ.* « Le concept de génération », William Grossin, *Temporalistes*, n°28, décembre 1994, pp. 3-4.

<sup>24</sup> Claudine Attias-Donfut, *L'Empreinte du temps : Sociologie des générations*, thèse micro-fichée, 1987, p. 11

<sup>25</sup> Elle rappelle que dans la *Bible* « les années de chaque génération » est synonyme de « les jours du monde », les deux expressions désignant l'histoire.

<sup>26</sup> Livres VIII et IX.

<sup>27</sup> Louis Chauvel dans *Le destin des générations* (2002, p. 17) ajoute à l'historique fait par Claudine Attias-Donfut : *Pourtant, il semble manquer à cette généalogie un passage obligé sur la mythologie des races-génération —mais qui renvoie aussi à la période— d'or, d'argent et de fer, de Hésiode (Travaux et jours), qui signale la polysémie originelle de γενος dans la pensée occidentale, à la fois « race », au sens classique du terme, à savoir de même groupe global de filiation, et « génération », au sens de communauté de temporalité historique des individus, ce qui permet de comprendre le double sens, la polysémie génétique de l'appartenance au γενος chez les Grecs anciens : à la fois le groupe des pères, qui assigne une origine commune, et celui des pairs, qui assigne un destin commun. La polysémie du mot provient vraisemblablement de cette caractéristique de la langue grecque pour laquelle un mot peut qualifier simultanément une chose, et l'ensemble des choses avec lesquelles elle se trouve en relation. Notons l'infinie richesse du mot, qui peut encore signifier : naissance, origine, descendance, famille, parenté, phratrie —au sens grec de division élémentaire du peuple, issue d'une même famille et partageant les mêmes rites familiaux—, groupement de citoyens sous toutes leurs formes, notamment de même profession, comme c'est le cas dans la Politique d'Aristote, mais aussi chacun des sexes (à l'origine donc du « genre » au sens anglo-saxon) [...]. Autant dire que γενος veut tout dire, plus encore que son lointain avatar français : « génération ».*

<sup>28</sup> Claudine Attias-Donfut, *L'Empreinte du temps : Sociologie des générations*, 1987, p. 447.

nombreux débats, discussions et analyses du fait générationnel. Les hommes sont en fait *tributaires de leur époque quand ils traitent de cette question : la philosophie en vigueur, les modèles de pensée, les mouvements sociaux marquants conditionnent l'approche*<sup>29</sup>. Il s'agit donc, comme le signale Vincent Drouin, d'un *concept ambigu et de maniement malaisé*<sup>30</sup>. On s'efforcera ici de signaler les grandes articulations conceptuelles, comme la filiation et la contemporanéité, sur lesquelles repose la notion de génération. Vincent Drouin<sup>31</sup> resitue les réflexions menées sur le concept de génération dans le temps et les sciences mais c'est à l'histoire que l'on s'intéressera plus précisément<sup>32</sup>.

Les diverses thèses élaborées au XIXe siècle en Europe présentent la génération comme l'acteur essentiel de l'Histoire. Auguste Comte souligne que le renouvellement des générations entraîne le progrès et le changement<sup>33</sup>. Antoine Augustin Cournot établit la durée d'une génération à trente ans et l'existence, par conséquent, de trois générations par siècle, mais souligne une difficulté, le chevauchement des générations dû au flux des naissances. Le philosophe allemand Wilhelm Dilthey adopte une autre orientation qualitative, selon laquelle *les générations sont constituées de groupes restreints d'intellectuels, d'âge comparable, qui impulsent des changements historiques fondamentaux, principalement dans le domaine de la pensée*<sup>34</sup>. José Ortega y Gasset<sup>35</sup> affirme que ce sont les générations qui font l'histoire et distingue radicalement la « contemporanéité » (sont contemporains ceux qui vivent dans un même temps) et la « coétanéité » (c'est-à-dire, « avoir le même âge ») : tous les contemporains n'ont pas le même âge, c'est pour cette raison que l'histoire suit son cours<sup>36</sup>. Il souligne aussi le *rôle prédominant des intellectuels dans la dynamique générationnelle, et ira plus loin en ce sens en*

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 445.

<sup>30</sup> Vincent Drouin, *Enquêtes sur les générations et la politique (1958-1995)*, 1995, p. 17.

<sup>31</sup> C'est sur le premier chapitre « Générations, histoire et politique » de son ouvrage *Enquêtes sur les générations et la politique, 1958-1995* que l'on se fondera pour rappeler les jalons les plus pertinents dans la réflexion sur la notion de génération.

<sup>32</sup> Il faut souligner que la réflexion sur l'usage de la notion de génération a également été menée dans d'autres domaines scientifiques que l'histoire : en démographie (elle est alors proche du terme 'cohorte'), en économie (elle prend en compte les phénomènes d'âge et de génération), en sociologie, en anthropologie (où 'génération' est synonyme de filiation, rapports de parenté), en ethnologie (avec l'étude des classes d'âge, d'échelons d'âge et des rapports entre générations) ou encore en science politique (la sociologie électorale analyse la jeunesse comme acteur politique).

<sup>33</sup> Le changement n'est pas trop rapide grâce à la coexistence de différentes générations.

<sup>34</sup> Vincent Drouin, p. 20. L'orientation de Dilthey pourrait constituer un premier jalon dans une tentative de définition de la génération dans le domaine intellectuel ou littéraire, moins étudié.

<sup>35</sup> *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, « Revista de Occidente », 1981, (première édition 1923).

<sup>36</sup> Il souligne trois dimensions vitales : la jeunesse, la maturité et la vieillesse qui constituent trois générations qui coexistent.



décrivant les rapports internes aux générations entre minorité agissante et masse réceptive<sup>37</sup>. En 1920, François Mentré établit une typologie des générations : la génération peut être familiale, spirituelle, sociale ou historique. *Le problème des générations*<sup>38</sup> de Karl Mannheim ajoute un élément dans la réflexion sur le concept générationnel : *Comme Comte, Mannheim pense que le renouvellement des générations permet le changement et que leur continuité en atténue les heurts, et comme Mentré ou Dilthey, que l'âge ne suffit pas à définir une génération : la contemporanéité est nécessaire*<sup>39</sup>. Mais Mannheim insiste aussi sur un nouvel élément, *celui de la prise de conscience de la contemporanéité et des remises en question de l'héritage des générations plus anciennes*<sup>40</sup>. Pour former une génération, il faut donc être né au même moment, dans un *même espace historico-social*<sup>41</sup>, être plongé dans un contexte de bouleversement et de mutations<sup>42</sup>, avoir conscience d'appartenir à une même génération et de tisser des liens avec les autres membres<sup>43</sup>, et remettre en question l'héritage des générations passées, c'est-à-dire se constituer, en quelque sorte, en réaction<sup>44</sup> contre la génération antérieure. Karl Mannheim souligne aussi que l'apparition d'une génération *dépend de l'énergie créatrice du processus socio-spirituel*<sup>45</sup>. Autrement dit, selon lui, les cercles d'intellectuels jouent un rôle dans les changements, mais aussi les « précurseurs », ceux qui ne font pas partie de la même génération mais qui, par leurs idées, ont influencé la génération suivante<sup>46</sup>.

---

<sup>37</sup> Vincent Drouin, p. 20

<sup>38</sup> Berlin, 1928.

<sup>39</sup> Vincent Drouin, p. 21.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>43</sup> « *Nous ne parlerons donc d'un ensemble générationnel que lorsque des contenus réels, sociaux et intellectuels, établissent, précisément dans cet espace de la déstabilisation et du renouvellement, un lien réel entre les individus qui se trouvent dans la même situation de génération* » *Ibid.*, p. 23 (K. Mannheim, *Le problème des générations*, pp. 58-59)

<sup>44</sup> C'est de cette réaction que le changement découle.

<sup>45</sup> Vincent Drouin, p. 24.

<sup>46</sup> Vincent Drouin ne montre pas seulement l'apport qu'a représenté la réflexion de Mannheim mais aussi son côté partiel : *Partageant avec ses devanciers la volonté de rechercher un sens à l'Histoire, Mannheim, bien que sociologue, est amené à réduire la génération à sa dimension historique et néglige sa dimension sociologique. Rien ne prouve en effet que l'absence de bouleversements intellectuels et politiques profonds empêche que sur d'autres plans, la contemporanéité ne modèle dans une classe d'âge des attitudes ou des comportements communs. Comme le dit Raoul Girardet, « tel air à la mode et depuis longtemps oublié risque (...) d'apparaître comme plus déterminant pour l'édification concrète du sentiment de génération que le souvenir plus ou moins fluide de tel événement charnière de l'histoire politique ». Pour être encore opérante, la dynamique mannheimienne doit être relativisée et élargie.* (*Ibid.*, p. 27-28)

Toujours au siècle dernier, mais dans un passé beaucoup plus proche, Jacques Le Goff revient sur les réticences des historiens et la sienne propre à utiliser le concept de génération<sup>47</sup>. Néanmoins Drouin signale un regain d'intérêt<sup>48</sup> pour l'approche générationnelle avec l'ouvrage de Jean-François Sirinelli : *Générationnelles ; Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux guerres*<sup>49</sup> :

« Plus encore que la notion de sociabilité et autant que celle d'itinéraire, la notion de génération est au cœur de notre recherche. L'observation comparée de trajectoires n'a en effet de vertu opératoire que si les intéressés proviennent d'une matrice homogène —c'est le cas pour les Khâgnes, on le verra— et appartient à la même classe d'âge. Une telle classe d'âge ne constitue pas forcément une génération.»<sup>50</sup>

Pour expliquer, dans le domaine de l'histoire, ce brusque intérêt pour ce concept, on signalera que J.-F. Sirinelli considère que génération et événement sont étroitement liés puisqu'une génération se constitue grâce à un événement fondateur marquant.

#### b) Une « génération de 27 » ?

Dans le domaine particulier de la littérature ibérique comme ailleurs, l'emploi de la notion de « génération » a été source de nombreuses querelles, portant notamment sur l'opposition *groupe vs génération*.

Certains hispanistes français se sont interrogés sur l'usage du terme de génération. Carlos Serrano dans « La *génération de 1898* en question »<sup>51</sup> s'interroge sur son bien-fondé, plus précisément s'agissant de la « génération de 98 »<sup>52</sup>:

<sup>47</sup> Je demeure méfiant à l'égard de l'usage de la notion de génération en histoire. Car qu'est-ce qu'une génération, quand peut-on parler de génération ? Je devrais avoir vécu une expérience particulièrement frappante de génération puisque j'ai vécu 1968 où une partie au moins de la jeunesse a, malgré tout, rafraîchi en la malmenant notre vieille société. Mais peut-on parler de génération quand seuls les étudiants, au nombre et à l'importance malgré tout limités, ont été les protagonistes de mai 68 ? « L'appétit de l'histoire », *Essais d'Ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 238-239.

<sup>48</sup> Vincent Drouin souligne que l'approche générationnelle semble aussi être réhabilitée par un numéro spécial de la revue *XX<sup>e</sup> siècle, revue d'Histoire* consacré au concept de génération (*XX<sup>e</sup> siècle, revue d'Histoire*, Avril-juin 1989, n°22). En Introduction à ce numéro, Jean-Pierre Azéma se livre à une véritable profession de foi en faveur de la « clef générationnelle ». L'approche générationnelle, écrit-il, « s'est révélée une grille de lecture presque toujours féconde et fournit parfois une clef explicative fondamentale ». Et dans le même numéro, Michel Winock se sert de la grille de lecture manheimienne —unités de générations et groupes concrets— pour établir une typologie des *générationnelles françaises depuis le début du siècle*. Vincent Drouin, *Enquêtes sur les générations et la politique*, Paris, 1995, pp. 29-30. (Voir Winock M., « Les générations intellectuelles », *XX<sup>e</sup> siècle, Revue d'Histoire*, pp. 17-38.)

<sup>49</sup> Paris, Fayard, 1988.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>51</sup> *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX-XX<sup>e</sup> siècles. Questions de méthode*, Paris, CRID, 1989, pp. 93-106.

*L'idée d'une « génération » intellectuelle qui naîtrait en Espagne dans la foulée du « désastre » de 1898 est tellement enracinée, elle constitue un tel lieu commun de l'histoire littéraire espagnole, qu'il semble presque insolent de s'interroger sur sa légitimité. La genèse de cette notion s'oublie ; les enjeux dont elle fut l'objet s'estompent, au point qu'elle devient une sorte d'évidence critique — alors que l'on sait que rien n'est pire, pour la critique, que l'évidence. Aussi bien, aucune réflexion méthodologique relative aux littératures ibériques contemporaines ne peut faire l'économie d'un retour sur cette affaire, ne serait-ce seulement que ce sommaire état des lieux que je vais tenter de dresser à présent.*

Après donc avoir annoncé le projet de la recherche, C. Serrano retrace la genèse de l'expression « génération de 98 » en insistant sur

*l'idée de relève biologique des hommes, à laquelle renvoie évidemment le terme même de « génération », [qui] s'associe alors très tôt, mais avec plus ou moins de netteté, à celle de renouveau intellectuel ou littéraire.[...] L'idée de la nécessaire renaissance de l'Espagne, au lendemain de sa défaite, s'accompagne presque systématiquement d'un appel à la « jeunesse », à ces hommes « jeunes » qui vont d'ailleurs très vite faire eux-mêmes un drapeau de leur âge, donnant pour titres à leurs revues des expressions comme Vida Nueva, Gente joven... (p. 94)*

Il insiste aussi sur le glissement de sens que va subir l'expression qui se charge peu à peu d'un contenu nouveau. *Idéologique et, partant, politique.* (p. 97) Surtout sous l'impulsion de José Ortega y Gasset :

*On était passé d'une acception extensive (« génération » désignant alors globalement tous les individus, ou, si l'on veut, tous les écrivains d'un même âge) à une autre, restrictive et élitiste, qui n'incluait que les quelques individus choisis dont était censé dépendre le renouveau du pays. (p. 102)*

Dans sa conclusion, Carlos Serrano remet en question le concept de « génération de 98 » :

*la notion s'est forgée de façon floue dans un contexte historique de doute ; mais que très vite, un courant, celui d'Ortega, l'a investie d'une signification idéologique nouvelle, voulant lui faire désigner l'élite éclairée qui saurait prendre en charge les destins du pays. Avec l'échec de la République, ou, du moins, de la république ortéguienne, ce projet idéologique échoue lui aussi et perd toute véritable substance. Dans son imprécision, qui en fait le contraire d'un concept et la vide aujourd'hui d'une réelle signification, la « génération de 98 » ne fait plus, dès lors, que se survivre à elle-même, réduite à l'image ingrate de chantre mélancolique et esthétisant d'un paysage dénudé et archaïque. Reste à l'histoire littéraire espagnole contemporaine à forger les concepts qui lui permettront de repenser la crise de 1900. (p. 105)*

Toujours à propos de la réflexion sur la validité de l'expression « génération de 98 », un poète du groupe de 27, Pedro Salinas<sup>53</sup>, dans son article « El concepto

<sup>52</sup> Et le « Manifeste de Valladolid » la récuse même violemment. En effet, les auteurs de ce Manifeste prônaient le 31 octobre 1996 l'abandon de l'expression « generación del 98 » et du terme même de génération : [...] *el método generacional carece de todo fundamento científico, como se desprende, sin ir mucho más lejos, de su clamorosa ausencia en las historias de la literatura de otros países.* (José Carlos Mainer y Jordi Gracia (ed.), «Contra el 98 (Manifiesto de Valladolid)», *En el 98 (los nuevos escritores)*, Visor, Madrid, 1997, «Biblioteca filológica hispánica», n°32, p. 177-178.

<sup>53</sup> Jorge Guillén s'est également interrogé sur le concept générationnel et sur la « génération dite de 27 » : *La idea de generación estaba ya en el aire. Entonces apareció, y aquí reaparece ahora como una realidad conocida empíricamente, y de ningún modo por inducción a posteriori. Raras veces se*



de generación literaria aplicado a la del 98 »<sup>54</sup> propose de s'interroger sur ce concept<sup>55</sup>:

*Se inicia una lenta pero continua polémica en torno a este concepto azoriniano: ¿hay o no hay "generación del 98"? ¿Responde este nombre a un complejo espiritual unitario, de realidad histórica, o es pura arbitrariedad que se le ha ocurrido a Azorín?*

Un peu plus bas, Salinas passe en revue les différents éléments constitutifs de l'idée de génération littéraire:

*Examinemos las condiciones necesarias, según este autor [Petersen, Las generaciones literarias], para que pueda darse como existente una generación literaria, lo que él llama sus elementos constitutivos, sin los cuales, o por lo menos sin la mayoría de los cuales, no puede existir. Es el primero, naturalmente, la coincidencia en nacimiento en el mismo año o en años muy poco distantes. (p. 28) [...] Otro elemento constituyente indispensable para la existencia*

---

*habrá manifestado una armonía histórica con tanta evidencia como durante el decenio del 20 entre los gustos y propósitos de aquellos jóvenes, cuya vida intelectual se centraba en Madrid. Nadie obedecía, claro, al sistema lógicamente establecido, y por eso fatal, de algunos filósofos que registran sobre un papel la marcha de las generaciones a pasos e intervalos rigurosamente simétricos. Es paradójico que este determinismo malgré lui se proclame al amparo de la noción de vida, de existencia. Aquí se trata sólo de un saber experimental, de historia vivida, no estudiada. Hacia 1925 se hallaban más o menos relacionados ciertos poetas españoles. Si una generación agrupa a hombres nacidos durante un período de quince años, esta generación tendría su fecha capital en 1898 : entonces nacen Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre. Mayores eran Pedro Salinas y Jorge Guillén, Gerardo Diego : del 91, del 93, del 96. Un año más joven que Lorca es Emilio Prados, del 99. A este siglo pertenecen Luis Cernuda, de 1902, Rafael Alberti, del año 3, y el benjamín Manuel Altolaguirre, del año 5. De Salinas a Altolaguirre se extienden los tres lustros de rigor — de rigor teórico. Sería superfluo añadir más fechas. También cumplen con su deber cronológico Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, los de la revista Meseta de Valladolid, los de Mediodía de Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Oliver...Esta enumeración es injustamente incompleta, y sólo se cita ahora a los líricos en verso, y no a quienes lo son en narraciones y ensayos. « Literatura » viene a significar entonces « lirismo ». La mayoría de estos poetas es andaluza. Castilla y Andalucía han sido las principales fuentes de la poesía española. En el pasado, Castilla sobre todo ; en el presente, y con gran preponderancia, Andalucía. Todos, castellanos y andaluces, resultan sin habérselo propuesto muy contemporáneos de sus contemporáneos en Europa, en América. Aquellos líricos se sienten a tono con la atmósfera general de los años 20, aunque posean acentos que sólo responden a una tradición española. Ya ha sido señalada esa primordial característica. Una generación tan « innovadora » no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse. « Lo primero que hay que notar —dice Dámaso Alonso, actor y cronista— es que esa generación no se alza contra nada ». Todo lo contrario : sus raíces se ahincan en un pretérito más y más profundo. Guillén signale ensuite les grands poètes du Siècle d'Or qui ont marqué les jeunes poètes du groupe. (Jorge Guillén, "Lenguaje de poema una generación", *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 184-185).*

<sup>54</sup> Discours prononcé le 6 décembre 1935 à Madrid lors d'une réunion du PEN Club. (*Literatura española siglo XX*, Alianza, 1970).

<sup>55</sup> Gerardo Diego ne fait pas autre chose dans son article « Los poetas de la generación del 98 » (Madrid, Numéro spécial de *Arbor*, II, 1948, p. 439), néanmoins il avoue, dans son introduction, un certain scepticisme à l'encontre de la notion de "génération littéraire": *Siempre que hay que referirse a algo relacionado con la "generación del 98" se plantea la cuestión previa de su existencia y de sus límites. Dando por válida su realidad histórica, cuestión en cuyo fondo no nos toca ahora entrar y que podemos dar por resuelta después de los últimos estudios, aun reservándonos todos los derechos de un prudente escepticismo respecto al concepto mismo de generación histórica o literaria, sólo nos resta delimitar el epígrafe que encabeza este trabajo en sus dos aspectos de generación y de poesía. Creo lo más razonable y eficaz para obtener un resultado provechoso de nuestra investigación admitir ambos conceptos en sus dimensiones más generosas, sin perjuicio de ir cerrándolos después hasta llegar a la última concentración, hasta quedarnos con los tres o dos nombres indubitables y esenciales.*

de una generación es lo que llama Petersen los elementos formativos. Eso es: la homogeneidad de educación, en el sentido más lato, de fuerzas concurrentes a la especial modelación mental del individuo, en que se desarrolla un grupo nacido en los mismos años. [...] Pero si se aguza la atención caemos en la cuenta de que hay una profunda unidad en el modo como se formaron los espíritus de estos hombres: su coincidencia en el autodidactismo. [...] El trato humano, las relaciones personales entre los hombres de la generación, es otro de los elementos que la constituyen, según Petersen. (p. 29) [...] Sobre estos factores hay otro, el decisivo e indispensable para poder decir que existe una generación: lo que Petersen llama acontecimiento o experiencia generacional. Es un hecho histórico de tal importancia que, cayendo sobre un grupo humano, opera como un aglutinante y crea un estado de conciencia colectivo, determinando la generación que de él sale. (p. 30) [...] Indispensable es también, según Petersen, para que exista una generación, que se dé un "lenguaje generacional", entendiendo el lenguaje en su acepción más amplia. [...] Por último, cita Petersen lo que denomina el anquilosamiento o parálisis de la generación anterior. (p. 32)

En fait, Salinas ne s'interroge pas vraiment sur la validité même du concept de *génération*, utilisant indifféremment les termes *génération* et *groupe*, mais bien sur les éléments qui constituent la cohésion du groupe en question. On peut dresser un récapitulatif de ces éléments : 1- la date de naissance<sup>56</sup>; 2- la formation intellectuelle<sup>57</sup>; 3- les relations humaines<sup>58</sup>; 4- l'événement fondateur<sup>59</sup>; 5- le

---

<sup>56</sup> Les dix poètes du groupe de 27 que l'on étudie sont tous nés entre 1891 et 1905 mais l'appartenance à une génération, quelle qu'elle soit, ne saurait se réduire à une simple date de naissance, ni au partage d'expériences historiques, sociales qui seront vécues différemment selon les individus.

<sup>57</sup> On rappellera que nombreux poètes du groupe de 27 ont suivi une formation intellectuelle à la Résidence des Etudiants de Madrid.

<sup>58</sup> On reviendra plus tard sur l'amitié qui unissait les membres du groupe de 27.

<sup>59</sup> J. F. Sirinelli insiste sur le lien étroit qui unit génération et événement fondateur marquant (dans *Générationnelles intellectuelles*, Paris, Fayard, 1988) et Jean-Pierre Terrail ne fait pas autre chose : *Les générations antérieures, au moins en ce siècle, se sont constituées en étroite connexion avec de grands événements historiques, qui ont représenté un moment crucial dans l'expérience biographique de leurs membres.* (J-P Terrail, *La dynamique des générations*, p. 15).

leadership<sup>60</sup>; 6- le « langage générationnel »<sup>61</sup>; 7- le déclin et le rejet de la génération antérieure<sup>62</sup>.

S'agissant maintenant de la « génération de 27 », on sait qu'elle est ainsi nommée par référence à la célébration du tricentenaire de la mort de Góngora qui a donné lieu à de nombreuses conférences et a ainsi regroupé les poètes autour d'un même sujet. Mais ce prétendu événement fondateur marquant, on va le voir, ne fait pas l'unanimité parmi les critiques, et tous les poètes qui sont considérés comme faisant partie de la « génération de 27 » n'y ont pas participé. Serge Salaün insiste, dans son article « La *génération de 27* : une appellation mal contrôlée »<sup>63</sup> sur le fait que l'expression « génération de 27 » semble constituer une évidence critique, un lieu commun de l'histoire littéraire :

*Dans le répertoire des clichés taxinomiques, l'étiquette de « génération de 27 » occupe, comme celle de « 98 », une place de choix, tellement lexicalisée qu'on ne s'avise plus de s'interroger sur sa naissance et sa validité. (p. 107)*

Il rappelle plus bas l'article de Dámaso Alonso « Una generación poética (1920-1936) »<sup>64</sup> de 1948 et les conclusions du poète et critique qui

*insiste sur les aspects « classiques » du mouvement : il ne s'élève contre rien, n'entretient de rapport politique avec personne, ne rejette pas les anciens maîtres (bien au contraire), ne suppose pas une « fracture fondamentale », ne possède pas de leader (caudillaje) et n'implique pas de « communauté technique ou d'inspiration » ; Une anti-génération en quelque sorte. (p. 111)*

<sup>60</sup> On s'interrogera sur un éventuel leadership dans le groupe de 27.

<sup>61</sup> C'est justement le propos de ce travail que de déterminer le degré de cohésion quant à l'usage du métalangage interne. Il faut aussi prendre en considération l'impact du langage poétique des générations de poètes précédentes : [...] *Este privilegio sintetizador de las diferencias de las épocas sirve de base a la concepción del poeta dentro de la tradición, que con tanta agudeza ha formulado T. S. Eliot. Creo que sólo merced a la integración de todos los lenguajes temporales de la poesía en la unidad del lenguaje poético actual que usa el poeta se alcanza ese estado en que (cito a Eliot) « el hombre escribe no sólo con su misma generación en los huesos, sino con el sentimiento de que la literatura de Europa, desde Homero, y, dentro de ella, la literatura de su mismo país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo... » « Ningún poeta ni artista tiene significado completo, él solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas pasados ». Por medio del sentido histórico llega el hombre a la percepción no sólo de lo pasado del pasado, (the pastness of the past), sino de la presencia del pasado. Esa unión, y no confusión, de todos los tiempos de la poesía en el tiempo del poeta se realiza en el clima del lenguaje. Porque en el lenguaje actual del poeta, se vive, se repite, renovado, es decir, se revive el lenguaje de todos los ayeres de la poesía, que se hace presente, de nuevo. (Pedro Salinas, « Del poder inmortalizador de la palabra poética », *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, p. 47).*

<sup>62</sup> Les dix poètes que l'on a choisis font de nombreuses références à leurs prédécesseurs, Antonio Machado ou Juan Ramón Jiménez pour les plus cités. On parlera plutôt d'abord de filiation puis de rejet (surtout à l'encontre de Juan Ramón Jiménez à un certain moment).

<sup>63</sup> *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX-XXes siècles. Questions de méthode*, Paris, CRID, 1989, pp. 107-118.

<sup>64</sup> *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 155-177.

Enfin, Serge Salaün ne manque pas de signaler que l'expression n'a jamais fait l'unanimité :

*De toutes façons et à titre anecdotique, l'appellation « génération de 27 » convainc si peu qu'on trouve, entre 1943 et 1960, les désignations les plus variées : génération de « la Dictature », de « la Revista de Occidente », du « centenaire de Gongora », des « Nova novorum » (Baeza), des « ultraistes » (Federico de Onís), de « los nietos del 98 », de « Lorca » (Baeza, J.B. Trend), de « Guillén-Lorca » (González Muela, en 1955), de « 1925 » (Gullón, en 1953, Cano, Gómez Baquero, Cernuda<sup>65</sup>, Circe), de « 24-25 » (Debicki), des « années 30 » (Siebenman, Guillén), de « l'amitié » (Cano, Macri), de « 1921-31 » (Marichal), de « l'avant-garde » (Juan Manuel Rozas), c'est-à-dire au moins 14 étiquettes hétéroclites et parfois fantaisistes qui renvoient souvent à une logique ou une idéologie propre à certaines critiques et fort peu à une recherche rigoureuse<sup>66</sup> (p. 116).*

Et en vient à réfuter clairement cette appellation :

*1927 n'instaure pas une chronologie pertinente, et surtout pas une génération, au regard de tout ce qui se passe entre la fin de la première guerre mondiale et l'avènement de la seconde République espagnole. Ce n'est même pas « la crête de la vague » ou « l'instant central » dont parle D. Alonso. 1927 n'implique pas un début et ne suppose pas un projet cohérent. 1927 fait partie d'un processus amorcé vers 1917 ou 1918 (tout ceci reste à préciser) et qui connaît des évolutions, des infléchissements. La célébration du tricentenaire de Góngora débouche en fait sur une certaine dissolution ou tout au moins certaine dispersion des individus, des groupes et des supports (beaucoup de revues disparaissent), même si quelques œuvres majeures de la période n'ont pas encore vu le jour : le Romancero gitano et Cántico, par exemple (encore que Cántico soit « en chantier » depuis 1919). L'individualisme inscrit dans toutes ces entreprises créatrices met logiquement en lumière la primauté de la différence sur celle de la communauté de perspectives. Il reste donc à redéfinir cette période, ses limites chronologiques, ses tensions contradictoires entre la rupture et la tradition, ses apports indiscutables, les modalités et les champs d'application de cette quête de modernité qui ne saurait se limiter, comme c'est trop souvent le cas, à une pléiade d'individualités particulièrement brillantes. (p. 117)*

<sup>65</sup> Il s'agit de l'article intitulé « Generación de 1925 » (*Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, « Punto Omega. Colección universitaria de bolsillo », n° 82, 1975, pp. 137-152): *Entre los años 1920 y 1930 aparecen los libros primeros de una nueva generación poética. Federico García Lorca es quien se adelanta en 1921 con su Libro de poemas y Jorge Guillén, el más tardío, con la edición primera de Cántico en 1928. Mediando de una fecha a la otra, se publican: Imagen, de Gerardo Diego, en 1922 (no es su primer libro, pero sí el más importante de sus libros primeros); Presagios, de Pedro Salinas, en 1923; Tiempo, de Emilio Prados, en 1925; Marinero en tierra, de Rafael Alberti, también en 1925; Las islas invitadas, de Manuel Altolaguirre, en 1926, y Ambito, de Vicente Aleixandre, publicado, como Cántico, en 1928, pero anticipado a éste en algunos meses. No se ha aceptado una denominación común para este grupo de poetas; unos proponen que se llame generación de la Dictadura, por la del general Primo de Rivera, que va de 1923 a 1929; pero exceptuando la coincidencia cronológica, nada hay de común entre dicha generación y el golpe de Estado que instaura el Directorio, y hasta se diría ofensivo para ella establecer tal conexión. A falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros. (pp. 137-138).* En conclusion Cernuda fait un récapitulatif des différentes phases qui définissent la génération poétique de 1925: *Hemos visto así las fases primeras que se observan en la generación poética de 1925: 1ª) predilección por la metáfora; 2ª) actitud clasicista; 3ª) influencia gongorina (fase que se relaciona con las dos anteriores); 4ª) contacto con el surrealismo. Esta fase última marca además la separación del grupo en dos subgrupos: a un lado Salinas y Guillén, y al otro Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre; [...] Es común a todos ellos, al menos durante los quince o diez años primeros de su labor, lo hermético del pensamiento poético y un estilo que tiene como norma el lenguaje escrito; [...] (pp. 151-152).*

<sup>66</sup> On observera que dans toutes ces désignations ce n'est pas le terme de *génération* qui est remis en question mais seulement la date de 1927 qui ne fait l'unanimité.



Le critique espagnol, F. J. Diez de Revenga souligne à son tour, dans *Panorama crítico de la generación del 27*<sup>67</sup> l'ambiguïté dans l'emploi du concept de "génération littéraire":

*Posiblemente, el término "generación del 27" sea uno de los más discutidos entre los críticos de la literatura española que, desde su "entronización" en 1948 por Dámaso Alonso —en pleno fervor hacia la otra "generación", la del 98— hasta ahora, han venido proponiendo posibles sustitutos de la conocida denominación —con otras aún más inaceptables—, cuando no la han aceptado sin más con absoluta resignación y dejando clara constancia de su carácter convencional, hasta el punto de ser habitual entre muchos críticos referirse a la "llamada generación del 27".*

Dans le prologue de l'ouvrage *El grupo poético de 1927*<sup>68</sup>, par exemple, Ángel González affirme sa préférence pour le terme « groupe » et justifie ce choix en montrant que les poètes étudiés sous l'étiquette de « génération », ne constituent en fait qu'un groupe restreint dans une vaste génération de poètes écrivant entre 1920 et 1935. La « génération de 27 » telle qu'on l'entend n'est en fait qu'une fraction de génération, un groupe générationnel. On préférera donc le terme de groupe générationnel ou groupe restreint. La vie des groupes restreints a été étudiée par les sociologues, on peut donc faire appel aux concepts qu'ils ont mis en oeuvre<sup>69</sup>.

En revanche, Antonio Blanch définit la cohésion du groupe de la façon suivante :

*Partimos de una constatación innegable : durante los años 1920-1930 varios escritores jóvenes españoles empiezan a publicar poemas de una manera semejante y nueva en las revistas literarias de la época, con un grandioso anhelo de pucritud y perfección. Son todavía autores desconocidos y desdeñados a veces por el gran público; pero es tan noble la afinidad que existe entre ellos, que llegan a constituir muy pronto un grupo de verdaderos amigos. No*

<sup>67</sup> Madrid, Castalia, "Literatura y sociedad", n° 40, 1987, p. 14

<sup>68</sup> Taurus, 1976.

<sup>69</sup> Selon Anzieu et Martin (*La dynamique des groupes restreints*, pp. 36-37), les caractéristiques du « groupe restreint ou primaire » sont les suivantes : —nombre restreint de membres, tels que chacun puisse avoir une perception individualisée de chacun des autres, être perçu réciproquement par lui et que de nombreux échanges interindividuels puissent avoir lieu ; —poursuite en commun et de façon active des mêmes buts, dotés d'une certaine permanence, assumés comme buts du groupe, répondant à divers intérêts des membres, et valorisés ; —relations affectives pouvant devenir intenses entre les membres (sympathies, antipathies, etc.) et constituer des sous-groupes d'affinités ; —forte interdépendance des membres et sentiments de solidarité ; union morale des membres du groupe en dehors des réunions et des actions en commun ; —constitution de normes, de croyances, de signaux et de rites propres au groupe (langage et code du groupe). Toutes ces caractéristiques ne sont pas nécessairement présentes à la fois dans le même groupe. Le vocabulaire est particulièrement riche en termes qui entrent dans cette catégorie : antenne, aréopage, ban, brigade, cartel, caste, cénacle, clan, collège, comité, commando, commission et sous-commission, communauté, commune, consortium, corps, coterie, cour, directoire, équipe, groupuscule, jury, patrouille, phalange, phratrie, pléiade, noyau, secte, tribu. Dans le même ouvrage (p. 44), dans le « schéma de classification des groupes d'après leur taille », on trouve une définition plus synthétique du groupe restreint : De 6 à 13 personnes, il y a constitution de groupes restreints, pourvus généralement d'un objectif et permettant aux participants des relations explicites entre eux et des perceptions réciproques ; ils sont partiellement ou totalement consacrés à la réunion-discussion.

*tienen un programa común, pero todos se sienten empujados por un mismo deseo incoercible de pureza y de renovación lírica que les hace acercarse y caminar juntos*<sup>70</sup>.

L'analyse du concept de *generación* a donc montré son ambiguïté, son « maniement malaisé » voire son invalidité. Elle a aussi montré que l'appellation « génération de 27 » était sujette à caution parmi les critiques. Certains poètes du groupe de 27 ont néanmoins conscience d'appartenir à une même génération<sup>71</sup> et désignent le groupe par ce terme comme Jorge Guillén<sup>72</sup> ou Dámaso Alonso<sup>73</sup>. D'autres s'interrogent sur la notion de génération, soit pour la rejeter, soit pour exprimer une certaine réticence envers ce concept, comme le font Pedro Salinas<sup>74</sup>, Gerardo Diego<sup>75</sup> ou encore Luis Cernuda<sup>76</sup>.

L'existence d'un groupe d'amis est en tout cas indéniable. En effet ses poètes<sup>77</sup> entretiennent des relations affectives intenses<sup>78</sup> comme l'attestent de nombreux témoignages dont celui de José Luis Cano<sup>79</sup> :

<sup>70</sup> *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, 1976.

<sup>71</sup> Louis Chauvel pose la question : *Existe-t-il une « position de génération », pouvant éventuellement créer une « conscience de génération », propre aux « générations effectives », c'est-à-dire structurées, voire une « lutte de générations » entre les nouvelles et les anciennes ?* (Louis Chauvel, *Le destin des générations : structures sociales et cohortes en France au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 19) ; Jean-Pierre Terrail parle de *la prise de conscience d'une génération par elle-même du caractère commun de ses dispositions et de ses aspirations* (Jean-Pierre Terrail, *La dynamique des générations : activité individuelle et changement social, 1968-1993*, p. 39).

<sup>72</sup> Dans une lettre du 5 février 1924 adressée à Gerardo Diego, Jorge Guillén critique la notion de « génération » mais insiste sur son sentiment de former avec ses contemporains un groupe : *Permítame, pues, que le llame ya amigo. Tenía deseos de escribirle nada más que para eso —para pasar de lo latente a lo explícito. Aunque esto de las generaciones es casi un mito, y casi una tontería, sin embargo siento cada día más vivamente la convivencia con mis verdaderos contemporáneos—. Sí, creo en la contemporaneidad de los espíritus.* (*Correspondencia (1920-1983)*, Valence, Pre-textos, 1996, p. 47.) Voir aussi la note 53.

<sup>73</sup> Dans son article «Una generación poética (1920-1936)» (*Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 155-177.)

<sup>74</sup> On l'a vu plus haut à propos de la « génération de 98 ».

<sup>75</sup> Voir note 55.

<sup>76</sup> Le caractère rebelle de Luis Cernuda, dû en partie à la différence d'âge par rapport aux trois poètes qu'il cite, s'exprime dans une lettre à Fernando Charry Lara du 1er juillet 1948. Le poète semble rejeter l'idée d'appartenance à la même génération que Salinas, Guillén et Dámaso Alonso. Il affirme même que Salinas n'est plus en phase avec le monde actuel : *Sé que Salinas habla de romanticismo con respecto a mí, pero con toda su benevolencia y condescendencia para conmigo, él, como Guillén, como Dámaso Alonso, pertenece a otra generación, y ya no alcanza este mundo en el cual nos debatimos, intentando expresarlo, realizarlo.* (CHARRY LARA, Fernando, *Antología poética seguida de cartas de Cernuda, Aleixandre y Salinas*, épilogue de V. Aleixandre, Bogota, Colcultura, 1997, p. 107).

<sup>77</sup> Guillén n'est pas le seul à utiliser le terme de génération pour qualifier le groupe dont il a fait partie et insiste sur l'amitié qui unissait les membres : *Mi nostalgia de aquellos días se complace en recordar los coloquios entre aquellos amigos. Éramos amigos, y con una comunidad de afanes y gustos que me ha hecho conocer por vía directa la unidad llamada « generación ».* Pedro Salinas y yo, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti. Y Pepe Bergamín, y Melchor Fernández Almagro... *Menciona a los sentados tantas veces alrededor de*

*una corriente cálida de amistad recorría visiblemente a los miembros de la generación. García Lorca, por ejemplo, era entrañable amigo de Aleixandre, de Guillén, de Dámaso Alonso, de Alberti, de Altolaguirre, de Cernuda... Yo recuerdo en mis visitas de aprendiz de poeta a la casa de Vicente Aleixandre —que ya vivía (años republicanos) en Wellingtonia, 3— haber encontrado allí a Federico, Cernuda, a Altolaguirre— y a veces también a Neruda— en alegre y animada reunión. La charla era entre ellos viva y cálida, cordial y fraterna, nunca sería ni grave. (p. 14).*

Cano affirme que l'amitié était un élément primordial au sein du groupe<sup>80</sup> et rappelle que rien ne put jamais la détruire, ni la guerre ni l'exil de certains :

*Sí, la amistad era el signo cálido de aquella generación. Y esa amistad era tan fraterna y verdadera, que ni siquiera pudo romperla la tragedia de la guerra civil de 1936, que tantas cosas logró destruir. Ni siquiera la muerte, pues Federico continuó vivo en el corazón de todos sus amigos. Y el destierro al que marcharon la mayoría de los miembros de la generación —Guillén, Salinas, Cernuda, Alberti, Prados, Altolaguirre—, como consecuencia de la derrota de la República, sólo pudo dividir al grupo geográficamente, no espiritualmente. Los que quedaron en España al final de la guerra —Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego— siguieron formando un todo generacional, una polis literaria, con los que se marcharon. (pp. 14-15)*

Cette amitié se forge surtout à partir du moment où ils se retrouvent à la Résidence des Etudiants à Madrid<sup>81</sup>. L'avant-guerre civile marque l'apogée du

---

*mesas más amistosas aún que intelectuales. [...] No sería posible dejar fuera del cuadro a tres ausentes de algunas de aquellas reuniones en Madrid: Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre. ¡Exquisitos andaluces! (Jorge Guillén, « Federico en persona », in García Lorca, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 27). Dámaso Alonso revient sur le terme « génération » dans « Una generación poética »: Lo que quiero es, simplemente, afirmar que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos. Hay algo que me importa más, a lo que no puedo menos de dar más valor que a todos los sobrios razonamientos científicos: mi propia apasionada evidencia de participante en esa amistad y ese intercambio. (Poetas españoles contemporáneos, 1988, pp. 168).*

<sup>78</sup> Jorge Guillén parle d'amitié sincère : *Hace un momento hablábamos de las características de mi generación. Hay una esencial: siempre ha existido entre nosotros una amistad sincera, sin rivalidades ni envidia. (Dos encuentros con Jorge Guillén, Claude Couffon, Centre de recherches de l'Institut hispanique, 1960, p. 11).*

<sup>79</sup> José Luis Cano, dans son ouvrage intitulé *La poesía de la generación del 27*, nomme ce groupe de poètes « la generación de l'amitié ».

<sup>80</sup> Jorge Guillén avoue être nostalgique de cette époque : *Mi nostalgia de aquellos días se complace en recordar los coloquios entre aquellos amigos. Éramos amigos, y con una comunidad de afanes y gustos que me ha hecho conocer por vía directa la unidad llamada « generación ». Pedro Salinas y yo, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti. Y Pepe Bergamín, y Melchor Fernández Almagro... Menciono a los sentados tantas veces alrededor de mesas más amistosas aún que intelectuales. (Verso, F. García Lorca, Prologue de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, « Colección obras eternas », 1986, p. XXXI)*

<sup>81</sup> Juan Ramón Jiménez a été le directeur de cette résidence durant 25 ans. Il ne s'agissait pas d'une simple résidence universitaire mais bien d'un véritable centre de formation intellectuelle, comme le rappelle José Moreno Villa dans *Vida en claro* (México, El Colegio de México, 1944, p. 103) : *[Juan Ramón Jiménez] Jamás se contentó con que fuese un mero albergue estudiantil. Quería hacer de ella un organismo complejo, donde se educase o formase el « caballero o señor », no el señorito; pero, además, quería que las actividades allí fuesen de interés para la gente de fuera. Por eso creó la Sociedad de Conferencias y la revista « Residencia », los laboratorios, las clases, los cursillos. Rafael Alberti parle de la « Resi » dans « Imagen primera de Lorca: en la Residencia de estudiantes » (Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 15-22): *Hija de la Institución Libre de Enseñanza, núcleo de la cultura que**

groupe poétique, le moment où les membres étaient le plus unis<sup>82</sup> et formaient au sens strict du mot un « groupe restreint<sup>83</sup> », dont on peut se donner pour tâche d'étudier la configuration : par exemple le degré de cohésion<sup>84</sup> et d'hétérogénéité<sup>85</sup>, l'existence d'échanges affectifs, la présence de sous-groupes, d'individus isolés<sup>86</sup>, de personnalités dominantes, de satellites, de conflits ouverts ou non..., etc. L'étude approfondie des divers aspects du métalangage poétique de ce groupe d'amis qui se lisent, qui se commentent et qui parlent de poésie devrait permettre de déterminer dans quelle mesure on peut le considérer comme un phénomène *groupal*<sup>87</sup>, autrement dit un phénomène propre au groupe ou à deux ou trois sous-groupes définis par un métalangage commun<sup>88</sup>. Si la forme de cohésion<sup>89</sup> de la « génération

---

*llegó a ser dirigente con la República del 14 de abril, la Residencia de Estudiantes vino siendo la casa de las más grandes inteligencias españolas.*

<sup>82</sup> On ne distinguera pas de périodes dans cette analyse, ce qui aurait été fort intéressant mais qui aurait dépassé le cadre d'un travail de thèse.

<sup>83</sup> « Groupe restreint » ou « primaire » dont on donne ici quelques caractéristiques : —nombre restreint de membres, tels que chacun puisse avoir une perception individualisée de chacun des autres, être perçu réciproquement par lui et que de nombreux échanges interindividuels puissent avoir lieu ; —poursuite en commun et de façon active des mêmes buts, dotés d'une certaine permanence, assumés comme buts du groupe, répondant à divers intérêts des membres, et valorisés ; —relations affectives pouvant devenir intenses entre les membres (sympathies, antipathies, etc.) et constituer des sous-groupes d'affinités ; —forte interdépendance des membres et sentiments de solidarité ; union morale des membres du groupe en dehors des réunions et des actions en commun ; —constitution de normes, de croyances, de signaux et de rites propres au groupe (langage et code du groupe). Toutes ces caractéristiques ne sont pas nécessairement présentes à la fois dans le même groupe. (D. Anzieu, J.-Y. Martin, *La dynamique des groupes restreints*, 2003, pp. 36-37).

<sup>84</sup> La cohésion (vs dissociation), représente les forces qui agissent sur les membres d'un groupe pour qu'ils restent dans le groupe et résistent aux risques d'éclatement. Elle reflète le sentiment d'unité des membres d'un groupe provenant de l'attraction que celui-ci exerce sur eux. De multiples travaux ont montré les effets positifs de la cohésion sur le moral, sur le degré d'implication et sur la satisfaction des membres d'un groupe, ainsi que sur l'efficacité du groupe. Divers éléments ont été identifiés comme favorisant la cohésion des groupes. (J.-P. Citeau, B. Engelhardt-Bitrian, *Introduction à la psychologie. Concepts et Etudes de cas*, 1999, p. 184.)

<sup>85</sup> Il faut toujours tenir compte de l'hétérogénéité du groupe, de l'individualité de chaque membre : cette hétérogénéité, génératrice de tensions, [est] à la fois le moteur de la progression du groupe et la source de sa créativité. (*La dynamique des groupes restreints*, 2003, p. 273). Un groupe n'est donc pas une simple addition d'individus, mais un ensemble plus ou moins conséquent de personnes impliquées dans des relations interpersonnelles et fonctionnelles qui structurent l'activité du groupe. (J.-P. Citeau, B. Engelhardt-Bitrian, *Introduction à la psychologie. Concepts et Etudes de cas*, 1999, p. 181.)

<sup>86</sup> Anzieu et Martin parlent des échanges affectifs intenses qui se nouent entre les membres d'un groupe restreint (ou encore appelé primaire) : *Le groupe primaire est caractérisé par les liens personnels intimes, chaleureux, chargés d'émotion entre tous les membres.* (*La dynamique des groupes restreints*, 2003, pp. 39-40). Ils signalent aussi la possibilité d'apparition du problème des clivages et sous-groupes à l'intérieur des groupes restreints : *Les favorisés ont tendance à se choisir mutuellement et à éviter les isolés.* (p. 216).

<sup>87</sup> L'adjectif *groupal* qualifie les phénomènes propres au groupe. Didier ANZIEU et Jacques-Yves MARTIN, *La dynamique des groupes restreints*, 2003, p. 43.

<sup>88</sup> Notons que la notion de « groupe restreint » employée pour « génération littéraire » rejoint la définition de W. Dilthey qui montre le glissement du sens premier de génération, acception extensive, vers une acception restrictive désignant un groupe d'intellectuels, d'écrivains.



de 27 » qui tenait à l'amitié au sein du groupe est évidente, cela n'implique pas forcément en effet une cohésion générationnelle dans la conception de la poésie<sup>90</sup> qui apparaît dans leurs œuvres poétiques respectives: usage d'un métalangage poétique commun, éventuellement lié à des influences<sup>91</sup> communes, marqué par d'éventuelles dates charnières (valables pour tout le groupe ou un groupe plus restreint), utilisation de certains termes métalinguistiques et définition d'une poésie? On ne postule pas qu'ils ont mené une réflexion sur la poésie, mais on observe que leur œuvre poétique laisse paraître une conception plus ou moins riche, plus ou moins explicite, et plus ou moins cohérente de la poésie, qui a pu être plus ou moins consciente et réfléchie.

### **3- Corpus d'étude**

L'objet de cette étude étant de comparer le métalangage poétique de dix poètes majeurs du groupe en question dont la production est considérable,<sup>92</sup> on a fait

---

<sup>89</sup> *La cohésion (vs dissociation), représente les forces qui agissent sur les membres d'un groupe pour qu'ils restent dans le groupe et résistent aux risques d'éclatement. Elle reflète le sentiment d'unité des membres d'un groupe provenant de l'attraction que celui-ci exerce sur eux. De multiples travaux ont montré les effets positifs de la cohésion sur le moral, sur le degré d'implication et sur la satisfaction des membres d'un groupe, ainsi que sur l'efficacité du groupe. Divers éléments ont été identifiés comme favorisant la cohésion des groupes.* (J.-P. Citeau, B. Engelhardt-Bitrian, *Introduction à la psychologie. Concepts et Etudes de cas*, 1999, p. 184.)

<sup>90</sup> Selon Henri Meschonnic, s'il est intéressant d'analyser la réflexion sur la poésie, sur le langage poétique menée par les poètes eux-mêmes c'est que *La poésie est faite par des poètes, non par des « poéticiens ». Les meilleurs penseurs de l'écriture ont été ceux qui l'ont faite, pas les philosophes ou les spécialistes de la littérature. [...] La pensée de l'écriture est [...] inséparable de sa pratique...* (« La liberté des poètes », (*Poésie sans réponse, Pour la Poétique V*, Paris, Gallimard, 1978, p. [137]).

<sup>91</sup> Le concept d'influence est étudiée par la psychologie sociale : *La psychologie sociale tend à comprendre et à expliquer comment les pensées, les sentiments, les comportements moteurs des êtres humains sont influencés par un autrui réel, imaginaire ou implicite.* (J.-P. Citeau, B. Engelhardt-Bitrian, *Introduction à la psychologie. Concepts et Etudes de cas*, 1999, p. 16)

<sup>92</sup> Cette thèse fait suite à un mémoire de DEA intitulé : « le métalangage poétique dans l'œuvre de Dámaso Alonso ». On avait alors pris en considération le métalangage poétique interne et externe et relevé les termes métalinguistiques dans l'ensemble de l'œuvre poétique et dans certains essais et ouvrages critiques de Dámaso Alonso. Dans un premier temps, on avait envisagé d'adopter cette même démarche en élargissant le corpus aux œuvres des « poètes-professeurs » de la génération de 27, c'est-à-dire Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Gerardo Diego et Dámaso Alonso. Mais après réflexion, ce choix n'était pas satisfaisant. En effet, il supposait une sélection arbitraire et très restrictive au sein du groupe poétique de 27, obligeant à laisser de côté d'autres grands noms de la poésie espagnole contemporaine. Il a semblé plus fructueux de cerner davantage l'objet de la recherche, le métalangage, dans l'œuvre poétique de dix poètes majeurs. On pensera néanmoins à garder l'appellation « poète-professeur » comme critère de comparaison avec les autres poètes qui ne l'étaient pas : la condition de professeur ne transparaîtrait-elle pas dans le poésie du poète-enseignant ? Dans ce mémoire de DEA, on avait choisi l'œuvre de Dámaso Alonso comme point de départ d'un travail de recherche car son œuvre critique est abondante et incontournable dans l'étude de la littérature espagnole. Puisque Dámaso Alonso a à son actif un métalangage poétique externe

le choix de se limiter aux œuvres poétiques antérieures au 1<sup>er</sup> avril 1939. En effet, après avoir dépouillé la totalité des dix œuvres complètes choisies, on a pu remarquer l'ampleur du lexique métalinguistique, et il a semblé plus judicieux de se centrer sur une période plus courte afin de pouvoir se livrer à une analyse plus poussée et détaillée<sup>93</sup>. De plus après 1939 la question serait à poser différemment puisque d'une part, le groupe est dispersé géographiquement parlant, ce qui rend les rencontres impossibles, d'autre part l'œuvre de chacun prend une orientation différente liée aux circonstances<sup>94</sup>. Il faudra néanmoins tenir compte d'une variable en 1936, la mort de Lorca qui amènera cinq poètes à lui consacrer une élogie.

#### 4- Méthode

La méthode de travail consistera à déterminer une typologie du discours poétique portant sur la poésie pour révéler les similitudes et les différences dans la poésie d'une génération de poètes unis par un temps, un espace, un fonds culturel et littéraire et des liens amicaux. Il s'agira de décrire puis d'analyser le métalangage poétique interne de chaque poète du groupe de 27. Une telle étude supposera donc, dans une première phase de travail, de répertorier dans différents glossaires le « métalexique »<sup>95</sup> ou lexique métalinguistique, puis d'analyser la phrase dans

---

considérable, il semblait intéressant de se demander s'il était également auteur d'un métalangage interne. De plus, après avoir exploré la bibliographie concernant Dámaso Alonso, on s'était rendu compte que le métalangage interne de ce poète n'avait pas été étudié, les critiques littéraires s'étant penchés exclusivement sur son métalangage externe. Ainsi, le point de départ de ce travail résidait dans l'élaboration de deux glossaires, l'un sur le métalangage interne consistant en un relevé exhaustif des termes se référant à la poésie présents dans les poèmes, l'autre sur une petite partie du métalangage externe figurant dans les commentaires que Dámaso Alonso fait sur sa propre poésie, dans le volume X des *Oeuvres Complètes, Verso y prosa literaria*, corpus sur lequel on s'était appuyé pour établir ces deux glossaires.

<sup>93</sup> Par exemple, on pourra analyser, dans la mesure du possible, les collages et les termes métaphoriques qui auraient été laissés de côté si l'étude avait porté sur l'ensemble des œuvres poétiques.

<sup>94</sup> Certains font le choix de l'exil, d'autres restent en Espagne, soit à cause de la maladie (Aleixandre), soit par manque d'hostilité au franquisme (Diego et Alonso).

<sup>95</sup> On pourra consulter le chapitre 2-2-3- « metaléxico » de *El metalenguaje en la Minerva del Brocense* de Joaquín Villalba Álvarez (Diputación de Cáceres, pp. 47-51) [Cet ouvrage est une étude lexicale du métalangage employé par El Brocense sur la langue latine : *Nuestro propósito es analizar una serie de términos técnicos gramaticales empleados por El Brocense en su discurso teórico acerca de la lengua latina*. (p. 63)]. Dans ce chapitre 2-2-3- Villalba Álvarez différencie les « mots mondains » (palabras « comunes »), des mots métalinguistiques et des « mots neutres » : *El estudio del metalenguaje es un estudio de frases metalingüísticas, como dice Rey-Debove, esto es, frases cuyo significado es lingüístico. El léxico que conforma este tipo de frases metalingüísticas se denomina, genéricamente, metaléxico. [...] Bajo el nombre de « mots mondains » [palabras comunes], Rey-Debove concibe las palabras que sirven para hablar del mundo extralingüístico, esto es, el conjunto de palabras de una lengua que pone en contacto el lenguaje con el mundo real (y son,*

laquelle il apparaît<sup>96</sup>. Les termes métalinguistiques<sup>97</sup>, dans le cadre de cette recherche, sont *destinés à parler du langage*<sup>98</sup> poétique à l'intérieur du langage poétique. Ils appartiennent donc au discours poétique au même titre que n'importe quel autre terme, et c'est leur signifié qui indique leur appartenance au métalangage et justifie leur présence dans les glossaires<sup>99</sup>. Le métalexique que l'on recensera devrait permettre de montrer comment chaque poète exprime dans ses poèmes sa conception de la poésie, de façon plus ou moins directe, plus ou moins explicite (par le biais de tropes par exemple)<sup>100</sup>. L'étude du métalangage interne revient à analyser le discours formulé en poésie sur la poésie et révélera une pensée de la poésie dans

---

*por tanto, signos de cosas). Por ejemplo: casa, respirar, mortalmente, etc. [...] Palabras metalingüísticas son aquellas cuyo referente, en lugar de ser el mundo real, es el que podríamos llamar "universo lingüístico", esto es, son palabras que hablan del lenguaje. Por ejemplo: adjetivo, verbo, declinación, decir, gramaticalmente, etc. [...] [p. 48] Una palabra metalingüística puede ser una palabra cuya finalidad es exclusivamente hablar del lenguaje (adjetivo), o bien una palabra polisémica (es decir, un "mot neutre") que, en uno de sus significados, adquiere dicho valor lingüístico (conjugar) [p. 49]. Palabras neutras son aquellas que pueden formar parte de los dos tipos anteriores, de forma indiferente. Suele tratarse de palabras de la lengua común que adquieren carta de naturaleza de término técnico de la lingüística. Por ejemplo: conjugación, forma, breve, etc. Por el hecho de pertenecer a niveles diferentes del lenguaje (y tener, por ende, un nivel alto de frecuencia), son palabras de significado pobre, esto es, amplio. Así, una palabra como conjugación se presenta como polisémica, según se encuentre referida a un contenido extralingüístico ("unir"), o bien a un contenido (meta) lingüístico ("realizar la conjugación de un verbo"). Como dice Rey-Debove, « le lexique d'une langue est donc composé d'un lexique parlant du monde (lexique mondain du langage-objet), d'un lexique parlant du langage (métalexique du métalangage) et d'un lexique neutre, qui contient tous les mots athématiques de haute fréquence, mots lexicaux et grammaticaux susceptibles d'entrer dans n'importe quel discours, en l'occurrence, mondain ou métalinguistique ». [p. 48]*

<sup>96</sup> *L'étude du métalangage est une étude des phrases métalinguistiques, c'est-à-dire des phrases dont le signifié est langagier. Ce signifié ne peut être produit que par la composante lexicale de la phrase, qui en décide une fois pour toutes. On étudiera donc en priorité le lexique métalinguistique ou métalexique, et, après seulement, la phrase qui le met en œuvre. Une telle procédure linguistique, révèle déjà le caractère sémiotique de la distinction entre langage mondain et métalangage. (Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, p. [25]).*

<sup>97</sup> *Josette Rey-Debove revient sur la confusion entre les adjectifs métalinguistique et métalangagier : Quant au terme métalinguistique, on constate qu'il pose un problème morpho-sémantique. L'adjectif correspondant à métalangage est métalangagier, puisque linguistique adj., à lui seul, a déjà le sens de « qui sert à étudier le langage », alors que langagier signifie « qui est de la nature du langage ». L'étude du langage est donc métalangagière ou linguistique ; et ce serait l'étude du métalangage qui serait dite métalinguistique, c'est-à-dire exprimé dans un langage tertiaire. Cependant, il n'est pas souhaitable d'aller contre l'usage déjà répandu de ce mot, et on gardera métalinguistique pour signifier « métalangagier ». (Ibid., p. 21). L'étude à laquelle on procèdera dans ce mémoire est donc métalinguistique, elle a pour objet l'étude du métalangage poétique de 10 poètes de 27, en revanche les termes se référant à la poésie présents dans les textes, sont métalangagiers puisqu'ils parlent du langage poétique.*

<sup>98</sup> *Le mot métalinguistique est ou un mot qui est destiné à parler du langage (ex. adjectif), ou un mot polysémique qui, dans un de ses sens, parle du langage (ex. articuler) ; Ibid. p. 26.*

<sup>99</sup> *Le mot métalinguistique se comporte comme les mots du discours sur le monde, il est gouverné par les mêmes règles, et seul le contenu est pertinent : son statut relève de la sémantique. (« La métalangue comme système de référence au signe », J. Rey-Debove, p. 239).*

<sup>100</sup> *Devant l'impossible entreprise de définir la poésie en général, Pedro Salinas affirme que sa propre poésie est expliquée par ses poèmes: *Mi poesía está explicada por mis poesías*, Vicente Cabrera, *Tres poetas a la luz de la metáfora : Salinas, Aleixandre y Guillén*, 1975, p. 67.*

la poésie, une réflexion sur le langage poétique intégrée au fonctionnement même du texte.

Pour mener à bien l'étude du métalexique, on a relevé dans les dix glossaires d'abord les termes métalinguistiques en langue, c'est-à-dire ceux qui se réfèrent à la poésie, quel que soit le contexte dans lequel ils apparaissent (le critère de sélection étant la présence de ces termes dans la liste des mots associés à «Poesía» du dictionnaire María Moliner<sup>101</sup>). On a aussi retenu les unités qui suscitent souvent une opération métalinguistique tels que le nom propre<sup>102</sup> (qui devient métalinguistique dans un contexte précis, lorsqu'il se réfère à un poète) souvent présent dans la dédicace, la citation<sup>103</sup>, l'épigraphe (qui sont autant de lieux privilégiés du texte où

<sup>101</sup> On reproduit ici le *catalogue* de termes associés à « Poesía » dans le dictionnaire María Moliner (2<sup>ème</sup> édition) : *Carmen, composición, poema, rimas, trova, verso. Gaya CIENCIA, cuadernavía, lírica, MESTER de clerecía, MESTER de juglaría, poetria. ARTE métrica, ARTE poética, métrica, poética, prosodia. JUEGOS florales, palla [o pallada]. Acróstico, alborada, aleluya, balada, balata, bomba, bucólica, caligrama, canción, cantar, CANTAR de gesta, cántico, cantiga, cantilena, canto, casida, chacona, copla, COPLAS de ciego, coplón, coro, dance, diálogo, ditirambo, dolora, égloga, eco, égloga, elegía, enfado, epicedio, epiceyo, epigrama, epinicio, epístola, epitalamio, epopeya, fábula, galerón, geórgica, gesta, glosa, gozos, haiku, heroida, himeneo, himno, idilio, jácara, jitanjáfora, lay, letra, letrilla, leyenda, limerick, macarronea, madrigal, mandrial, nenia, oda, pastoral, pastorela, perquè, piscatoria, planto, poema, POEMA épico, purana, rapsodia, rima, romance, saga, salmo, sátira, serena, serrana, serranilla, serventesio, silva, sirventés, soneto, soplavivo, tensión, tensó, tenzón, tonada, treno, trova, trovo, vejamen, VERSOS fesceninos, villancico, virelai, vito. Anacreóntico, bucólico, cíclico, elegíaco, épico, erótico, genétiaco, goliardesco, heroico, homérico, horaciano, lírico, mélico, monóstrofe, petrarquista, pindárico, poético, sáfico. COPLA de arte mayor, COPLA de pie quebrado, cuartel, cuarteta, cuartilla, décima, dístico, endecha, epodo, espinela, falisco, hemistiquio, laberinto, octava, OCTAVA real, octavilla, ovillejo, pareado, quinteto, quintilla, redondilla, rondel, sáfica, seguidilla, serventesio, sextilla, sextina, silva, sonetillo, soneto, tercerilla, terceto, zéjel, zorcico. Monstruo. Aconsonantado, adónico, anapéstico, anisosílabo, asonante, cataléctico [o catalecto], consonante, coriámbico, dactílico, decasílabo, dímetro, dodecasílabo, endecasílabo, eneasílabo, espondeico, espondeo, heptámetro, heptasílabo, hexámetro, hexasílabo, isosilábico, jámbico, monorrímo, octosílabo, parisílabo, pentámetro, pentasílabo, de pie quebrado, sáfico, tetrástico, trocaico, yámbico. Antistrofa, dipodia, encadenada, estancia, estrofa. Bordón, contera, deshecha, epoda, epodo, estrambote, estribillo, jarcha, moaxaja, mudanza, PIE quebrado, tornada. Aconsonantar, asonantar, cantar, consonar, constar, cortar, discantar, endechar, escandir, gongorizar, improvisar, medir, metrifcar, soplar la MUSA, decir de OVILLEJO, pallar [o pagar], poetar, poetizar, sonetear, trovar, estar en VENA, versificar, hacer VERSOS. Pegar, rimar. Acento, asonancia, cadencia, cesura, consonancia, diástole, diéresis, éctasis, encabalgamiento, FIGURA retórica, herimiento, hipermetría, ictus, imagen, medida, metro, mora, número, pie, PIE forzado, rima, ritmo, sinéresis, sístole, terminación. LICENCIA poética. Imaginería. Ripio. Aedo, almea, aravico, árcade, bailinista, bardo, cantor, cisne, coplero, coplista, epigramatista, epigramista, escaldo, felibre, heroísta, improvisador, juglar, juglara, juglaresca, metrifcador, metrista, pallador, poeta, poetisa, rapsoda, recitador, relacionero, rimador, romancerista, romancero, sonetista, trovador, trovero, trovista, vate, vejaminista, versificador, versolari. Gnómico, laureado, osiánico. Estro, inspiración, lira, musa, numen, plectro, tocamiento, trompa, vena. Laurel. Helicón, parnaso. Cancionero, ciclo, diván. Escribir. Figura. Literatura. Pie.*

<sup>102</sup> La mention d'un poète (nom complet, initiales, etc.) peut prendre diverses formes : dédicace, « signature » d'une épigraphe, nom du poète apparaissant dans le corps d'un poème.

<sup>103</sup> On entendra par citation le fragment d'œuvres poétiques signalé par des guillemets ou l'emploi de l'italique et les vers cités en fin de poème. *Elle met en relation deux unités disjointes de deux textes*

s'opère le discours métalinguistique), les titres de certains recueils ou de certains poèmes ostensiblement autoréférentiels (les textes intitulés *Art poétique* par exemple), ou renvoyant à un genre poétique précis comme « Balada triste »<sup>104</sup>, « Sonetos corporales »<sup>105</sup>... On a également choisi de retenir les comparaisons et métaphores *in presentia* et *in absentia* désignant le poète, le poème, la poésie et d'analyser inversement l'usage métaphorique des termes appartenant au champ lexical de la poésie. On s'est attaché, pour finir, à exploiter la présence des collages que l'on a pu déceler et qui ont présenté un intérêt particulier dans cette recherche. La pratique de l'intertextualité est aussi une modalité du métalangage et suppose des choix qui sont révélateurs de la poétique du poète. En effet, l'intertexte donne des indices sur la conception poétique de l'auteur en attirant l'attention du lecteur sur la poésie d'autrui, sur des modèles littéraires ou contre-modèles cités, pas toujours explicitement, par le poète. En revanche, les termes associés<sup>106</sup> ne figurent pas dans les glossaires et ne sont exploités que dans le cas où ils apparaissent dans le contexte d'un terme métalinguistique<sup>107</sup>.

On peut d'ores et déjà proposer une typologie des appareils métalinguistiques littéraires qui comprendra les éléments suivants : 1- des formes : nom commun, adjectif, nom propre; 2- des usages : au sens propre ou au sens figuré ; 3- des lieux : épigraphe, dédicace, citation, collage.

Il reste maintenant à décrire plus précisément la méthode que l'on adoptera tout au long de ce travail. Elle consistera à élaborer un glossaire exhaustif du lexique métalinguistique présent dans le corpus que l'on a défini (termes se référant à la

---

*différents nommément identifiés. Elle représente emblématiquement la dialectique du même et de l'autre, (présence d'un autre texte dans le texte que je suis en train de lire) qui fonde le travail même du métalangage.* (Ph. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », p. 277).

<sup>104</sup> F. García Lorca, LP 9 p. 184.

<sup>105</sup> R. Alberti, CE p. 447

<sup>106</sup> Il s'agit des termes qui apparaissent dans le voisinage d'un terme métalinguistique. *Tout mot neutre peut acquérir, par le contexte, une valeur métalinguistique (ex. long dans un long discours), mais ce n'est qu'un effet de sens en contexte, non un sens particulier.* (J. Rey-Debove, 1997, p. 29). Sylvain Auroux dans « Catégories de métalangages » insiste sur *l'emploi métalinguistique des termes : La condition minimum en effet pour qu'il y ait discours sur le langage n'est pas l'existence de prédicats métalinguistiques, mais l'existence d'un emploi métalinguistique des termes.* (HEL, p. 5)

<sup>107</sup> On a choisi de faire figurer les occurrences du terme *palabra* qui dans un contexte précis (lorsqu'il est clairement établi qu'il s'agit des mots d'un locuteur-poète ou lorsque le terme est accompagné d'un adjectif métalangagier) devient métalinguistique. On citera les exemples suivants : les adjectifs « buen » et « largo » dans « buen poeta » et « largo poema » sont considérés comme des termes associés dans les expressions que l'on a dites mais pas dans « buen padre » ou « largo viaje ».



poésie en général, à la poésie de l'auteur, à celle d'autrui, au poème et au poète), puis à analyser le glossaire de chaque poète<sup>108</sup>; enfin à confronter les différents glossaires. Les poètes de ce groupe étant proches par leur date de naissance<sup>109</sup>, par une culture commune, par l'amitié et par des années de formation à Madrid, tous ces éléments ont dû déterminer des constantes ou des similitudes dans la conception de la poésie dont on ne peut préjuger ni de la nature, ni de l'importance quantitative, ni de l'existence éventuelle de sous-groupes. L'objectif de ce travail est de les définir, et l'hypothèse de recherche, comme on l'a dit, est que le degré de cohésion<sup>110</sup> du groupe de 27 quant au métalangage poétique est suffisamment élevé pour que l'on puisse parler d'une « génération de 27 », du moins en ce qui concerne le métalangage poétique. Ainsi donc, au moment où l'on remet plus ou moins en question la pertinence de la notion de génération littéraire, le rejet de cette appellation ne serait pas justifiée dans le cas présent. Il va de soi que si cette hypothèse ne se vérifiait pas, il serait tout aussi intéressant d'établir qu'il n'existe pas de métalangage générationnel au sein du groupe.

Une fois les glossaires établis, on pourra formuler dans la deuxième étape du travail différentes interrogations sur les divers aspects de ce métalangage : d'abord sur les caractéristiques de l'idiolecte<sup>111</sup> de chaque poète —idiolecte qui présente évidemment un intérêt en soi—; puis sur l'emploi de termes métalangagiers communs à tous les poètes ou à quelques-uns d'entre-eux seulement, sur les similitudes ou les divergences entre poétiques, sur la nature de l'hétérogénéité<sup>112</sup> du

---

<sup>108</sup> Il faut rappeler que le métalangage poétique présent dans les essais et ouvrages critiques, sera utilisé afin d'éclaircir le métalangage interne.

<sup>109</sup> Ils appartiennent à une même classe d'âge puisque le plus âgé, Pedro Salinas est né en 1891 et le plus jeune, Manuel Altolaguirre en 1905.

<sup>110</sup> Tout groupe humain présente forcément un certain degré de cohésion et une certaine configuration que les sociologues ont appris à étudier : p. ex. présence de sous-groupes, d'individus isolés, de personnalités dominantes, de satellites, de conflits ouverts ou non ..., etc.

<sup>111</sup> On se réfère ici, pour définir le concept d'idiolecte, à « La mécanique du charme » où Roland Barthes tente de donner quelques caractéristiques de l'idiolecte d'Italo Calvino : [...] *le fait que Calvino est une voix de la littérature se voit immédiatement dans ceci que son écriture n'appartient qu'à lui. Il a une écriture qui est absolument spécifique : comme tout grand écrivain. On la reconnaît. Et c'est ce que l'on appelle, dans le jargon scientifique, un idiolecte, une façon d'écrire qui lui est propre. L'idiolecte d'un écrivain est toujours une sorte de dosage, la combinaison très subtilement dosée d'un certain nombre de charmes — en prenant le mot au sens fort qu'il avait au dix-septième siècle, c'est-à-dire d'enchantement — ; un dosage d'enchantements, de traits de séduction, de traits de satisfaction à même la langue ou à même le récit — c'est difficile à dire. Et l'on peut essayer de passer en revue quelques-uns des charmes de l'écriture de Calvino. [...]*

<sup>112</sup> L'hétérogénéité, source de la créativité d'un groupe, va certainement être une caractéristique groupale pertinente dans la réflexion qui sera menée ici, s'agissant d'un groupe de poètes.

métalanguage, s'il apparaît différentes conceptions de la poésie, puisque le but de ce travail est de définir le degré de cohésion<sup>113</sup> de ce groupe de poètes qui a écrit au même moment. On soulignera ici que si le métalanguage poétique de tel ou tel poète de 27 a donné lieu à quelques études partielles<sup>114</sup> ou remarques éparses, le travail effectué correspond à une recherche qui n'a jamais été menée jusqu'alors. Il va donc de soi que certains éléments auront échappé à notre analyse, éléments qui auraient été perçus par des spécialistes de Lorca, Guillén, etc. ou éléments qui auraient pu faire l'objet de remarques dans des travaux (centrés sur un seul poète) que l'on n'a pas lus vu l'ampleur des bibliographies portant sur chacun des dix poètes.

L'approche que l'on a retenue ici interroge le métalanguage interne de dix poètes du groupe de 27 pour mettre au jour leurs conceptions du poète, du poème et de la poésie<sup>115</sup> afin de déterminer s'il existe une cohésion générationnelle liée à l'usage d'un métalanguage commun, et si aux affinités de type amical correspondent des affinités langagières.

Le parcours qui suit mettra d'abord en évidence la conception de la figure du poète qui découle de l'analyse du métalanguage la concernant. C'est l'objet de la première partie. On situe, en deuxième partie, l'étude du métalanguage qui se réfère au poème. Et en troisième partie, on analyse le métalanguage désignant la poésie.

---

<sup>113</sup> Jorge Guillén revient sur deux aspects essentiels de la cohésion du groupe, l'amitié et les influences subies : *Hace un momento hablábamos de las características de mi generación. Hay una esencial : siempre ha existido entre nosotros una amistad sincera, sin rivalidades ni envidia. Del mismo modo, y en contra de los que sucede generalmente, no hemos sentido la necesidad de renegar de nuestros predecesores inmediatos o más remotos. El parricidio ritual no fue necesario. Admirábamos sin reservas a Machado, Jiménez y Unamuno. Como ha declarado Dámaso Alonso : « Esa generación no se alza contra nada. » En realidad nuestras raíces se hunden en el pasado más remoto : Berceo, el Romancero, Gil Vicente, todo el Siglo de Oro. Y no solamente cuando se trata de poetas profesores, como Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y yo, lo que sería normal, sino también cuando es cuestión de los más antiuniversitarios. No conviene olvidar que Lorca escribió sobre Góngora y nos hizo descubrir a Soto de Rojas, y que la obra de Alberti está llena de reminiscencias de cultura admirablemente transpuestas. Nos hemos anexado todo lo que favorecía la autenticidad de la poesía, poetas antiguos o modernos, nacionales o extranjeros. Era una sensación de armonía, de concordia general, tanto más trágica cuanto que nos hallábamos en vísperas de la espantosa guerra civil.* (Dos encuentros con Jorge Guillén, Claude Couffon, Centre de recherches de l'Institut hispanique, 1960, pp. 11-12).

<sup>114</sup> Par exemple, Luis Cernuda, dans son article « Vicente Aleixandre » (*Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelone, Seix Barral, 1970, p. 225) affirme qu'il y a un intérêt à étudier ce qu'écrit un poète sur la poésie en général et sur la sienne propre : *Siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía, sobre la suya propia o sobre la ajena.* Il se livre ensuite à une analyse de la conception du poète (être inadapté, amoureux du monde mais en constante souffrance) selon Aleixandre.

<sup>115</sup> *Le discours sur le langage que présentent les commentaires méta-énonciatifs participe de l'ensemble des discours traduisant « l'idéologie spontanée » des sujets parlants sur ce champ de leur expérience [...].* (J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995, p. 20)

Donc d'abord le poète, le créateur sans qui le poème, objet d'étude de la deuxième partie, ne saurait exister, enfin la poésie qui, de la même façon, n'existe qu'à travers le texte poétique. Ce classement en trois grandes catégories d'égale importance sur le plan théorique, a déterminé, comme on pouvait s'y attendre, trois parties d'inégales longueur, le métalangage concerné étant d'une importance quantitative inégale. Pour chacune de ces trois parties, dans un premier temps, on a choisi de mener l'analyse « poète par poète ». On pourra certes reprocher à cette démarche son effet catalogue, mais elle s'impose pour des raisons de clarté. Le deuxième temps à l'intérieur de chaque partie consiste en une synthèse où l'on détermine le degré de cohésion du groupe ou (plus probablement) de différents sous-groupes sur l'aspect concerné. Tout au long de ces trois parties on s'est efforcé de confronter le métalangage interne de chaque poète à son métalangage externe<sup>116</sup> dont on aura pris connaissance pour enrichir cette analyse du métalangage poétique<sup>117</sup> des dix membres du groupe de 27 étudiés ici.

---

<sup>116</sup> La pratique de la poésie et de la critique littéraire sont souvent liées: *Nada más « moderno » — desde Coleridge y Baudelaire— que esta feliz reunión de poesía y crítica. En realidad, esas dos caras han existido siempre en todo artista, inconcebible sin la conciencia de su arte.* (Jorge Guillén, Introduction de *Homenaje de poetas a Pierre Darmangeat*, Paris, Polyglottes, 1966), p. 17.

<sup>117</sup> Vicente Cabrera insiste sur l'importance du métalangage interne et externe dans la connaissance de l'idéal poétique d'un poète: *Salinas, Aleixandre y Guillén han tenido algo que decir sobre su poética, término éste que comprende, principalmente, la función y alcance de la poesía y la forma de la construcción del poema. Sus ideas al respecto han sido inferidas fundamentalmente de su poesía y también de manera secundaria de sus comentarios sobre su propia obra y la de otros. Cuando se dice que han sido inferidas las ideas de su poesía, lo que se sugiere es que el ideal poético ha sido deducido de poemas en los cuales aparece tal ideal constituyendo —y esto es lo fundamental— su tema y estructura misma. Por otra parte, importa conocer lo que el poeta ha tenido que decir sobre la poesía de otros porque su propio ideal poético generalmente está reflejado en sus comentarios.* (“La poética en el poema”, *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos, « Biblioteca románica hispánica », 222, 1975, p. 32).



**PREMIÈRE PARTIE :**  
**Le métalangage du poète :**  
**parler du poète en poésie ?**

## INTRODUCTION

L'objet de cette première partie sera d'analyser les termes métalinguistiques se référant au poète<sup>118</sup>, utilisés par les dix poètes choisis. En plus des termes métalinguistiques (noms communs, adjectifs), on a recensé dans les glossaires des unités comme le nom propre souvent présent dans les dédicaces, les citations ou encore les épigraphes, qui suscitent un travail métalinguistique. La question que l'on se posera donc ici concernera la figure du poète : correspond-elle par exemple à la conception de la Grèce antique où le poète était désigné sous le nom d'« aède »<sup>119</sup> et chantait les exploits des dieux et des héros accompagné de sa lyre. Même si le terme « aède » n'apparaît dans aucun des glossaires que l'on a établis, le mot « cantor »<sup>120</sup>, son synonyme, y est présent et l'on trouvera, chez trois poètes du groupe (Alberti, Alonso et Lorca) la mention de l'aède Homère. Une autre vision du poète est celle du devin, le *vates*<sup>121</sup> latin, qui émet des paroles prophétiques et dont la poésie serait pourvue d'une fonction sacerdotale. Certains poètes du groupe utilisent l'image du poète doté de pouvoirs surnaturels, qui confère à la poésie une connotation magique et prophétique<sup>122</sup>. On trouvera probablement d'autres conceptions du poète dont on ne peut soupçonner l'existence. Ainsi, on choisira d'utiliser pour désigner ces conceptions la classification élaborée par Jacques Roubaud dans *Poésie, etcetera : ménage* qui définit les différentes *postures* du poète:

- Les poètes ne sont pas des maîtres de vérité. Continuer à revendiquer le prestige des temps archaïques, à s'affirmer diseur de la vérité des choses, des êtres, des langues, des cités ou des empires, la vérité des dieux, c'est la posture homérique. La posture orphique est celle du retour à la posture shamanique. C'est la posture du poète inspiré, du « furieux ». La posture du poète spontané est la version mièvre de la posture du poète inspiré. - Et Malherbe ? - La posture malherbienne est celle du poète décoratif. La posture malherbienne est celle qui est préférée par les représentants des différentes branches du savoir. Ces principales postures de poète se caractérisent par une ignorance ou un refus d'admettre la nature propre,

<sup>118</sup> On rappelle l'étymologie du terme qui sera central ici : *POETA*, tomado del lat. *poēta id., éste del gr. ποιητής 'hacedor', 'creador', 'autor', 'poeta', derivado de ποιεῖν 'hacer'. 1a. doc. h. 1335, Conde Luc. (Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Joan Corominas, 1954, vol. III). On reprendra la classification que fait Daniel Leuwers des différents noms du poète au cours de l'histoire dans « La poésie des origines », (*Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, 1990, pp. 3-5). Leuwers souligne la pertinence de ces noms dans les diverses conceptions de la poésie : *Au fil de l'histoire, le poète s'est vu attribuer différents noms. Ils méritent d'être pris en considération tant ils reflètent la conception que l'on a pu avoir de l'art poétique à des époques et dans des lieux différents**

<sup>119</sup> de AOIDOS 'chanteur'.

<sup>120</sup> Ainsi que ses dérivés *cantar, canto, canción, cancioncilla*.

<sup>121</sup> Jorge Guillén est le seul poète à utiliser ce terme, mais il ne figure pas dans le glossaire car il l'emploie dans son dernier recueil *Final* (1981).

<sup>122</sup> Daniel Leuwers rappelle que l'on a longtemps écrit « Poète » —avec un tréma seigneurial (que Mallarmé revendiquait encore), pour rappeler la riche étymologie du terme. (*Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, 1990, p. 5.)

*particulière, irréductible, de la poésie, par une dénegation ou minimisation de son rapport privilégié, nécessaire et original à la langue. – Vous oubliez le poète maudit. [...] - La posture du poète maudit est une posture particulièrement caractéristique du moment moderne. – C'est-à-dire ? – C'est-à-dire, en ce qui concerne la poésie, le moment où la perte de l'art de apparaître, le moment de la prise de conscience de la chute de mémoire, de l'inutilité de la mémoire individuellement autonome dans les conditions de la société de la fin du dix-neuvième siècle. Cette chute menace la poésie, qui vit dans la mémoire individuelle, qui la nourrit, l'effectue, la suscite. – Ensuite, car je suppose qu'il y a une séquence, des positions consécutives. – Ensuite vient la posture moderne suivie immédiatement de la posture d'avant-garde. La posture moderne ou moderniste voit dans la poésie le remède à la chute de mémoire. Il faut refaire la mémoire à neuf. La posture avant-gardiste voit que la remise à neuf doit passer par une destruction absolue des modes jugés dépassés de la poésie [...] – La posture post-moderne est la vieillesse de la posture avant-gardiste<sup>123</sup>.*

Pour déterminer une définition du poète selon tel auteur, il faut aussi prendre en considération les noms propres<sup>124</sup>, les noms des poètes existants (ou ayant existé)<sup>125</sup>, qui ont été répertoriés dans les tableaux en annexes<sup>126</sup>. C'est là que se situe l'étude des dédicaces et des épigraphes, lieux privilégiés, situés hors du texte, où apparaît le nom propre. La dédicace consiste à « faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre »<sup>127</sup>. L'analyse des dédicaces d'œuvre ou de section<sup>128</sup> faites par les poètes du groupe permettra de déterminer quels sont les poètes dédicateurs<sup>129</sup> (ceux qui, au sein du groupe, font l'usage de la dédicace, certains poètes pratiquant plus que d'autres la dédicace d'œuvre, par exemple Manuel Altolaguirre ou Federico García Lorca) et surtout quels sont les poètes dédicataires<sup>130</sup>, c'est-à-dire ceux à qui la dédicace est

<sup>123</sup> (Roubaud, J., *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, p. 136-138).

<sup>124</sup> Le nom propre fait partie du métalangage poétique s'il désigne un poète (comme dans une dédicace par exemple.) La mention d'un nom propre peut être le signe d'une influence subie, un hommage rendu ou révéler une relation d'amitié, etc.

<sup>125</sup> Voir tableaux en annexes sur les références à autrui.

<sup>126</sup> Voir en annexes à la fin de la partie.

<sup>127</sup> Gérard Genette, *Seuils*, 1987, p. 120.

<sup>128</sup> *L'emplacement canonique de la dédicace d'œuvre, depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, est évidemment en tête du livre, et plus précisément aujourd'hui sur la première belle page après la page de titre. [...] La dédicace terminale est infiniment plus rare, mais elle a ses lettres de noblesse [...] (G. Genette, *Seuils*, p. 129). On verra par exemple la dédicace finale de Guillén adressée à Salinas dans *Cántico*.*

<sup>129</sup> Voir G. Genette, *Seuils*, pp. 131-134.

<sup>130</sup> *A qui dédie-t-on ? Si l'on considère comme obsolète la pratique ancienne de la dédicace sollicitieuse, subsistent deux types distincts de dédicataires : les privés et les publics. J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. [...] Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre. [...] La dédicace d'œuvre, en principe, ne va pas sans l'accord préalable du dédicataire, mais il y a sans doute bien des entorses à cette règle de courtoisie, que nous avons déjà vue tournée par Fielding sous le couvert de la prétérition. Fait également exception la dédicace in memoriam [...]. (G. Genette, *Seuils*, p. 134-135). On aura donc affaire dans les glossaires à des dédicataires privés (la dédicace étant inspirée, en règle générale, et c'est une des éléments de cohésion du groupe dont on a déjà parlé, par l'amitié) et à quelques dédicaces in memoriam adressées par exemple à Federico García Lorca mort ou à certains poètes du Siècle d'Or.*

adressée. Enfin il faut rappeler les diverses fonctions de la dédicace<sup>131</sup>. La dédicace d'œuvre annonce souvent une relation entre l'auteur et le dédicataire, précisant ou non la nature de cette relation. Si la fonction économique de la dédicace (hommage rémunéré) a totalement disparu aujourd'hui, *son rôle de patronage ou de caution morale, intellectuelle ou esthétique s'est maintenu pour l'essentiel : on ne peut, au seuil ou au terme d'une œuvre, mentionner une personne ou une chose comme destinataire privilégié sans l'invoquer de quelque manière, comme jadis, l'aède invoquait la muse [...], et donc l'impliquer comme une sorte d'inspirateur idéal. « Pour Untel » comporte toujours une part de « Par Untel ». Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, volens nolens, un peu de son soutien, et donc de sa participation. Ce peu n'est pas rien : faut-il rappeler encore que le garant, en latin, se disait auctor ?*<sup>132</sup>

On peut donc résumer en trois mots les fonctions possibles de la dédicace : Amitié, Respect, Inspiration<sup>133</sup>. Le nom propre peut aussi figurer dans un autre lieu : l'épigraphe<sup>134</sup>. Il s'agit d'« une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre »<sup>135</sup>. On distinguera l'épigraphe liminaire, la plus fréquente, et l'épigraphe (ou citation) terminale<sup>136</sup>. Selon sa place, l'épigraphe n'aura pas le même rôle : elle crée une attente<sup>137</sup> chez le lecteur lorsqu'elle est liminaire et elle est conclusive lorsqu'elle figure à la fin du livre. Déterminer la fonction de l'épigraphe ne va pas de soi puisque « épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »<sup>138</sup>. La première fonction que l'on peut donner est celle « de commentaire, parfois décisif - d'éclaircissement, donc, et par là

<sup>131</sup> On pourra consulter les pages 120-123 de *Seuils* sur les origines de la dédicace : *C'était déjà le régime classique de la dédicace comme hommage à un protecteur et/ou bienfaiteur (acquis ou espéré, et que l'on tente d'acquérir par l'hommage même), fonction à laquelle Mécène, précisément, attachera son nom.* (p. 121).

<sup>132</sup> G. Genette, *Seuils*, pp. 138-139.

<sup>133</sup> Fonctions qui ne s'excluent pas.

<sup>134</sup> On pourra consulter l'historique fait par Gérard Genette dans *Seuils* aux pages 147-152.

<sup>135</sup> G. Genette, *Seuils*, p. 147. Genette revient sur le métonyme « exergue » pour désigner l'épigraphe : « *en exergue* » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. D'où ce métonyme aujourd'hui fréquent : « exergue » pour épigraphe, qui ne me semble pas très heureux, puisqu'il confond la chose et sa place. (p. 146)

<sup>136</sup> Un autre emplacement possible, comme pour la dédicace, est la fin du livre : dernière ligne du texte, séparée par un blanc, comme la citation de Marx placée par Perec à la fin des Choses (en plus d'une épigraphe liminaire empruntée à Malcolm Lowry) – Perec baptisait d'ailleurs « métagraphes » (méta pour « après ») ces citations terminales, dont il place une dizaine à la fin de la Disparition. (*Seuils*, p. 152)

<sup>137</sup> La fonction de l'exergue est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi. (Michel Charles, *l'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, 1985, p. 185.)

<sup>138</sup> G. Genette, *Seuils*, p. 159.

de justification<sup>139</sup> non du texte, mais du titre »<sup>140</sup>. L'épigraphe peut aussi consister « en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification »<sup>141</sup>. La pleine lecture du texte est parfois nécessaire pour comprendre la signification d'une épigraphe. Enfin il ne faut pas seulement prendre en compte, dans l'analyse d'une épigraphe, ce qu'elle dit mais aussi, et surtout, l'identité de son auteur, porteuse de sens dans la mesure où elle place le texte sous la caution d'une autorité, l'épigraphe<sup>142</sup> (l'auteur du texte cité)<sup>143</sup>.

Aussi bien pour la dédicace que la citation ou l'épigraphe il faudra donc voir si le poète qui cite s'inspire, se réclame du poète cité, s'il adhère à sa vision du monde, à sa conception de la poésie. On pourra également s'attacher à observer comment le nom du poète cité, dans une dédicace ou une épigraphe, propose une orientation particulière à la lecture du poème dans lequel il apparaît. La première étape de cette recherche consiste donc à tenter de définir l'effet produit par la mention d'un nom de poète et devrait déjà permettre d'établir des sous-groupes fondés sur les références à des poètes existants ou, au niveau de l'étude des termes métalinguistiques, des noms communs<sup>144</sup> révélateurs d'une certaine conception de la poésie. Comme on l'a dit en introduction, le critère de choix adopté pour déterminer l'ordre d'apparition de chaque poète a été celui de la date de publication du premier recueil<sup>145</sup>, et la présentation par poète se justifie dans la mesure où elle offre une grande clarté à l'analyse.

Dans un premier temps on examinera la figure du poète qui se dégage de l'étude de chaque glossaire en essayant de déterminer une définition du poète. La première étape se situera à un niveau générique et tâchera de répondre à la question *Qu'est-ce qu'un poète ?* Pour se situer ensuite au niveau de l'individu

<sup>139</sup> *Un effet plus rare est celui, inverse, où le titre modifie le sens de l'épigraphe.* (Seuils, p. 159)

<sup>140</sup> G. Genette, *Seuils*, p. 159.

<sup>141</sup> G. Genette, *seuils*, p. 160.

<sup>142</sup> Voir aussi *épigraphateur* et *épigraphaire* dans *Seuils* pp. 156-159.

<sup>143</sup> *L'épigraphe est le plus souvent allographe, c'est-à-dire, selon nos conventions, attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre, disons Erasme pour La Bruyère : c'est en cela qu'elle est citation, et même, comme dit justement Antoine Compagnon, « citation par excellence ». Si cette attribution est véridique, l'épigraphe est authentique ; mais l'attribution peut être fausse, [...] (G. Genette, *Seuils*, p. 154).* Dans les œuvres que l'on a dépouillées, on a trouvé de nombreuses épigraphes authentiques et parfois des citations dont l'auteur n'est pas mentionné.

<sup>144</sup> On exploitera aussi les verbes lorsque le locuteur s'identifie clairement comme poète (*canto, escribo mi poema...*)

<sup>145</sup> C'est d'ailleurs le critère que l'on suivra dans les deuxième et troisième parties, la démarche d'analyse étant la même.

poète<sup>146</sup> on considèrera la question *Qui est poète ?* On comparera enfin les diverses conceptions en s'aidant des tableaux récapitulatifs pour voir quels sont les termes les plus fréquemment utilisés pour désigner le poète, quels sont les poètes les plus cités, en précisant la fréquence de la mention du nom, ce qui devrait permettre de déterminer s'il existe des « valeurs sûres » parmi ces poètes cités, des nationalités et des époques plus présentes que d'autres.

On s'appliquera donc à analyser tous les désignateurs du *fabricant*<sup>147</sup>, y compris les termes figurés, employés par les poètes du groupe de 27. Il importera ensuite de s'interroger sur les motivations de la citation d'un poète et pour cela prendre en considération la valeur du nom du poète (s'il s'agit d'un poète incontestable et reconnu de tous), bien souvent accompagné dans l'esprit du lecteur d'une « réputation » (ou image) qu'il faudra déterminer. On pourra se demander s'il s'agit d'un hommage à un mouvement, à une école poétique, au poète lui-même, à son œuvre ou à un poème en particulier. On s'intéressera tout particulièrement à l'emploi de la citation de vers et à sa fonction dans l'hommage rendu au poète ou au poème cité<sup>148</sup>. (L'usage de la citation est souvent le signe d'un éloge, correspond parfois à une indication thématique ou encore révèle une conception de l'écriture comme réécriture<sup>149</sup>). L'objectif étant, comme on l'a dit, de déterminer au terme de cette première partie si l'on peut parler de métalangage de génération (avec éventuellement l'existence de sous-groupes) à propos des différentes définitions du poète présentes chez les dix poètes choisis.

---

<sup>146</sup> Il faudra aussi répondre à la question suivante : que fait le poète ? L'activité du poète permettra d'approfondir la définition.

<sup>147</sup> On peut rappeler l'étymologie du terme 'poésie' : du grec *POEÏN* 'faire, créer'. La sémantique de ce terme est assez étendue puisqu'elle va de 'enfanter' à 'fabriquer un objet'. Le poète est donc un créateur, celui qui crée le poème. Son occupation consiste à fabriquer le poème. Mais Jacques Roubaud précise que les poètes ne sont pas que *des compositeurs de poésie, des fabricants de poème*, et que l'on pourrait aussi les appeler *les bématistes de la langue*. (*Poésie, etcetera : ménage*, p. [136]). On reviendra sur le terme « bématiste ».

<sup>148</sup> Antoine Compagnon, dans *La seconde main ou le travail de la citation*, signale que la citation peut être investie de diverses valeurs, l'une d'entre elles étant de « faire l'éloge de la personne citée » (p. 49). Il rappelle aussi que *la fidélité à la lettre du texte cité définit la valeur d'authenticité de la citation* et que donc, *la citation inexacte est une trahison, elle est irrecevable, elle invalide le citeur. La fidélité est la condition de la valeur iconique de la citation*. (p. 368). On vérifiera par conséquent l'exactitude des citations faites par les poètes que l'on étudie ici.

<sup>149</sup> *Ecrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation*. (A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 34.)



## I- Dámaso Alonso<sup>150</sup>

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?

De façon générale, le métalangage concernant le poète est relativement pauvre, en effet les désignateurs du « fabricant » se réduisent au seul terme : *poeta*<sup>151</sup> et Dámaso Alonso ne cite que 15 poètes. On a mis au jour trois conceptions différentes : le poète contemplatif, le chanteur triste et le poète amoureux de la poésie.

#### **a- Le poète comme « âme »**

Chez Dámaso Alonso, le poète est un être contemplatif, qui exprime une forme de sensibilité au monde. La contemplation du monde apparaît par exemple dans la récurrence du motif de la fenêtre ouverte<sup>152</sup> sur le monde comme lieu et moment propices à la création poétique. Le travail du poète apparaît clairement comme une activité quotidienne<sup>153</sup>, permanente, où le poète puise son inspiration dans le monde qui l'entoure<sup>154</sup>. Le lien entre poésie et vie<sup>155</sup> est indéniable chez Alonso et semble être crucial autant pour le poète, puisqu'il suscite sa création, que pour le lecteur qui y trouve une source de réflexion<sup>156</sup>. Dámaso Alonso définit le lieu

<sup>150</sup> Le premier recueil de Dámaso Alonso qui figure dans l'œuvre complète utilisée pour ce travail est : *Poemas de « Nueva Etapa »* (1917-1920). On mentionne ici l'ouvrage de référence et les titres des recueils étudiés pour l'élaboration du glossaire. L'ouvrage de référence est *Obras completas vol. X: Verso y Prosa literaria*, Madrid, Gredos, 1993, 743 p. et les recueils: *Poemas de « Nueva Etapa »* (1917-1920); *Poemas puros. Poemillas de la Ciudad* (1921); *Oscura noticia* (1944); *Poemas intermedios*; *El viento y el verso* (1924); *Otros poemas*; *Novedades*.

<sup>151</sup> Dans le paratexte, on trouvera les termes *creador* et *artista*. Voir la note concernant le poème «A un poeta muerto» (entrée poeta -3) *El viento y el verso* (1924) p. 231-232.

<sup>152</sup> On a signalé dans le travail de DEA que *les motifs de la fenêtre ouverte sur le monde et celui du jardin [étaient] récurrents dans l'œuvre de Dámaso Alonso*. On en donne ici les occurrences : 1- la fenêtre ouverte : *Nueva Etapa* 23 (vv. 4-10) ; *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* 1 (« La ventana, abierta », v. 13), 3 (v. 14), 5 (v. 4), 6 (v. 4), 15 (vv. 5 et 8), 25 (v. 14), 28 (v. 4), 32 (v. 4) ; *El viento y el verso* 14 (v. 92) ; *Hijos de la ira* 10 (vv. 25-26) ; *Gozos de la vista* 12 (vv. 74-75) ; *Otros Poemas* 14 (v. 107) ; *Novedades* 11 (v. 2). On remarquera que ce motif est très présent dans le recueil *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* à propos duquel Miguel J. Flys tient les propos suivants : *Se trata de un libro juvenil, por donde el poeta se asoma al mundo, indagando (e veces ingenuamente) sus misterios*. 2- Le jardin : *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* 36 (v. 4) ; *Hijos de la ira* 3 (v. 95), 10 (vv. 19-20) ; *Gozos de la vista* 12 (vv. 74-75) ; *Otros poemas* 14 (vv. 4 et 33) ; *Novedades* 4 (v. 11), 11 (v. 1).

<sup>153</sup> Cf. *una experiencia diaria* (*Obras Completas III*, p. 56)

<sup>154</sup> (1917-1920) *Nueva Etapa* 9 p. 34 : *Vosotras me inspiráis : ¡Tristes callejas* (v. 71).

<sup>155</sup> On pourra se reporter à la troisième partie sur la poésie, chapitre VII- Vicente Aleixandre, p. 267.

<sup>156</sup> ¿ *Por qué este determinado verso, este poema, este escritor me mueven ? ¿ Qué es, cómo se origina esta onda de emoción que pasa por mi alma ? ¿ De dónde procede esto, en qué relación está*

réel de la création qui n'est autre que l'âme du poète : *Para este canto, de mi alma tomo*<sup>157</sup>. Le travail du poète consiste donc à s'inspirer du monde, à intégrer dans la création des sentiments qu'il puisera au plus profond de lui-même; il devra également produire un travail sur les mots<sup>158</sup>, sur la construction du poème, rendant parfois nécessaires quelques corrections<sup>159</sup>.

### b- Le « chanteur triste »

Dans le deuxième poème de « *Varios poemas sin importancia* »<sup>160</sup>, le locuteur alonsien apparaît sous les traits d'un vieux poète-chanteur qui a perdu sa voix. Il est désormais muet et solitaire<sup>161</sup> et règle (*acompasso*) la cadence avec son vieil accordéon. C'est la posture de l'aède, bien que déchu<sup>162</sup>, qui apparaît ici. Le verbe « *acompassar* » 'mesurer, régler, rythmer, battre la mesure' souligne à la fois la posture du poète-chanteur et celle du « *bématiste* »<sup>163</sup>, c'est-à-dire le poète qui compte, qui mesure la langue par le vers. Tel l'aède, le poète alonsien chante ses chansons les plus harmonieuses<sup>164</sup> aux accents élégiaques. Le locuteur-poète, dans « *El deseo. La canción nueva. La canción vieja* », et ses amis poètes, Julio, Vicente

*con mi vida y con la vida que me rodea ?*, (« *La poesía como problema* » *Obras Completas IX*, p. 331).

<sup>157</sup> (1918) *Novedades 4* (v. 12) *Para este canto, de mi alma tomo.*; *Novedades 4* (vv. 4-5) *Alma, llora a las cosas tan pequeñas / que ves, mas canta a lo que sueñas*; (1917-1920) *Nueva Etapa 22* (v. 38) *Y que oscura, poeta en tu alma*

<sup>158</sup> Dámaso Alonso explique ainsi le travail du poète : *El escritor trabaja con su palabra, con su pensamiento-palabra, con la propia forma de su espíritu y aun con la sustancia más profunda de ese espíritu. El escritor desgaja algo de su alma, y — pelícano que se abre el pecho — lo entrega como para una comunión.* (OP p. 501-509).

<sup>159</sup> *En Ese muerto, algunos días después retoqué algo y añadí una estrofa más.* (*Obras Completas X*, p. 355-358).

<sup>160</sup> (1921) *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* 37 p. 130

<sup>161</sup> On trouve cet adjectif (*solitario*) associé à *poeta* au vers 61 de « *A un poeta muerto (I)* » (1924) p. 233.

<sup>162</sup> Le locuteur poète n'est pas ici accompagné d'une lyre mais d'un accordéon et il ne chante plus les exploits des dieux et des héros. On trouve dans le glossaire de nombreux termes métalangagiers se référant à la poésie comme chant : *acompassar, acordeón, cadencia, canción, cancioncilla, cantar, canto, lírico, ritmo.*

<sup>163</sup> *Je dirai autrement : les poètes sont les bématistes de la langue : — Les bématistes, si je ne m'abuse, étaient à l'origine, ces soldats qu'Alexandre avait chargés de compter leurs pas afin qu'il sache quelle distance il avait, dans la journée, parcouru avec son armée. Ensuite le terme désigna, dans l'Alexandrie hellénique, les arpenteurs, ceux qui mesuraient les champs. Eratosthène a eu besoin d'un excellent bématiste pour sa mesure, si remarquable, du rayon de la terre. —Remercions Denis Guedj de cette information. —D'où vient le mot ? —Du grec. Les dictionnaires vous l'éclairciront ; Flaubert l'emploie. —Le premier en français, sans doute. Les poètes, dites-vous, comptent, mesurent la langue. Par le vers ? — Par le vers, le « mètre », c'est un moyen. Ce n'est pas le seul. Et il ne s'agit pas de compter simplement un puis un puis un, etcetera. Il faut envisager une notion de nombre en même temps que le rythme, le temps, la mémoire, etcetera.* (Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, pp. 133-134)

<sup>164</sup> (1917-20) *Nueva Etapa 9* pp. 31-34



et Ramón<sup>165</sup> chantent, aveugles (premier élément de comparaison avec Homère), la même vieille chanson<sup>166</sup> ; le locuteur insiste dans la dernière strophe sur son désir de chanter une nouvelle chanson, exprimant probablement le souhait de donner une nouvelle orientation à sa poésie<sup>167</sup>. Dans le poème prologue aux *Poemas Puros*, le je poétique dit s'être mis à écrire quelques vers où il chante l'amour et la joie d'être jeune<sup>168</sup> et récite les plus beaux madrigaux<sup>169</sup> qui soient. Dans le poème intitulé « Ars poética » (1918), la poésie est comparée au chant de l'âme : c'est l'âme du poète qui chante ses rêves et pleure la réalité<sup>170</sup>. Le locuteur affirme mettre une partie de son âme dans son chant : *Para este canto, de mi alma tomo*<sup>171</sup>. Mais il s'agit d'un chant fait de mélancolie et de tristesse<sup>172</sup> qui devient plainte (*llanto*). La tristesse semble accompagner le poète alonsien : on a déjà évoqué la figure du vieil aède déchu qui est aussi qualifié par l'adjectif *triste*. Ce sont également les « tristes ruelles » qui inspirent le locuteur-poète dans « Madrid, calles de tradición »<sup>173</sup> et même la Muse, inspiratrice du poète, est « triste » en plus d'être « hystérique » et « folle »<sup>174</sup>.

Selon Dámaso Alonso, le poète fait naître de l'harmonie, un chant (qualifié par l'adjectif *bello*<sup>175</sup>) qui sera accompagné d'une musique voilée et secrète. L'adjectif « veladas » confère au chant du poète un aspect mystérieux. On trouve aussi les expressions « palabras mágicas » et « invasoras profecías » qui permettent d'établir une comparaison entre le poète et le magicien et le prophète.

<sup>165</sup> Il s'agit de Julio-César Cerdeiras, Vicente Aleixandre et Ramón Alvarez Serrano. Vicente Aleixandre revient sur sa rencontre avec Dámaso Alonso : *Fue en Las Navas del Marqués, pueblecito veraniego de la sierra de Ávila. Julio de 1917. Y me lo presentó Julio Cerdeiras, su primo, no mucho después activo hombre de negocios por tierras del Uruguay. (Los encuentros, Madrid, Guadarrama, 1958, pp. 93-96).*

<sup>166</sup> *Nueva Etapa* 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja » (pp. 59-62) : *Cantamos, ciegos, en la nave homérica la misma canción* (v. 49).

<sup>167</sup> On donnera un autre exemple de ce désir : (1918-21) *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* 44 «Voz nueva y aflautada» (vv. 7-8) *Yo quiero / cantar con mi voz nueva.*

<sup>168</sup> D. Alonso écrit ce prologue en 1919, à 21 ans.

<sup>169</sup> (1917-20) *Nueva Etapa* 9 « Madrid, calles de tradición » (p. 33, vv. 46-49) : *Dejadme en vuestros plácidos rincones / a la esplendente luz del mediodía / con un extraño acento de elegía / cantar mis más harmónicas canciones.*

<sup>170</sup> (1918) *Novedades* 4 p. 580 vv. 3-4

<sup>171</sup> *Novedades* 4 v. 12

<sup>172</sup> Voir *Nueva Etapa* 9 vv. 46-49.

<sup>173</sup> *Nueva Etapa* 9, v. 71, p. 31-34. L'état d'âme du locuteur se reflète dans le paysage poétique.

<sup>174</sup> [el epinicio] *vendrá a la pobre Musa histérica, / a nuestra loca y triste Musa, Nueva Etapa* 10 vv. 21-28.

<sup>175</sup> (1924) *El Viento y el Verso* 13 « A un poeta muerto » pp. 233-235

## 2- Qui est poète ?

C'est probablement le sentiment de l'amitié<sup>176</sup> au sein du groupe poétique de 27 qui motive le recours à la pratique intertextuelle et l'hommage rendu par Dámaso Alonso à certains poètes morts ou encore vivants. Cet hommage peut prendre différentes formes : on trouve par exemple l'usage de la dédicace, de l'épigraphe ou la présence de noms de poète dans le titre ou le corps même d'un poème, on trouve aussi la citation d'un vers à la fin d'un recueil<sup>177</sup> ou encore l'emprunt d'un titre de poème.

Le travail de recension effectué a permis de signaler six dédicaces dans l'œuvre poétique antérieure à 1939. Ces dédicaces, adressées à Vicente Aleixandre, Enrique et Ramón Alvarez Serrano, Julio-César Cerdeiras, Juan Chabás, J. B.<sup>178</sup> sont sans doute inspirées, au moins en partie, par l'amitié puisqu'il s'agit de poètes contemporains de Dámaso Alonso. Avec la dédicace, il semble offrir un poème, un recueil entier à un ami. On peut aussi trouver, à l'intérieur même d'un poème, des noms de poètes<sup>179</sup>. Quant à l'épigraphe<sup>180</sup> (avec ou sans le nom de l'auteur cité), qui est un aspect de l'intertextualité poétique, sa présence permet de présumer les influences subies par Dámaso Alonso ; dans la mesure où elle oriente la lecture du poème, elle donne un indice quant à l'intention de l'auteur. Il est tout à fait intéressant de souligner qu'une épigraphe est consacrée à Juan Ramón Jiménez<sup>181</sup>

<sup>176</sup> Dámaso Alonso rappelle la profonde amitié qui l'unissait aux autres poètes de la génération de 27 dans « Una generación poética (1920-1936) » (*Poetas españoles contemporáneos*, p. 155) : *Imagen de la vida : un grupo de poetas, casi el núcleo central de una generación, atravesaba el río. La embarcación era un símbolo : representaba los vínculos y contactos personales que ligan a los miembros de un grupo en conjunta florecencia : la amistad, el compañerismo, los compartidos sentimientos, los mutuos influjos...*

<sup>177</sup> Epigraphe terminale ou « métaphore » selon Georges Perec.

<sup>178</sup> Il s'agit peut-être de José Bergamín.

<sup>179</sup> *Nueva Etapa* 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » p. 61, vv. 43-44 *Y en ti, Julio, y en ti, Vicente, y en ti, Ramón / ¡cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción!* Il s'agit de Vicente Aleixandre, Ramón Álvarez Serrano et Julio Cerdeiras. Tous les autres poètes sont cités en dédicace ou en épigraphe. Les trois nommés dans le corps du poème 22 de *Nueva Etapa* étaient particulièrement proches d'Alonso et le texte évoque des souvenirs de jeunesse.

<sup>180</sup> On a recensé six épigraphes. Voir les entrées suivantes dans le glossaire : J. Guillén, J. R. Jiménez, A. Machado, S. Mallarmé (Guillén et Jiménez sont cités deux fois).

<sup>181</sup> *Poemas Puros* 2 « Cómo era » p. 83: [Epigraphe :] *¿Cómo era, Dios mío , cómo era ? (Juan R. Jiménez)*. Il s'agit du vers 1 de "Retorno Fugaz", *Sonetos espirituales*.

et trois, toutes issues des *Soledades* à Antonio Machado<sup>182</sup> (qui apparaît donc comme le poète des *Soledades*), maîtres de Dámaso Alonso<sup>183</sup>, et qu'elles sont présentes dans les poèmes de jeunesse<sup>184</sup>, autrement dit, au moment où le jeune poète cherche sa voie poétique et se réclame de certains grands noms. L'épigraphe peut même parfois être entendue comme revendication poétique. Celle empruntée à Stéphane Mallarmé est le premier vers de « Brise marine »<sup>185</sup> où le poète français traduit par l'appel du large l'aspiration à l'Azur, à l'Au-delà poétique qui le hante, ainsi pour Dámaso Alonso la poésie semble apparaître comme un au-delà inaccessible. Il cite également, à la fin du recueil *Poemas Puros. Poemillas de la Ciudad*, un vers d'Horace, et emprunte à Rubén Darío le titre de son poème « Versos de otoño »<sup>186</sup> et à Jorge Manrique le vers *Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar* qu'il utilise comme titre (mais dans ce cas l'emprunt est signalé).

L'hommage que Dámaso Alonso rend à la poésie d'autres poètes ou aux poètes eux-mêmes est dicté par une profonde amitié<sup>187</sup>. La pratique de l'intertextualité montre que Dámaso Alonso s'inscrit dans une filiation, dans une tradition poétique, plutôt hispanique si l'on considère les poètes cités<sup>188</sup>. Il se réclame d'une tradition poétique très ancienne lorsqu'il se réfère à des poètes latins comme

<sup>182</sup> *Nueva Etapa* 23 « Poema ultraísta » (1918) p. 63: [Epigraphe :] (*Y has de encontrar - una mañana pura - / amarrada tu barca a otra ribera*) A. M. (*Soledades XX*) / *Oscura Noticia* 3 « Solo » p. 163: [Epigraphe :] *Como perro sin amo, que no tiene / huella ni olfato, y yerra / por los caminos ...* ANTONIO MACHADO. (*Soledades LXXVII*) / *Otros Poemas* 8 « Rota (1919) » p. 478: [Epigraphe :] *No puede ser : camina.* A. M. (*Soledades XV*)

<sup>183</sup> Dans son article « Una generación poética », Dámaso Alonso parle de « filiation » entre les poètes du groupe de 27 et Juan Ramón Jiménez : *Los poetas de mi generación no abominan de los maestros ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez). Más aún: la filiación que respecto a Juan Ramón Jiménez tiene, en parte, el nuevo grupo, es evidente. (Poetas españoles contemporáneos, p. 161)*

<sup>184</sup> C'est-à-dire avant la rupture avec Juan Ramón Jiménez. Il faut signaler que pour les poètes du groupe de 27 Jiménez a fait partie des « putrefactos ».

<sup>185</sup> *La chair est triste hélas ! et j'ai lu tous les livres.* Ce cri ressemble à une lamentation, à l'expression d'un désespoir et souligne la pauvreté d'une culture, d'un monde sans nouveaux livres. Ce vers rejette aussi la position de Proust qui affirmait que la littérature était au seuil de la vie spirituelle, c'est-à-dire qu'il fallait rejeter les livres pour trouver la connaissance en soi-même.

<sup>186</sup> *Poemas Puros* 23-24 pp. 111-112. Mais il pourrait s'agir d'une coïncidence car Alonso ne dit rien d'un possible emprunt.

<sup>187</sup> Dámaso Alonso rappelle cette profonde amitié qui l'unissait aux poètes du groupe de 27 dans « Una generación poética (1920-1936) » (*Poetas españoles contemporáneos*, p. 155) : *Imagen de la vida : un grupo de poetas, casi el núcleo central de una generación, atravesaba el río. La embarcación era un símbolo : representaba los vínculos y contactos personales que ligan a los miembros de un grupo en conjunta florescencia : la amistad, el compañerismo, los compartidos sentimientos, los mutuos influjos...* Dans le poème 1 du recueil *Últimos Poemas* (vv. 22-23, p. 535) il évoque son amitié avec Vicente Aleixandre : *Yo le amé por cariño, por su gracia, / por la gran amistad, la de nosotros dos.* De plus, à l'intérieur du groupe de 27, les liens sont souvent dits fraternels. C'est un aspect que l'on abordera chez Cernuda et Altolaguirre quand ils parlent de Federico García Lorca.

<sup>188</sup> Voir les tableaux en annexes.

Horace<sup>189</sup> ou Homère ou lorsqu'il désigne le chant du poète par le terme *épinicie*, mais surtout il cite beaucoup de poètes qui lui sont contemporains, avec lesquels il entretient des relations amicales<sup>190</sup>. Trois d'entre eux (Jorge Guillén, Vicente Aleixandre et « J.B », sans doute José Bergamín) appartiennent à la génération de 27 ce qui tend à suggérer qu'un des facteurs de cohésion de ce groupe est l'amitié et peut-être aussi (on le verra à la fin de ce travail) le partage d'une conception poétique. Il est intéressant de souligner que les « maîtres »<sup>191</sup> d'Alonso sont très présents dans les formes de l'hommage. Enfin les références aux poètes étrangers sont rares dans le métalangage interne, même si Dámaso Alonso signale l'influence que certains poètes ont exercée sur son œuvre dans les commentaires qu'il fait sur sa propre poésie<sup>192</sup>, on ne relèvera que la présence de Mallarmé et celle, implicite, de Wordsworth<sup>193</sup> dans le titre « Dafodelo »<sup>194</sup>.

### 3- Conclusion

Chez Dámaso Alonso, le poète est fondamentalement un être solitaire, un être à part, créé par la vie de façon secrète : *Juntó su esencia secreta / la vida, y creó un poeta*<sup>195</sup>. Il apparaît tantôt comme un prophète<sup>196</sup>, tantôt implicitement sous les traits

<sup>189</sup> *POEMAS PUROS* p. [143] [épigraphe finale] : *Ohe, jam satis est, ohe libelle !*

<sup>190</sup> Vicente Aleixandre, Ramón et Enrique Álvarez Serrano, J. C. Cerdeiras, J. Chabás.

<sup>191</sup> Dans son article « Una generación poética », Dámaso Alonso parle de "filiation" entre les poètes du groupe de 27 et Juan Ramón Jiménez : *Los poetas de mi generación no abominan de los maestros ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez). Más aún: la filiación que respecto a Juan Ramón Jiménez tiene, en parte, el nuevo grupo, es evidente. (Poetas españoles contemporáneos, p. 161).*

<sup>192</sup> *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* p. [79-81] J. R. Jiménez ; *Otros Poemas* p. 513 Morgenstern ;

<sup>193</sup> *Poemas Intermedios* p. 203

<sup>194</sup> Note de D. Alonso p. [201] : « *Dafodelo* » es una castellanización del inglés « daffodil ». Parece que, en Madrid, en las tiendas de flores los llaman « narcisos trompones ». Pero con ese nombre no hay poema posible. Esta preciosa flor tan inglesa (Wordsworth, la primavera, etc.) merecía otro nombre. Yo usé « *Dafodelo* » (no sé si sería el primero que lo hizo) ; mi amigo Leopoldo Panero lo empleó después también. Il y a certainement une allusion au poème de Wordsworth "I wandered lonely as a cloud" où le motif des jonquilles est resté célèbre. Le poème évoque une promenade dans la campagne anglaise, une scène extatique où le poète danse avec les jonquilles et voit en elles un autre lui-même. On reproduit ici le fameux poème: *I wandered lonely as a cloud / That floats on high o'er vales and hills, / When all at once I saw a croud, / A host, of golden daffodils; / Beside the lake, beneath the trees, / Fluttering and dancing in the breeze. / Continuous as the stars that shine / And twinkle on the milky way, / They stretched in never-ending line / Along the margin of a bay: / Ten thousand saw I at a glance, / Tossing their heads in sprightly dance. / The waves beside then danced; but they / Out-did the sparkling waves in glee: / A poet could not but be gay, / In such a jocund company: / I gazed —and gazed— but little thought / What wealth the show to me had brought: / For oft, when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood, / They flash upon that inward eye / Which is the bliss of solitude; / And then my heart with pleasure fills, / And dances with the daffodils. (1804)*

<sup>195</sup> *Otros Poemas* 26 vv. 7-8.

d'Orphée capable d'apaiser le trouble des hommes grâce au pouvoir charmeur de sa voix<sup>197</sup> et le travail du poète consiste à créer une « réalité intime » étrangère au sens commun<sup>198</sup>. La figure du poète qui se détache des termes associés au mot *poeta*, c'est-à-dire *pobre, muerto, solitario et murió*<sup>199</sup>, est celle du poète maudit qui a tendance à être triste, pauvre et seul : l'activité poétique se pratique donc seul<sup>200</sup>.

La figure du poète que l'on a définie ici, celle du poète triste et solitaire en quête d'une famille littéraire, semble peut-être motiver l'emploi de la dédicace et de l'épigraphe. On constate, dans les dédicaces et épigraphes, une nette préférence pour les poètes de langue espagnole : les dédicaces étant adressées à Vicente Aleixandre, Enrique et Ramón Álvarez Serrano, Julio-César Cerdeiras, Juan Chabás, « J. B. » et les épigraphes faisant référence à Jorge Manrique, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado et Jorge Guillén.

---

<sup>196</sup> (1924) *El Viento y el Verso* 13 ( v. 4) *invasoras / profecías*

<sup>197</sup> (1924) *El Viento y el Verso* 13 (vv. 35-36) *Nuestra angustia / quiere tu densa voz y tu sonrisa*

<sup>198</sup> *la verdadera forma (espiritual) de su poética, [...] su capacidad de extraer de las cosas del mundo otra posible realidad íntima, invisible (o irreal) para el sentido común, pero clara y muy verdadera para el sentido poético. [...] esta intuición de una más profunda realidad, en mi opinión esencial a la poesía. (Obras Completas IV, « La poesía de Pedro Salinas, desde Presagios hasta La voz a ti debida », pp. 179-204.)*

<sup>199</sup> Voir dans le glossaire l'entrée « poeta ».

<sup>200</sup> (1924) *El Viento y el Verso* 13 (v. 64) *poetas solitarios*



## II- Federico García Lorca<sup>201</sup>

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?

Le métalangage du poète chez Lorca est riche, on a relevé quatre désignateurs du poète : *apolo*, *medium*, *poeta* et *siguiriyero*<sup>202</sup>. Le poète lorquien déploie plusieurs facettes, celle du poète accompagné de sa tristesse, du chanteur, du médium et celle du poète proche du divin. Les références à d'autres poètes sont extrêmement nombreuses : Lorca cite 43 poètes, espagnols dans leur grande majorité.

#### **a- Le poète et son « état de tristesse »<sup>203</sup>**

*Todas las rosas son blancas,/ Tan blancas como mi pena*<sup>204</sup>

C'est dans le poème « ¡Azul! ¡Azul! ¡Azul!» (1918) que Lorca signale la tristesse<sup>205</sup> comme le sentiment qui définit la condition de poète : *¡Tristeza ! que es estado de todo fiel poeta*. Tristesse et poète sont d'autant plus liés que les deux

<sup>201</sup> Son premier recueil de poésie date de 1918-1920, il s'agit de *Libro de poemas*. On mentionne ici l'ouvrage de référence et les recueils étudiés pour l'élaboration du glossaire. L'ouvrage de référence pour l'élaboration du glossaire est *Poesía 1, 2*, Federico García Lorca, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal bolsillo, n° 19 et 20, 1989, 624 p. (Obras 1) et 814 p. (Obras 2), *Libro de poemas* [1918-1920], pp. [165]-291; *Poema del Cante jondo* [1921], pp. [293]-376; *Suites* [1920-1923], pp. 377-491; *Canciones* [1921-1924], pp. [493]- 590; *Romancero gitano* (1924-1927), pp. [138]-185; *Odas* [1924-1929], pp. [187]-205; *Poeta en Nueva York* [1929-1930], pp. [233]-304; *Tierra y luna* [1929-1930], pp. [305]-330; *Diwán del Tamarit* [1931-1934], pp. [331]-359; *Seis poemas galegos* [1931-1934], pp. [360]-379; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* [1934], pp. [381]-393; *Sonetos* [1924-1936], pp. [395]-416; *Poemas Suelos*, pp. [417]-524; *Libros Poéticos Apéndices*, pp. [525]-658.

<sup>202</sup> Si l'on admet le siguiriyero comme un poète-chanteur.

<sup>203</sup> Voir l'article intitulé « L'automne dans l'œuvre poétique de Federico García Lorca » (in *L'Automne*, Col. Littératures, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 309-328. Communication faite lors du colloque intitulé « L'Automne » qui s'est tenu à Clermont Ferrand les 6-7-8 octobre 2005). Ce travail est centré sur l'analyse de la thématique automnale dans l'œuvre lorquienne, sur le symbolisme poétique de cette saison, évocatrice chez le locuteur (qui est parfois poète) de sentiments douloureux comme la tristesse, la mélancolie, la solitude. On pourra aussi consulter le poème de Verlaine intitulé « Un soir d'octobre » (écrit le 10 octobre 1862) dans lequel l'automne, saison évocatrice de sentiments mélancoliques, est définie comme la saison du poète : *L'automne et le soleil couchant ! Je suis heureux ! / Du sang sur de la pourriture ! / L'incendie au zénith ! La mort dans la nature ! / L'eau stagnante, l'homme fiévreux ! / Oh ! c'est bien là ton heure et ta saison, poète / Au cœur vide d'illusions, / Et que rongent les dents de rats des passions, / Quel bon miroir, et quelle fête ! / Que d'autres, des pédants, des niais ou des fous, / Admirent le printemps et l'aube, / Ces deux pucelles-là, plus roses que leur robe ; / Moi, je t'aime, âpre automne, et te préfère à tous / Les minois d'innocentes, d'anges, / Courtisane cruelle aux prunelles étranges. (Œuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1962, « Premiers vers », p. 20).*

<sup>204</sup> (1918) *Libro de poemas* 4 « Canción otoñal », p. 174, vv. 9-10 et 55-56

<sup>205</sup> Sur ce sentiment Voir l'article « L'automne dans l'œuvre poétique de Federico García Lorca » (S. Jolliet, in *L'Automne*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 309-328).



termes sont associés par la rime assonante interne en e-a. Le poète, pour être poète et écrire doit ressentir de la tristesse : dans le poème intitulé « Oración de las rosas » (1918) le locuteur en s'adressant aux roses affirme la nécessité pour être un bon poète d'adopter une tonalité douloureuse dans son chant :

*Solitarias, divinas y graves,  
Sollozad pues sois flores de amor,  
Sollozad por los niños que os cortan,  
Sollozad por ser alma y ser flor,  
Sollozad por los malos poetas  
que no os pueden cantar con dolor<sup>206</sup>.*

Chez Lorca le locuteur « poète » est souvent accompagné de sa tristesse, toujours accablé par sa peine comme dans « [Se ha quebrado el sol] » (1918) où le locuteur, en plus d'être seul, se dit accablé par sa peine :

*Voy cargado de pena  
Por el camino solo,  
Pero el corazón mío  
Un raro sueño canta  
De una pasión oculta  
En distancia sin fondo<sup>207</sup>.*

Chanter devient, pour le poète, une expérience douloureuse :

*¡ Oh, qué penas tan hondas  
Y nunca remediadas  
Las voces dolorosas  
Que los poetas cantan !<sup>208</sup>*

Dans « Canción menor »<sup>209</sup>, le locuteur poète<sup>210</sup> erre dans les rues en proie à son chagrin d'amour et compare sa tristesse à celle de Cyrano, le poète malheureux d'Edmond Rostand, qui compose pour son rival des poèmes d'amour à Roxane.

Comme Cyrano, le poète lorquien est malheureux et triste :

*Voy llorando por la calle,  
Grotesco y sin solución,  
Con tristeza de Cyrano  
Y de Quijote,  
Redentor  
De imposibles infinitos  
Con el ritmo del reloj<sup>211</sup>.*

Le poème «El canto de la miel»<sup>212</sup> présente l'image d'un poète défini par sa lyre et sa peine : *Para el que lleva la pena y la lira* (1918)<sup>213</sup>. Par un effet de synonymisation dû

<sup>206</sup> *Poemas Suelos* 22 p. 449, vv. 89-94.

<sup>207</sup> *Poemas Suelos* 28 « [Se ha quebrado el sol] » (1918) p. 464, vv. 9-14

<sup>208</sup> *Poemas Suelos* 26 « [A las Poesías completas de Antonio Machado (1917)] » p. 459, vv. 72-75

<sup>209</sup> (1918) *Libro de poemas* 6 p. 178

<sup>210</sup> Il est poète puisqu'il chante une chanson lyrique, *canción lírica*.

<sup>211</sup> (1918-20) *Libro de poemas* 6 p. 178, vv. 14-20

<sup>212</sup> Il sera intéressant de se pencher sur le motif du miel dans ce poème puisqu'il est lié au métalangage : le miel est le soleil qui illumine le chemin du poète.

<sup>213</sup> *Libro de poemas* 14 p. 193, v. 36.

à la coordination de ces deux mots, on peut considérer que chez Lorca poésie et peine vont de pair.

Le champ lexical de la tristesse est encore présent dans « El poeta dice la verdad »<sup>214</sup> avec les termes *llorar*, *pena*, et *mi llanto*. Même le dahlia que le poète envoie à un *tu*, objet d'amour, dans « El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca » est empreint de peines et de joies entremêlées, messenger des sentiments ambivalents et troublés du poète<sup>215</sup>. Dans « [A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » le poète est représenté en train de pleurer, cerné par ses fantômes<sup>216</sup>. Il est intéressant de constater que l'on retrouve pratiquement la même expression pour caractériser, dans une dédicace, le poète chilien Pablo Neruda : « A Pablo Neruda, rodeado de fantasmas »<sup>217</sup>. On a signalé en note dans le glossaire que l'expression devait certainement faire référence à la tonalité très sombre et tourmentée du recueil *Residencia en la Tierra* que le poète compose dans des moments de profonde tristesse, en Asie, séparé de son pays et de ses racines. L'angoisse<sup>218</sup> que dit « rodeado de fantasmas » devient comme un trait distinctif et caractéristique du poète chez Lorca<sup>219</sup>.

La conception du poète chez Lorca est également marquée par la « posture homérique », mais ici le chant de l'aède est plein de tristesse et de douleur, le chant n'est pas synonyme de joie. Dans un poème des « *Viñetas flamencas* »<sup>220</sup>, on a relevé le terme *siguiriyero*<sup>221</sup>, chanteur de *siguiriya*<sup>222</sup>, qui peut être considéré comme synonyme de poète chanteur et dont le chant contient une certaine douleur suggérée

<sup>214</sup> (1924-36) *Sonetos* 4 p. 402.

<sup>215</sup> vv. 12-14 No viste por el aire transparente / una dalia de penas y alegrías / que te mandó mi corazón caliente ?

<sup>216</sup> vv. 46-53 *En los libros de versos, / Entre rosas de sangre, / Van pasando las tristes / y eternas caravanas / Que hicieron al poeta / Cuando llora en las tardes / Rodeado y ceñido / Por sus propios fantasmas*

<sup>217</sup> (1924-36) *Sonetos* 1 « Adam » p. 399

<sup>218</sup> Dans sa « Présentation de Pablo Neruda » (1934), Lorca dresse un portrait d'un poète tourmenté : [...] *Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen sus sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de una estatua.* (Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 1953, p. 147). On rappellera qu'au printemps 1935 Pablo Neruda dédie une ode à Lorca : « Oda a Federico García Lorca » (*Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 275-281).

<sup>219</sup> On trouve aussi les champs lexicaux de la tristesse et de la douleur aux vers 30-33 de *Poemas Sueltos* 26 et aux vers 6-9 de *Canciones* 80.

<sup>220</sup> (1921) *Poema del Cante Jondo* 7 p. 342

<sup>221</sup> *La densa miel de Italia / con el limón nuestro, / iba en el hondo llanto / del seguiriyero.* vv. 5-8

<sup>222</sup> *Una de las tres formas fundamentales del cante flamenco o, más propiamente, de los cantos gitanoandaluces.* (*Gran Diccionario de la lengua española*, Larousse, 2001).

par la tonalité des chants gitans d'Andalousie, en particulier de la *siguiriya*, comme on le verra dans la deuxième partie. La tristesse est également inscrite dans certaines formes poétiques utilisées par Lorca comme par exemple, outre la *siguiriya*, l'élégie et certains titres où la forme poétique est associée à la tristesse : « Balada triste », « Casida del llanto », « Lamento por la decadencia de las artes »<sup>223</sup>.

### **b- Le poète « médium de la Nature »<sup>224</sup>**

*El poeta es el médium  
De la Naturaleza  
Que explica su grandeza  
Por medio de palabras*<sup>225</sup>

Le locuteur poète de « Invocación al laurel »<sup>226</sup> chante en compagnie d'un lys et parvient à procurer ainsi à son chant une certaine sérénité. Il semble être en parfaite osmose avec la Nature<sup>227</sup> au point d'en comprendre les messages mystérieux :

*Aprendí los secretos de melancolía,  
Dichos por cipreses, ortigas y yedras;  
Supe del ensueño por boca del nardo,  
Canté con los lirios canciones serenas. (vv. 5-8)*

*Yo comprendo toda la pasión del bosque:  
Ritmo de la hoja, ritmo de la estrella. (vv. 23-24)*

*¡Conozco el misterio que cantas, ciprés;  
Soy hermano tuyo en noche y en pena;  
Tenemos la entraña cuajada de nidos,  
Tú de ruiseñores y yo de tristezas!*

<sup>223</sup> On signalera néanmoins ici que le fait d'être poète est aussi synonyme de joie comme le dit Lorca lui-même dans une lettre à Jorge Guillén (juillet 1926) : *TU Y YO ¡SOMOS POETAS! ; ¡POETAS! / PARA ALEGRIA NUESTRAS / (POETAS VIEJISIMOS)* (O.C., Aguilar, 1953, p. 1602).

<sup>224</sup> Comme Apollon (suggéré par le laurier), dieu de la divination, le poète lorquien possède la connaissance de l'avenir. Voir l'entrée consacrée à Apollon et la note correspondante dans le glossaire.

<sup>225</sup> vv. 34-41, *Poemas Suelos* 26 « [A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459

<sup>226</sup> (1919) *Libro de poemas* 63 p. 279

<sup>227</sup> Pour expliquer le métier de poète et pour dire à quel point ce dernier est lié au monde, Lorca utilise aussi dans sa conférence intitulée « Imaginación, Inspiración, Evasión » (1928) des images évoquant la Nature, le paysage intérieur du poète : [El poeta] *oye el fluir de grandes ríos ; hasta su frente llega la frescura de los juncos que se mecen « en ninguna parte »*. *Quiere sentir el diálogo de los insectos bajo las ramas increíbles. Quiere penetrar la música de la corriente de la savia en el silencio oscuro de los grandes troncos. Quiere comprender el alfabeto Morse que habla al corazón de la muchacha dormida. Quiere. Todos queremos. Pero no puede. Porque, al intentar expresar la verdad poética de cualquiera de estos motivos, tendrá necesariamente que valerse de sentimientos humanos, se valdrá de sensaciones que ha visto y oído, recurrirá a analogías plásticas que no tendrán nunca un valor expresivo adecuado. Porque la imaginación sola no llega jamás a esas profundidades.* (Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 1953, pp. 87-88).

*¡Conozco tu encanto sin fin, padre olivo,  
 al darnos la sangre que extraes de la Tierra;  
 Como tú, yo extraigo con mi sentimiento  
 El óleo bendito  
 Que tiene la idea! (vv. 31-39)*

Le poète semble apprendre de la Nature<sup>228</sup> son « métier de poète »<sup>229</sup>. Il comprend les mystères de la Nature et a appris à être poète auprès du cyprès. On est ici très près de la conception baudelairienne des *Correspondances* entre Poète et Nature. Il demande conseil aux arbres pour la composition de sa chanson, une chanson triste, que tous les arbres écoutent, à l'exception du laurier, « maître du rythme », qui méprise cette chanson à la tonalité inutilement triste.

*¡Oh gran sacerdote del saber antiguo !  
 ¡Oh mudo solemne cerrado a las quejas !  
 ¡Todos tus hermanos del bosque me hablan ;  
 Sólo tú, severo, mi canción desprecias !  
 Acaso, ¡oh maestro del ritmo !, medites  
 Lo inútil del triste llorar del poeta<sup>230</sup>.*

Le terme *sacerdote* est intéressant à relever puisqu'il donne à la Nature un caractère sacré présent aussi dans « *Correspondances* » de Baudelaire :

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles,<sup>231</sup>*

Le poète ne doit donc pas forcément choisir la voie de la poésie empreinte de tristesse, ce sentiment n'est pas indispensable dans la création poétique.

On retrouve l'étroite relation qui unit poète et Nature dans l'image du poète-arbre. Dans le poème intitulé « [A las *Poesías completas* de Antonio Machado] »<sup>232</sup> le poète est comparé à un arbre dont les fruits sont faits de « tristesse »<sup>233</sup> et dont les feuilles sont « flétries/ à force de pleurer ce qu'il aime »<sup>234</sup>. On signalera également le

<sup>228</sup> Le poète lorquien semble entretenir des liens privilégiés avec la Nature et puiser en elle sa condition de poète. On le voit dans « *Invocación al laurel* » et dans deux autres poèmes du même recueil : « *Mañana* » (1918) : *Y la canción del agua / Es una cosa eterna./ Es la savia entrañable / Que madura los campos./ Es sangre de poetas / Que dejaron sus almas / Perderse en los senderos / De la naturaleza.* (vv. 1-8, p. 186) et dans « *Manantial* » (1919) : *Mi espíritu fundióse con las hojas / Y fue mi sangre savia.* (vv. 57-58, p. 271).

<sup>229</sup> On emprunte l'expression au titre du sixième chapitre des *Idées esthétiques de Federico García Lorca* de Marie Laffranque.

<sup>230</sup> *Libro de poemas* 63 p. 280, vv. 54-59.

<sup>231</sup> vv. 1-2, *Œuvres Complètes*, p. 11.

<sup>232</sup> *Poemas Suelos* 26 p. 459

<sup>233</sup> Cette image rejoint l'idée de tristesse qui accompagne toujours le poète et que l'on a traitée plus haut.

<sup>234</sup> vv. 30-33 *El poeta es un árbol / Con frutos de tristeza / Y con hojas marchitas / De llorar lo que ama.* Dans ce poème dont la scène se déroule en automne, un lien profond semble lier le poète à l'automne et aux sentiments que suscite cette saison. Le poète-arbre a besoin du sentiment de tristesse que lui inspire l'automne, pour créer. La tristesse définit le poème chez Lorca, et c'est donc

lien qui unit poète et arbre dans « Chopo muerto » (1918-20)<sup>235</sup> où le locuteur compose une élégie dont il dit qu'elle est aussi la sienne : *Y escribo tu elegía,/ que es la mía*. Ce n'est pas seulement son poème parce qu'il en est l'auteur mais parce que lui aussi est en train de mourir : une empathie très puissante semble donc unir le poète et l'arbre<sup>236</sup>. Dans cette conception du poète qui rejoint les *Correspondances* baudelairiennes, le poète lorquien est doté d'un pouvoir presque divin. Il ne comprend certes pas toujours le message de la nature<sup>237</sup> mais contrairement au commun des hommes, il est capable d'aimer ce qui est haïssable dans le monde des hommes, de voir le beau dans la laideur. Au « poète voyant »<sup>238</sup> de Rimbaud répond le poète *médium* de Lorca, qui grâce à la poésie pénètre les messages cachés de la nature, « arrive à l'inconnu »<sup>239</sup>.

Le poète est donc un être à part. Dans le dialogue entre un *je* poétique poète et un groupe d'enfants mis en scène dans « Balada de la placeta », une question des enfants montre que les poètes suivent un chemin particulier, réservé au groupe restreint des poètes :

---

en automne que le poète crée. Voir l'article « L'automne dans l'œuvre poétique de Federico García Lorca » (Soline Jolliet) in *L'Automne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 309-328.

<sup>235</sup> (1920) *Libro de poemas* 48 « Chopo muerto » p. 257

<sup>236</sup> Voir aussi le poème *Libro de poemas* 62 « Encina » p. 277 : l'empathie entre le *je* poétique et le chêne apparaît dans les vers que l'on cite ici puisque le locuteur partage la douleur de l'arbre: *Pero mi gran dolor trascendental / Es tu dolor, encina./ Es el mismo dolor de las estrellas / Y de la flor marchita*. (vv. 21-22, Voir aussi les vers 25-28). Mais il semble que l'osmose ne soit pas totale entre le locuteur et l'arbre (*Con el sol del otoño toda el agua / De mi fontana vibra,/ Y noto que sacando sus raíces / Huye de mí la encina*. vv. 45-48) puisque l'arbre fuit le poète.

<sup>237</sup> Voir par exemple *Libro de poemas* 58 « Manantial » (1919) p. 270 : *¿Quién pudiera entender los manantiales,/ El secreto del agua / Recién nacida. Ese cantar oculto/ A todas las miradas/ Del espíritu. Dulce melodía / Más allá de las almas ?.../ Luchando bajo el peso de la sombra / Un manantial cantaba./ Yo me acerqué para escuchar su canto / Pero mi corazón no entiende nada*. (vv. 5-14) Le chant secret de l'eau qui jaillit de la source est écouté par le locuteur qui dit ne pas le comprendre. Ce chant secret désigne métaphoriquement la nature ; il est incompréhensible. Aux vers 13-14 le locuteur avoue que son cœur est incapable de comprendre le message de la nature, pourtant aux vers 57-58 (*Mi espíritu fundióse con las hojas / Y fue mi sangre savia*.) le sujet lyrique semble se métamorphoser en arbre.

<sup>238</sup> *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade , le grand criminel, le grand maudit, —et le suprême Savant !— Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !* « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », A. Rimbaud, *Œuvres Complètes*, p. 251.

<sup>239</sup> *Ibid.*



LOS NIÑOS *¿Quién te enseñó el camino*  
*De los poetas ?*  
 YO *La fuente y el arroyo*  
*De la canción añeja.*<sup>240</sup>

La conception rimbaldienne du « poète voyant » apparaît dans « Lluvia » (1919)<sup>241</sup> à travers l'image des gouttes d'eau « poètes » détenant un « savoir »<sup>242</sup> dont sont dépourvus les « fleuves », image de la « foule » :

*Son [las gotas] poetas del agua que han visto y que meditan*  
*Lo que la muchedumbre de los ríos no sabe*<sup>243</sup>.

Cette opposition poète / foule apparaît aussi dans « Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) » (1929-30) : aux vers 36-39 le poète sans bras, donc condamné à ne plus pouvoir écrire, se sent perdu dans le monde des hommes<sup>244</sup>, un monde pestilentiel puisque la foule est représentée en train de vomir :

*Yo, poeta sin brazos perdido*  
*entre la multitud que vomita,*  
*sin caballo efusivo que corte*  
*los espesos musgos de mis sienes.*

Le monde des hommes est repoussant et bien loin de l'atmosphère douce et bienfaisante créée dans « El canto de la miel » par exemple.

### c- Le poète proche du divin<sup>245</sup>

Dans le poème métalangagier « El canto de la miel »<sup>246</sup>, Lorca définit la poésie comme étant le « miel de l'homme » : *Así la miel del hombre es la poesía / que mana de su pecho dolorido*<sup>247</sup>, et plus bas on peut lire : *Para el que lleva la pena y la lira, / Eres sol que ilumina su camino*<sup>248</sup>. Ici le poète est défini par son attribut, la lyre et le sentiment qui fait naître la création poétique, la tristesse, et c'est en

<sup>240</sup> vv. 33-36

<sup>241</sup> *Libro de poemas* 12 p. 190

<sup>242</sup> Voir aussi *Poeta en Nueva York* IV-14 p. 274 v. 23.

<sup>243</sup> vv. 25-26, p. 191. Le poète comme la pluie a une connaissance supérieure.

<sup>244</sup> On trouvera aussi cette opposition *poète vs hommes* chez Gerardo Diego et Luis Cernuda.

<sup>245</sup> *En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.* (F. García Lorca, «Poética (De viva voz a G[erardo] D[iego])», *Obras completas*, Aguilar, 1953, p. 167).

<sup>246</sup> iego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 402-403). Dans une Allocution sur Mariana Pineda du 7 mai 1929, Lorca parle de la condition « native » de poète : *Poeta de nacimiento y sin poder remediar*. Cette affirmation rejoint l'expression « être né poète » d'Arthur Rimbaud.

<sup>247</sup> (1918) *Libro de poemas* 14 p. 193

<sup>248</sup> vv. 13-14. Dans ces deux vers la poésie est encore une fois liée au sentiment de la tristesse, il semble aussi qu'elle s'impose à l'homme par le biais de ce sentiment. Le motif du miel, comparant de la poésie, suggère une extrême douceur gustative, la poésie suppose donc douceur et plaisir.

<sup>248</sup> v. 36



ingérant le miel, la *divine liqueur*<sup>249</sup>, qu'il permet à sa poésie de s'exprimer<sup>250</sup>. L'oxymore *sombra luminosa*<sup>251</sup> qui définit le poète dans « Luz » dit le caractère surnaturel et magique du poète. Cette définition s'amplifie dans le vers suivant où apparaît la mission du poète qui consiste à créer un lien entre le divin et le terrestre, entre Dieu et les hommes : *El poeta es la sombra luminosa que marcha / Pretendiendo enlazar a los hombres con Dios [...]*. Le contact entre le poète et le divin s'est fait grâce au miel et le poète devra ensuite établir ce lien entre le divin et les hommes. Dans la dédicace du poème « La balada del agua del mar » (1920)<sup>252</sup> adressée à Emilio Prados, Lorca utilise affectueusement le surnom de « cazador de nubes » qui suggère l'image d'un poète poursuivant sans relâche un idéal poétique peut-être situé dans l'Azur mallarméen évoqué par *nubes*<sup>253</sup>, mais qui, en tous cas, a une existence extérieure.

## 2- Qui est poète?<sup>254</sup>

On pourra remarquer par la suite que plusieurs poètes du groupe dédient poèmes ou recueils à Federico García Lorca qui, au sein de cette génération, peut être considéré comme un véritable « aimant<sup>255</sup> » puisqu'il semble bien qu'il cristallise un grand nombre de dédicaces des poètes du groupe et ne manque pas d'ailleurs de leur en adresser lui-même. Dans son œuvre la dédicace occupe une place

<sup>249</sup> v. 25 *divino licor*

<sup>250</sup> vv. 46-47 *El que te gusta no sabe que traga / Un resumen dorado del lirismo*. Le miel serait, en quelque sorte, le référent de la poésie. En mangeant du miel l'homme accède à la poésie. Le poète lorquien est un mangeur de miel, et il est proche du divin puisque le miel est comparé à une « divine liqueur ».

<sup>251</sup> (1918) *Poemas Suelos* 23, v. 5, p. 453.

<sup>252</sup> (1920) *Libro de poemas* 50 p. 260

<sup>253</sup> On peut aussi considérer le poète comme un rêveur, le rêve étant souvent associé aux nuages comme le disent les expressions du modèle « être dans les nuages ». Le poète rêveur apparaît aussi dans le poème « La oración de la rosas » aux vers 48-52 : *Ellas son refugios de muchos corazones, / Ellas son estrellas que sienten el amor, / Ellas son silencios que lentos escaparon / Del eterno poeta nocturno y soñador / Y con aire y con cielo y con luz se formaron*.

<sup>254</sup> Dans son article « Federico García Lorca (recuerdo) » (1938) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, 1970, p. 158) Cernuda souligne les influences exclusivement espagnoles que Lorca a subies : *Federico García Lorca era español hasta la exageración. Sobre su poesía como sobre su teatro no hubo otras influencias que las españolas, y no sólo influencias de tal o cual escritor clásico, sino influencias absorbentes y ciegas de la tierra, del cielo, de los eternos hombres españoles, como si en él se hubiera cifrado la esencia espiritual de todo el país. Eso no es raro en España. Lope de Vega fue un poeta así*.

<sup>255</sup> C'est Jorge Guillén qui utilise cette image de l'aimant : *¡La simpatía de Federico García Lorca! Era su poder central, su medio de comunicación con el prójimo y de complicidad con las cosas, su genio: el genio de un imán que todo lo atrajese. ¿Y cómo no ha de seducir tal grado de vitalidad, si nada hay más seductor que la evidente vida misma? (Verso, F. Garcia Lorca, Prologue de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, «Colección obras eternas», 1986, p. XIX).*

prééminente, le poète grenadin tisse ainsi un réseau d'amitié très vaste et avoue parfois, de cette façon, son admiration pour tel ou tel poète. On a recensé dans le glossaire vingt-cinq poètes<sup>256</sup> à qui il dédie un ou plusieurs poème(s), recueil(s) ou section(s) de recueil. On commencera donc par voir les dédicaces adressées aux membres du groupe. La section de *Canciones* (1921-1924), intitulée « Canciones para terminar » est dédiée à Rafael Alberti<sup>257</sup>. Dans le poème « Vals en las ramas » de *Tierra y Luna* (1929-1930), un hommage est rendu à Vicente Aleixandre et à son poème « El vals » issu de *Espadas como labios*. « Preciosa y el aire »<sup>258</sup> est offert à Dámaso Alonso et la section « En la cabaña del farmer »<sup>259</sup> au couple Concha Méndez et Manuel Altolaguirre. Lorca dédie « Tío-vivo » (1921-24) à José Bergamín, le recueil *Canciones* à Pedro Salinas et Jorge Guillén, « Tres ciudades »<sup>260</sup> à Pilar Zubiaurre et « La balada del agua del mar » (1920) à Emilio Prados<sup>261</sup> qu'il

<sup>256</sup> Vingt-six poètes dont on est sûr qu'ils sont vraiment des poètes. Cependant le glossaire comporte davantage de dédicaces, d'une part parce qu'il adresse parfois plusieurs dédicaces à un même poète, et d'autre part parce que certaines dédicaces sont adressées à des personnes inconnues ou non poètes.

<sup>257</sup> Lorca chante aussi son amitié pour Alberti dans « Tout forban que tu es [...] » et « Berceuse pour Rafael lorsqu'il redeviendra enfant ». On reproduit ici ces deux poèmes et les notes les concernant : *Tout forban que tu es, / je t'aime à ma façon. / Toi, corsaire de la mer, / moi, gitan de la montagne. / Vive la palme d'Égypte / parmi les coquillages et les oriflammes ! / Toi, tout blond et archi-blond, / sang de citron et de sable, / Alberti, petit oiseau tendre, / citron des citronniers. / Federico, fleur de tous / au milieu des ronces noires. / Tout forban que tu es, / je t'aime à ma façon.* (O. C., La Pléiade, 1981, p. 626) *Ce poème inédit, conservé dans les archives Lorca, a été écrit à l'intention de Rafael Alberti. Il est donc postérieur à l'automne de 1924, car ce n'est qu'à cette date que Lorca fit sa connaissance. De plus, on trouve dans ce poème, comme dans le suivant, des allusions à Marinero en tierra [Marin à terre] publié par Alberti, en 1925.* (O. C., La Pléiade, p. 1611). « Berceuse pour Rafael lorsqu'il redeviendra enfant » *Rafael ! / Ferme vite tes yeux : / Mathusalem arrive ! / Ah, quelle barbe épaisse ! / Non, il ne vient pas, sois tranquille. / Je lui dirai de manger / l'enfant de la voisine. / Après tu seras un grand / commandeur de marins. / Mathusalem, tu peux t'en aller ! / N'aie pas peur ! Regarde, regarde ! / Adolfo Salazar / saluait sa grand-mère / en agitant les rideaux / de dentelles et de mousseline. / Mais voyons ! Tu t'éveilles ? / Dès demain je te donnerai / du pavot jaune. / Tu veux tout de suite ta petite barque ? / Rafael ! / Ferme vite tes yeux ! / Vous pouvez venir, Mathusalem !* (O.C., La Pléiade, p. 626-627). *Comme le précédent, ce poème conservé dans les archives Lorca est inédit. Il est écrit sur deux feuillets et ne porte aucune date. Mais il doit être contemporain du poème précédent.* (O. C., La Pléiade, p. 1611). Ces poèmes sont absents de l'œuvre complète (Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 1953) que l'on a consultée.

<sup>258</sup> (1924-1927) *Romancero gitano*, p. 143. Dans sa lettre du 3 mars 1926 à Jorge Guillén, Lorca mentionne parmi les « romances » qu'il vient de composer « Preciosa y el aire ». On reproduit ici une partie de cette lettre : *En ce moment, je travaille beaucoup. Ahora trabajo mucho. Estoy terminando el Romancero gitano. Nuevos temas y viejas sugerencias. La Guardia Civil va y viene por toda la Andalucía. Yo quisiera poderte leer el romance erótico de la "Casada infiel" o "Preciosa y el aire". "Preciosa y el aire" es un romance gitano, que es un mito inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultante es extraño, pero creo que de belleza nueva.* (Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 1953, pp. 1597-1598).

<sup>259</sup> *Poesía*, 2, p. [611]

<sup>260</sup> (1921) Section du *Poema del cante jondo*, p. [349]

<sup>261</sup> On signalera ici que Emilio Prados et Manuel Altolaguirre sont les dédicataires des « Estampes de la mer » (O. C., La Pléiade, pp. 177 et 1284).

surnomme affectueusement « Cazador de nubes »<sup>262</sup>. On peut d'ores et déjà remarquer la forte présence du groupe de 27 dans l'emploi de la dédicace. L'amitié est une caractéristique groupale indéniable (la dédicace en est l'expression) et un aspect incontournable de la poésie lorquienne et de la personnalité du poète. On a relevé nombreuses autres dédicaces à des poètes espagnols (Rosalía de Castro, Juan Antonio Cavestany, José de Ciria y Escalante, Enrique Díez-Canedo, Enrique Durán, Alfredo María Ferreiro, Fray Luis de León<sup>263</sup>, Lope de Vega, Antonio Machado<sup>264</sup>, Eugenio Montes, José Moreno Villa<sup>265</sup>, Joaquín Romero Murube, Guillermo de Torre<sup>266</sup>) et étrangers (Pablo Neruda et Walt Whitman à qui il dédie une ode, très louangeuse, dans *Poeta en Nueva York* (1929-30), où il met en scène le poète américain en lui attribuant les adjectifs *viejo*, *hermoso* et *bello*<sup>267</sup>).

L'épigraphe chez Lorca est certes moins présente que la dédicace, elle n'en reste pas moins un aspect de sa poésie particulièrement intéressant à analyser. On a relevé sept épigraphes où figure à chaque fois le nom du poète auteur de la citation. L'hommage est alors rendu au poète et au poème d'où est tirée l'épigraphe. Elle est la fois l'expression d'une amitié, d'un respect et d'une admiration tant pour le poète que pour le poème cité, elle est aussi la marque d'une influence subie de façon momentanée c'est-à-dire lors de la composition d'un poème particulier. L'utilisation de l'épigraphe révèle la conception d'une poésie qui établit un réseau de communication entre poèmes, poètes et poésies. Parmi les épigraphes que l'on a recensées on citera: pour commencer l'épigraphe inaugurale de la section « Calles y Sueños »<sup>268</sup> constituée des deux premiers vers de « Vida » de Vicente Aleixandre issu du recueil *La destrucción o el amor* (1932-33): *Un pájaro de papel en el pecho /*

<sup>262</sup> On reviendra sur ce surnom.

<sup>263</sup> Lorca dédie à Fray Luis le poème « Soledad » dont le sous-titre annonce clairement l'hommage : *Homenaje a Fray Luis de León*. Ici c'est la *lira* que Lorca a choisi pour rendre l'hommage, une strophe utilisée par Fray Luis dans son célèbre poème à Salinas.

<sup>264</sup> Il y a peut-être aussi un collage de Machado dans le poème « Canción primaveral » (*Libro de poemas* 5), au vers 9 *Voy camino de la tarde*. Ce Collage est issu des *Soledades* (XI, vv. 1-2). *Yo voy soñando caminos / de la tarde*.

<sup>265</sup> On a recensé trois dédicaces pour ce poète.

<sup>266</sup> Pour tous ces poètes voir les notes dans le glossaire.

<sup>267</sup> La vieillesse (*viejo*) du poète Whitman fait de lui une sorte de maître et inspire un sentiment de respect. La beauté de whitman est presque divine : *Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas, / ni tus hombros de pana gastados por la luna, / ni tus muslos de Apolo virginal, / [...]*.

<sup>268</sup> Cette section de *Poeta en Nueva York* est dédiée à Rafael Rodríguez Rapún (nommé secrétaire de La Barraca en 1933, date à laquelle il se lie étroitement avec Lorca. Fils d'ouvrier, socialiste de convictions, il mourra sur le front républicain pendant la Guerre civile).

*dice que el tiempo de los besos no ha llegado*; puis les vers 11 et 12 de «Canción del oeste»<sup>269</sup> de Luis Cernuda<sup>270</sup> dans « Poemas de la soledad en Columbia University »: *Furia color de amor,/ amor color de olvido* ; deux épigraphes de Jorge Guillén<sup>271</sup> tirées des poèmes «Noche de luna» et «Los jardines» de *Cántico*<sup>272</sup> ; une épigraphe d'Espronceda dans « Luna y panorama de los insectos (Poema de amor) », une autre tirée de l'*Eglogue II* de Garcilaso<sup>273</sup> et une du *Cantar de los cantares* de Lope de Vega. Il faut souligner la présence de la génération de 27 puisque sur sept épigraphes quatre sont issues de la poésie de ce groupe. Par ailleurs des noms de poètes apparaissent dans certains poèmes : c'est le cas de Vicente (Aleixandre), Dámaso (Alonso), Ramón de Campoamor, Lucrèce, Herrera, Dante<sup>274</sup>, Homère, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Rubén [Darío<sup>275</sup>], Paul

<sup>269</sup> Lorca se trouvant alors aux Etats-Unis, la citation de ce poème montre peut-être une certaine nostalgie de son pays et de son ami Cernuda.

<sup>270</sup> Lorca rend un vibrant hommage à Cernuda dans une allocution prononcée le 21 avril 1936 chez Altolaguirre où il était en compagnie d'Alberti, d'Aleixandre, de Neruda et de Miguel Hernández à l'occasion de la sortie du livre *La Realidad y el deseo : Yo vengo para saludar con reverencia y entusiasmo a mi « capilla » de poetas, quizá la mejor capilla poética de Europa, y lanzar un vitor de fe en honor del gran poeta del misterio, delicadísimo poeta Luis Cernuda, para quien hay que hacer otra vez, desde el siglo XVII, la palabra divino, y a quien hay que entregar otra vez agua, junco y penumbra para su increíble cisne renovado. No me equivoco. Lo que voy a decir es verdad y está en la conciencia de toda persona sensible. La aparición del libro La realidad y el deseo es una efemérides importantísima en la gloria y el paisaje de la literatura española. [...] La realidad y el deseo me ha vencido con su perfección sin mácula, con su amorosa agonía encadenada, con su ira y sus piedras de sombra. Libro delicado y terrible al mismo tiempo, como un clave pálido que manara hilo de sangre por el temblor de cada cuerda. No habrá escritor en España, de la clase que sea, si es realmente escritor, manejador de palabras, que no quede admirado del encanto y refinamiento con que Luis Cernuda une los vocablos para crear su mundo poético propio.* (Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 1953, pp. 157-158).

<sup>271</sup> Lorca et Guillén se rencontrèrent au printemps 1924 et nouèrent une profonde amitié comme le prouve leur correspondance. Lorca dédie même le poème « El lagarto está llorando » à Teresa, la fille de Guillén. On reproduit ici les premières lignes de la lettre à Guillén du 3 mars 1926 : *Mi querido Jorge : Todos los días son días que dedico a tu amistad tan penetrante y tan delicada. Me doy por satisfecho teniéndote a ti, a otros pocos (poquísimos) por amigos. Tu recuerdo y el recuerdo de tu mujer y tus niños es para mí una fiesta de sonrisas y de cordialidad. A Teresita es imposible olvidarla. Lo que más me conmueve de tu amistad es el interés que te tomas por el poeta. Si yo publico es porque vosotros (;mis tres!) tengáis los libros... Yo en el fondo no encuentro mi obra iluminada con la luz que pienso... Tengo demasiado claro-oscuro. Tú eres generoso conmigo. Ge-ne-ro-so.* (Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, 1953, p. 1597). Lorca dédie aussi un poème à Soledad, la fille de Salinas (p. 515) et à la fille du Directeur de la *Residencia*, Alberto Jiménez Fraud.

<sup>272</sup> (1924-29) *Odas 2 « Soledad »* p. 193 [épigraphe :] *Difícil delgadez:/ ¿ Busca el mundo una blanca,/ Total, perenne ausencia?* Jorge Guillén. Cette épigraphe annonce la thématique du poème, celui de la solitude. NY I-3 « Tu infancia en Menton » p. 240 [épigraphe :] *Sí, tu niñez : ya fábula de fuentes*, Jorge Guillén

<sup>273</sup> Il s'agit de *Nuestro ganado pance, el viento espira.*, le vers 1146 de *Egloga II (Obra poética y Textos en prosa*, Garcilaso de la Vega, ed. de Bienvenido Morros, Crítica, 1995, p. 194).

<sup>274</sup> Dans « [Lamento por la decadencia de las artes] » le locuteur regrette la disparition de ces quatre grands poètes, que Lorca devait probablement considérer comme des maîtres de la poésie.

<sup>275</sup> On a recensé dans le glossaire deux collages de Darío : l'un provenant de « Sinfonía en gris mayor » (Voir glossaire entrée *Mar de la China*) et « Responso a Verlaine » (entrée *Panidas*), tous



Verlaine<sup>276</sup> et Federico (Lorca lui-même). Ces noms propres sont parfois cités dans des titres de poème : Juan Ramón Jiménez<sup>277</sup>, Paul Verlaine<sup>278</sup> et Federico. Jean Cocteau est également présent dans l'œuvre lorquienne, plus précisément dans l'« Ode à Salvador Dali » où la louange que le locuteur adresse au peintre rappelle une louange de l'« Ode à Picasso »<sup>279</sup>. Góngora, poète-maître de la génération de 27 apparaît sous la forme adjectivale *gongorino* et pour rendre hommage au poète du Siècle d'Or Lorca écrit un sonnet « gongorin » : « Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma »<sup>280</sup>. Dans ce poème Lorca se réfère à la

---

deux issus de *Prosas profanas*. On pourra consulter la « Charla Federico García Lorca-Pablo Neruda y su discurso al alimón sobre Rubén Darío » (1934) (*Obras completas*, Aguilar, 1953, pp. 145-147).

<sup>276</sup> Dans le poème « La oración de las rosas » (*Panidas, sí, Panidas ;/ El trágico Rubén / Así llamo en sus versos / Al lánguido Verlaine, / Que era rosa sangrienta / Y amarilla a la vez.*, vv. 11-16, p. 449), Lorca fait allusion à un poème de Darío, « Responso a Verlaine » (*Prosas profanas y otros poemas*) dans lequel le poète nicaragüayen appelle effectivement Verlaine Panida (fils de Pan) : *Padre y maestro mágico, liróforo celeste / que al instrumento olímpico y a la siringa agreste / diste tu acento encantador; / ¡Panida! Pan tú mismo, con coros condujiste / hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste; / ¡al son del sistro y del tambor!* (vv. 1-6)

<sup>277</sup> *Tres retratos con sombra* (*Canciones* pp. 532-537). On signalera, en plus de cette mention du nom du poète de Moguer, deux collages, l'un issu de « Álamo blanco » et l'autre de *Diario de un poeta recién casado* : 1- *Libro de poemas "Mar"* p. 274 vv. 1-4 *El mar es / El Lucifer del azul. / El cielo caído / Por querer ser la luz* [Dans son *Journal d'un poète nouveau-marié* (1916, publié en 1917), Juan Ramón Jiménez avait écrit ce distique : « Ó mer, ciel rebelle / tombé des cieux ! » (García Lorca, O.C., La Pléiade, p. 1222).] 2- *Canciones Nocturnos de la luna*, "Alta va la luna" p. 510 vv.1-2 *Alta va la luna. / Bajo corre el viento [Même jeu de balance entre le haut et le bas, la nature et l'âme du poète dans « Peuplier blanc » de J. Ramon Jimenez : En haut chante l'oiseau / et en bas chante l'eau. / (En haut et en bas, s'ouvre mon âme.)* (García Lorca, O.C., La pléiade, p. 1362). « Álamo blanco » : vv. 1-4 *Arriba canta el pájaro / y abajo canta el agua / (Arriba y abajo, / se me abre el alma.)* (J.R. Jiménez, *Canción*, Seix Barral, "Biblioteca breve", 1993)]. Quant au poème éponyme (*Tres retratos con Sombra*), il faudra voir la présence de Juan Ramón Jiménez dans l'emploi de l'adjectif *blanco*, les adjectifs de couleur étant très nombreux dans sa poésie. L'omniprésence du blanc dans le poème de Lorca (*blanco infinito, nieve, nardo, salina, color blanco, plumas de paloma*) annonce la naissance de Venus dans le poème qui suit (« Venus Así te vi ») et qui est inspiré par le tableau de Botticelli (« La naissance de Venus »).

<sup>278</sup> Voir *Tres retratos con sombra* (*Canciones* pp. 532-537). Dans une lettre à Adriano del Valle (4 juin 1918), Lorca dit toute son admiration pour Verlaine : *Je suis un pauvre garçon passionné et silencieux qui, à peu près comme le merveilleux Verlaine, porte en lui un lys impossible à arroser* ; (cette lettre est absente de *Obras completas*, Aguilar, 1953. On l'a trouvée dans O.C., Gallimard, « La Pléiade », p. 984). On reproduit ici le poème en question : *La canción, / que nunca diré, / se ha dormido en mis labios. / La canción, / que nunca diré. / Sobre las madre selvas / había una luciérnaga, / y la luna picaba / con un rayo en el agua. / Entonces yo soñé, / la canción, / que nunca diré. / Canción llena de labios / y de cauces lejanos. / Canción llena de horas / perdidas en la sombra. / Canción de estrella viva sobre un perpetuo día.* Les vers *La canción, / que nunca diré* sont peut-être une référence au titre du recueil verlainien *Romances sans paroles* (1872). Le terme *canción* répété à plusieurs reprises semble bien être un terme clef faisant peut-être allusion aux nombreux poèmes intitulé ou comportant le mot *chanson*. Dans le recueil lorquien, le poème qui suit celui dédié à Verlaine, intitulé « Baco », fait probablement allusion au goût de Verlaine pour l'alcool et à ses bacchanales orgiaques avec rimbaud !

<sup>279</sup> (1919) *Plain-chant*. Cf. Lorca: *El mundo tiene sordas penumbras y desorden, / en los primeros términos que el humano frecuenta. / Pero ya las estrellas ocultando paisajes, / señalan el esquema perfecto de sus órbitas* / et chez Cocteau : *Les Muses ont tenu ce peintre dans leur ronde / Et dirigé sa main / Pour qu'il puisse, au désordre adorable du monde / Imposer l'ordre, l'humain.*

<sup>280</sup> (1924-36) *Sonetos* 3 p. 401.

tradition littéraire de l'amour<sup>281</sup>, le *pigeon du turia* (*el pichón del Turia*, v. 1) renvoie explicitement au motif de la *paloma* présent notamment dans la « Fábula de Polifemo y Galatea » (1613)<sup>282</sup>:

*No a las palomas concedió Cupido  
 Juntar de sus dos picos los rubíes,  
 Cuando al clavel el joven atrevido  
 Las dos hojas le chupa carmesíes.  
 Cuantas produce Pafo, engendra Gnido  
 Negras violas, blancos alhelíes,  
 Llueven sobre el que Amor quiere que sea  
 Tálamo de Acis y de Galatea.<sup>283</sup>*

Enfin, on signalera une référence à San Juan de la Cruz dans le sonnet «El poeta habla por teléfono con el amor»<sup>284</sup>:

*En el soneto "El poeta habla por teléfono con el amor" aparece explícitamente la imagen del misterioso ciervo vulnerado de San Juan en el verso 12, cuando el poeta, a través del símil, la emplea para identificar la voz de su amado: "Lejana como oscura corza herida". García Lorca alude al conocido tópico literario porque a través de su reconocida significación erótica, con el mismo sentido que tiene en el Cántico espiritual ("Como el ciervo huyste / aviéndome herido", estrofa 1; "que el ciervo vulnerado / por el otero asoma", estrofa 13) consigue atribuir toda la tristeza y melancolía a la voz que, de forma metonímica, asume la fuerza del deseo erótico que tiene de su amado y cuya consumación resulta imposible por su lejanía. En este caso, la imagen tópica de la "corza herida" y, por extensión, la tradición literaria, a través del ejemplo de San Juan, es asumida por García Lorca en su sentido recto habitual con el fin de incorporar a su soneto toda su riqueza expresiva y, como hiciera el místico, identificando directamente la "corza herida" con el amado.<sup>285</sup>*

<sup>281</sup> Outre le motif de la paloma, on notera aussi la présence de celui de l'amant captif si présent par exemple chez Garcilaso : *Así mi corazón de noche y día, / preso en la cárcel del amor oscura, / llora, sin verte, su melancolía.* (vv. 12-14)

<sup>282</sup> Juan Matas Caballero (Departamento de Filología Hispánica, Universidad de León) signale dans son article «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los Sonetos del amor oscuro» que ce motif est également présent dans le *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: *El místico nos ofrecía la simbólica paloma en la estrofa climática del encuentro amoroso entre los esposos: "¡Apártalos, Amado, / que voy de buelo! Buélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al ayre de tu buelo, y fresco toma", estrofa 13; y también en la estrofa 34, cuando el Cántico se ha convertido en un haz de referencias sobre sí mismo, y el poeta vuelve a comunicarnos que "La blanca palomica / al arca con el ramo se a tornado" con el fin de recordar el encuentro amoroso de los enamorados recreado en la estrofa anterior.* (<http://www3.unileon.es/dp/dfh/ctx/1999-2000>).

<sup>283</sup> *Fábula de Polifemo y Galatea*, strophe XLII.

<sup>284</sup> (1924-36) *Sonetos*.

<sup>285</sup> Juan Matas Caballero (Departamento de Filología Hispánica, Universidad de León), «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los Sonetos del amor oscuro», (<http://www3.unileon.es/dp/dfh/ctx/1999-2000>).



### 3- Conclusion

On a relevé dans cette analyse des thématiques dans l'œuvre lorquienne qui définissent une certaine conception de la figure du poète : le poète est un être triste en proie à une profonde souffrance<sup>286</sup>, il est parfois défini comme un rêveur, un « médium » ou semble touché par la grâce divine. La conception du poète voyant et celle du poète qui communique avec la nature sont également présentes. Le poète lorquien est aussi un *siguiriyero*, chanteur de *cante*<sup>287</sup>. Enfin on constatera une très forte préférence pour les poètes espagnols dans les dédicaces et épigraphes, on attachera une attention particulière à la présence de Góngora, Antonio Machado et Juan Ramón Jiménez dans des dédicaces et épigraphes : trois poètes dont on peut dire qu'ils ont été considérés à un certain moment comme de véritables « pères spirituels » par les poètes du groupe de 27 à un moment précis tant ils sont cités<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Vicente Aleixandre parle de l'extrême sensibilité du poète Lorca : *La hora muda de Federico era la hora del poeta, hora de la soledad, pero de soledad generosa porque es cuando el poeta siente que es la expresión de todos los hombres. Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del Universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría. Quienes le vieron pasar por la vida como un ave llena de colorido, no le conocieron. Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente. Amó mucho, cualidad que algunos superficiales le negaron. Y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo.* (GARCIA LORCA, Federico, *Obras Completas 2, Teatro – Entrevistas y declaraciones castas*, préface de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1974, p. XI).

<sup>287</sup> On rappellera la forte présence de la poésie andalouse à travers la mention de poètes andalous auxquels Lorca adresse des dédicaces et l'utilisation de formes poétiques typiquement andalouses (*siguiriya*, *casida*, *cante jondo*, etc.) dont on parlera plus précisément dans la deuxième partie.

<sup>288</sup> On pourra le vérifier dans la suite de cette première partie.

### III- Gerardo Diego<sup>289</sup>

De façon générale, le métalangage concernant la figure du poète est très riche chez Diego. On a relevé quatre désignateurs du poète : *cantor*, *capitán*, *coplero* et *poeta* et défini sept conceptions différentes du poète : celle du poète « chanteur », du poète « inspiré par sa muse », du poète aède, du poète « rêveur » et « objet de moquerie », du poète voyant et « suprême savant », du poète « versificateur » et celle du poète « capitaine de ses vers ». Le métalangage du poète est tout aussi riche du point de vue des références à d'autres poètes puisque Diego cite 50 poètes.

#### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?

##### **a- Le poète « chanteur »**

Dans un poème de *Versos humanos* intitulé « A José María de Cossío »<sup>290</sup>, Diego fait référence à un poète nommé Enrique qu'il appelle *buen poeta* et *dulce cantor* :

*Qué paz. Qué paz. Tranquilos, tersos,  
cual en un friso entrelazados,  
uno tras otro van tus versos  
como a los puertos tus ganados.  
Y van a Enrique<sup>291</sup>, mansos, mansos,  
a Enrique el bueno, el buen poeta,  
dulce cantor de los remansos  
y de la "mansa vida quieta".*

On trouve dans la synonymie établie entre les deux termes métalangagiers *poeta* et *cantor* la conception bien connue du poète-chanteur<sup>292</sup>.

<sup>289</sup> Dans l'Oeuvre complète que l'on a consultée, le premier recueil de Diego est paru en 1920, il s'agit de *Romancero de la novia – Iniciales* (1917). Cependant la section intitulée *Hojas* dans le troisième tome regroupe des poèmes publiés dans des revues entre 1915 et 1926 mais ne constitue pas un recueil poétique à part entière. On mentionne ici en plus l'ouvrage de référence et les titres de recueils étudiés pour l'élaboration du glossaire. L'ouvrage de référence est DIEGO, Gerardo, *Obras completas, Poesía*, Edition, Introduction, Chronologie, Bibliographie et Notes de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, Col. Los Clásicos Alfaguara, 1989, 3 tomes (1032 p. ; 1057 p. ; 992 p.) et les recueils: *Romancero de la novia – Iniciales* (1917) (1920); *Imagen* (1922); *Manual de espumas* (1924); *Versos humanos* (1925); *Viacrucis* (1931); *Poemas adrede – Fábula de Equis y Zeda* (1932); *Biografía incompleta I* (1925-1929) et *II* (1930-1934) pp. 783-815; *Hojas* (1915-1918) p. 551, (1919) p. 595, (1920-1926) p. 689; *Jinojepas* (1927-1957) p. 701.

<sup>290</sup> *Versos Humanos* (1925) p. [311]-312

<sup>291</sup> il s'agit peut-être de Enrique Menéndez (voir poème (1925) *Versos Humanos* 81 p. 285)

<sup>292</sup> On a aussi relevé le terme *coplero* (*Hojas* 2 « Soneto » p.554) qui suppose l'idée du poète-chanteur puisque la *copla* est un poème de type populaire destiné à être mis en musique.

Le verbe *cantar* est utilisé à plusieurs reprises pour qualifier l'activité d'un poète, par exemple celle de César Vallejo dans « Valle Vallejo »<sup>293</sup> et d'Alfred de Musset dans « Aufschwung »<sup>294</sup>. On a aussi relevé deux occurrences de ce verbe prononcé par un locuteur s'adressant à un poète : dans le poème « Química » où le locuteur demande au poète de « chanter » tout un poème, infini précise-t-il, en un seul vers<sup>295</sup>, et dans « Poeta de veinte años »<sup>296</sup> où il donne des conseils<sup>297</sup> à un jeune poète qui apprend le métier :

*Ya cantarás triunfante cuando anide en tu frente  
el ave negra y mala de la melancolía.*<sup>298</sup>

Le verbe *cantar* apparaît aussi conjugué à la première personne du singulier chez le locuteur-poète<sup>299</sup> qui s'exprime dans « Bahía » et qui semble réclamer la solitude pour pouvoir chanter et créer.

*Para que tú te alejes y yo pueda cantar  
esperaremos el regreso  
del viento de artificio y de la pleamar*<sup>300</sup>.

On a vu plus haut que le poète était représenté comme un être rejeté par la société, ici au contraire c'est lui qui souhaite un certain isolement.

<sup>293</sup> *Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente / terminaremos por existir / si tú te empeñas y cantas y voceas / en tu valiente valle Vallejo* (vv. 30-33), BI 12 « Valle Vallejo » p. 800

<sup>294</sup> *Y tengo del raro pelícano según la retórica fábula, / del rojo pelícano que canta Musset, / la dulce manía de abrirme mi pecho doliente / y traer en el pico pedazos de entraña calientes / por dirlas al Verso que es mi hijo egoísta, insaciable.* (vv. 21-25) Hojas 46 « Aufschwung » p. 627

<sup>295</sup> *Danos el brote, la yema, / que es darnos el universo. / Cántanos todo el poema / —infinito— en sólo un verso.* (vv. 33-36, (1917-20) *Romancero de la novia* 28 « Química » p. 41-42). Ces vers soulignent le don exceptionnel du poète de pouvoir condenser et dire l'infini dans un seul vers. On trouve cette même idée de condensation dans les deux premiers vers du poème : *Poeta, tu dolor de amor / dánoslo en un solo verso.*

<sup>296</sup> Le jeune poète a son importance pour Diego puisque ses vers d'adolescent révèlent sa poésie future : *Veamos ahora otro ejemplo bien diferente. Estamos ya en la última madurez. Tan cerca de nuestro tiempo, que este otro singular soneto, fechado en 1894, se diría: ¿de quién? Del otro Manuel, de Manuel Machado, el mismo poeta que en el mismo año 1894 publica al alimón con José Paradas su primer libro de versos de adolescencia. Siempre he pensado y predicado que nada hay tan revelador de un verdadero artista como su profecía de los estilos futuros.* ("De Manuel a Manuel", *Manuel Machado, poeta*, 1974, pp. 90-91)

<sup>297</sup> Le locuteur, pour parler si bien de l'activité poétique, doit être lui-même poète.

<sup>298</sup> vv. 5-8, (1917-20) *Romancero de la novia* 36 « Poeta de veinte años » p. 49. On donne l'intégralité du texte : *poeta de veinte años, tu canto adolescente / es un triste desfile de enfermizos motivos. / Tiene tu canto un ritmo desmayado, doliente, / Y está lleno de gestos displicentes y esquivos. / Y tu vida es risueña, y es goce y alegría, / Y para ti se abre siempre nuevo el Oriente. / Ya cantarás triunfante cuando anida en tu frente / El ave negra y mala de la melancolía. / Porque el Arte es la sed y es lo que no se tiene / Y es el color complementario y siempre viene / vestido de imposible para nuestra emoción. / Y así sueñas, poeta, tu loco carnaval, / Y es tu canto el desquite de tu vida real / Y una careta púdica sobre tu corazón.*

<sup>299</sup> *Y así ved mis diversos / versos de algarabía. / Versos versos más versos / como canté algún día.* (vv. 21-24, (1922) *Imagen* 1 p. [63]); *Yo canto / Esta es mi voz* (vv. 23-24, (1922) *Imagen* 53 « Verbo alarido » p. 151); *Carnaval de Soria helada, / yo te quería cantar.* (vv. 13-14, (1925) *Versos Humanos* 27 p. [249]). Le chant du poète naît ici de la contemplation du réel, le poète s'inspire ici d'une manifestation de joie pour créer.

<sup>300</sup> vv. 4-6, (1924) *Manual de Eespumas* 11 p. 178.

L'activité du poète est perçue comme une activité de tous les jours : « Chanter » est pour le poète un devoir, une activité vitale<sup>301</sup>, comme le montre la construction chiasmique du vers suivant issu de « Sobre el filo » : *No puedo respirar cantar No puedo*. Le chiasme accentue l'effet de synonymisation entre les deux verbes *respirar* et *cantar*, en les juxtaposant. La rime interne (*aguda* en *-ar*) redouble sur le plan phonique cette synonymisation<sup>302</sup>.

Dans l'Antiquité la lyre<sup>303</sup>, considérée comme le véritable attribut du poète, ne quittait jamais l'aède<sup>304</sup>. Elle est aussi présente dans l'œuvre de Diego. Le vers 25 du poème 27 de *Versos humanos : Lira de José Solana / Paleta de Valle Inclán*, montre le lien entre poésie et peinture en mettant en scène le poète Valle Inclán en compagnie de sa palette et le peintre José Solana avec sa lyre. La palette est ici attribuée à un poète et non à un peintre et la lyre à un peintre, au lieu du poète. Les deux arts sont ainsi mêlés par le biais d'une construction chiasmique. La lyre apparaît aussi comme l'objet qui console toutes les peines<sup>305</sup>, cette image n'est pas sans rappeler les propriétés bienfaitrices du chant orphique capable d'apaiser tous les désordres et chagrins.

### **b- Le poète « inspiré par sa muse »**

Ce poète-capitaine est accompagné de sa Muse<sup>306</sup> et il est intéressant de constater que le terme *musa* ouvre et ferme le poème, créant ainsi une structure circulaire qui laisse supposer le rôle prééminent de cette muse dans la création poétique. Il est tout aussi intéressant de remarquer que le rapport entre la figure du poète comme « capitaine seul maître à bord » (seul maître de sa création) et la

<sup>301</sup> Même si Diego en parle ironiquement dans «Cantar de los cantares» ((1925) *Versos Humanos* 61 p. 273) : “*Cantar de los cantares/ Todos los días/ Cantar*”/ *Está muy bien, poeta,/ Tu lírica receta*.

<sup>302</sup> « Sobre el filo » ((1932) *Poemas adrede-Fábula de Equis y Zeda* 8 p. 384) : *Sobre el filo sin fin del laberinto / que permanece incólume a los fuegos / de los astros visibles creadores / he de cantar porque mi lengua larga / lamiendo los desmayos de las flores / se contagie de abejas y pistilos / y se difunda en paz de latitudes* (vv. 1-7); *No puedo respirar cantar No puedo / Mi lengua ¿dónde está? No puedo hablarlos* (vv. 23-24).

<sup>303</sup> Ce terme n'a que deux occurrences chez Diego. Les occurrences de l'adjectif *lírico* sont bien plus nombreuses.

<sup>304</sup> Cette conception correspond à la posture homérique définie par Roubaud : - *Les poètes ne sont pas des maîtres de vérité. Continuer à revendiquer le prestige des temps archaïques, à s'affirmer diseur de la vérité des choses, des êtres, des langues, des cités ou des empires, la vérité des dieux, c'est la posture homérique. (Poésie, etcetera : ménage, 1995, p. 136).*

<sup>305</sup> (1925) *Versos Humanos* 34 p. 258 : *el consuelo de la lira*, (v. 3)

<sup>306</sup> La Muse est d'ailleurs assez présente dans le recueil *Versos humanos* puisqu'on a relevé sa présence dans trois poèmes.

présence de la muse (inspiratrice) est quelque peu contradictoire<sup>307</sup>. Cette muse, métaphore de l'inspiration, est liée à la présence de la mer, autre source d'inspiration chez bien des poètes : la rencontre entre le poète et sa Muse a lieu dans un paysage maritime<sup>308</sup> exotique. Elle semble inspirer le poète en lui soufflant des vers, même dans un lieu aussi sordide que les bars dans les ports<sup>309</sup>. La « fiancée » du poète<sup>310</sup> est un être mystérieux (*Musa errante y curiosa de horizontes y tierras.*) Au dernier vers le locuteur, sous le charme de la poésie de José del Río Sainz, souhaite que le poète-capitaine soit toujours accompagné de sa Muse<sup>311</sup> pour que le ravissement suscité par cette poésie se poursuive toujours.

De la même façon, dans le sonnet « ¿Orgullo ? No. Tú sabes que el poeta »<sup>312</sup> de *Versos humanos* (1925), le locuteur parle des trois amours du poète que sont : la Muse dédaigneuse<sup>313</sup>, la Gloire qu'il lui est impossible d'acquérir de son vivant et la femme changeante<sup>314</sup>. La Muse ou inspiration poétique<sup>315</sup> apparaît comme un être dédaigneux, insaisissable, n'accompagnant donc pas toujours le poète qui peut traverser des moments de sécheresse créatrice<sup>316</sup>. Le terme *amor* pour qualifier la muse montre à quel point elle est indissociable du poète. La nécessité de la présence de la muse aux côtés du poète est donc affirmée par Diego<sup>317</sup> et équivaut à affirmer la nécessité de l'inspiration poétique.

<sup>307</sup> Mais on peut aussi supposer qu'il y a deux étapes : l'inspiration puis le travail d'écriture.

<sup>308</sup> On trouve tout au long du poème de nombreuses notifications de ce paysage : *puerto exótico, mares norteños, las olas, esos mares, bonanzas y borrascas...*

<sup>309</sup> *Ella te contó versos en los sórdidos bares / que huelen a tabaco y a hule y a pellejos*, (vv. 9-10)

<sup>310</sup> On déduit cette expression des vers suivants : *Tu musa ¿Dónde fue el encuentro, José del Río ? / ¿En qué exótico puerto contigo se cruzó ? / Antes que tú la amases la vio Rubén Darío, / pero no le hizo caso. Sólo a ti se entregó* ((1925) *Versos Humanos* 94, p. 313, vv. 1-4). La muse semble être une femme que se "livre" à qui elle veut.

<sup>311</sup> *que te acompañe siempre tu musa, capitán.* (v. 24)

<sup>312</sup> p. 217.

<sup>313</sup> *Esquiva.*

<sup>314</sup> *¿Orgullo ? No. Tú sabes que el poeta / vive de tres amores. Musa esquiva. / Gloria imposible para mientras viva. / Tornadiza mujer de ardua saeta. / Musa y gloria ¿Qué importan si a la meta / la frente amarga de laurel y oliva / no halla una mano fresca y compasiva / que humanice su órbita indiscreta ?* (vv. 1-8)

<sup>315</sup> La muse est aussi considérée comme inspiration poétique et comme garante de la réussite du poème par Guillén qui salue le talent de Diego : *Gracias también por Versos humanos, por el libro — no por el ejemplar—. Lo he leído y releído con mucho interés y mucho placer. No sin sorpresas varias. Pero no quiero hacer una crítica. En detalle ya hablaremos de viva voz. ¡Qué talento tiene usted, compañero! ¡Y cuántas musas dóciles y bien mandadas !* (Lettre de Jorge Guillén à Gerardo Diego, *Correspondencia* (1920-1983), Pre-textos, 1996, pp. 63-64).

<sup>316</sup> C'est peut-être ce que sous-tendent les vers suivants de (1925) *Versos Humanos* 50 p. [269] : *Aunque alguno se ría / porque soñar es viejo / y la musa de hoy fría*, (vv. 4-6). La muse froide est celle qui ne concède pas au poète l'inspiration nécessaire pour créer un poème ou bien l'époque n'est peut-être pas propice à la poésie.

<sup>317</sup> La muse apparaît aussi aux côtés du poète dans « Serranilla de la jinojopa » (*Hojas* 96, vv. 1-4, p. 712) : *Musa tan fachosa / non vi en la Poesía, / como la Hinojosa / de José María.* Dans le poème « A



Le locuteur du poème « Poeta sin palabras »<sup>318</sup> est, comme l'indique le titre, un poète dépourvu d'inspiration. Il souligne ce que ressent le locuteur : il est à la fois homme et poète ; le poète qui vit en lui est aujourd'hui muet<sup>319</sup> et ne peut dire les mots, les rythmes que lui inspire le monde<sup>320</sup>. Il est désormais incapable d'exprimer dans sa poésie la beauté des choses qui l'entourent. Il semble que l'homme et le poète soient en lutte, l'homme percevant toujours le monde et ses beautés et le poète n'étant plus capable d'exprimer ses sentiments face à ce spectacle. Le poète est condamné à être muet et à ne plus pouvoir « interpréter les fleurs » ni « traduire

---

José del Río Sainz » ((1925) *Versos Humanos* 94 p. 313), le locuteur évoque une rencontre entre ce jeune poète espagnol et sa Muse, image de l'inspiration poétique, qui avant qu'elle ne se livre à José del Río Sainz, avait rencontré Rubén Darío, mais ne lui avait prêté aucune attention : *Tu musa ¿Dónde fue el encuentro, José del Río ?/ ¿En qué exótico puerto contigo se cruzó ?/ Antes que tú la amases la vio Rubén Darío,/ pero no le hizo caso. Sólo a ti se entregó* (vv. 1-4). Diego rend hommage et affirme ici son amitié à José del Río Sainz et semble dénigrer le maître du modernisme, Rubén Darío. C'est très étrange étant donné le prestige de Darío. Cf. Bergamín : *contra el modernismo de Rubén Darío, ese gran vehículo armonioso de la peor pacotilla literaria pseudo-francesa, se mantenía pura la línea becqueriana. [...]* Cf. aussi de Diego : *más que el mismo Rubén Darío, cuya grandeza y complejidad se evaden de todo concepto limitador, [...]* et : *En España, todos los verdaderos poetas se contagiaron más o menos algún tiempo, pero luego se reafirmaron en una sobriedad española que les alejó del cabrilleo preciosista y del temario favorito de los contumaces modernistas*. Il souligne aussi la nécessité de l'inspiration dans la création poétique.

<sup>318</sup> On reproduit ici le poème: *Voy a romper la pluma. Ya no la necesito; /Lo que mi alma siente yo no lo sé decir./ Persigo la palabra y sólo encuentro un grito/ Roto, inarticulado, que nadie quiere oír./ ¡Dios mío, tú el Poeta! ¿Por qué no me concedes / la gracia de acertar a decir cosas bellas?/ Dame que yo consiga —merced de las mercedes—/ Interpretar las flores, traducir las estrellas. / Y escucho sus secretos. Yo entiendo su lenguaje./ No el ser sordo, el ser mudo es mi condenación./ Para mí es como un alma dolorida el paisaje / Y el mundo es un sonoro y enfermo corazón./ Llevo dentro, muy dentro, palabras inefables / Y el ritmo en mis oídos baila sus armonías,/ Mientras vagan perdidas, ciegas e inexpressables / Yo no sé qué interiores, soñadas melodías./ Como un niño que tiende sus bracitos desnudos / A las cosas y quiere hablar y no sabe y llora.../ Así también ante ellas se abren mis labios mudos / De poeta sin palabras que el gran milagro implora./ Tú, Señor, que a los mudos ordenabas hablar,/ Y ellos te obedecían. Pues mi alma concibe / Bellas frases sin forma, házmelas tú expresar./ Ordénale ya: “Habla” al poeta que en mí vive*. Dans le premier quatrain le locuteur écrivain renonce d'emblée à son activité d'écriture. Il avoue n'être plus capable d'exprimer, de mettre des mots sur ses sentiments. Le locuteur-poète exprime toute sa détresse dans les vers 3-4. Sa quête de mots est comparée à une véritable chasse, il poursuit les mots mais finalement sa quête reste vaine puisqu'il ne parvient à produire qu'un horrible cri qui montre tout le désespoir du poète. Dans le deuxième quatrain, la majuscule du mot *Poeta* semble rappeler la conception de l'écrivain démiurge. Le locuteur-poète sans parole demande au Dieu des poètes de lui accorder certains dons : celui de dire de belles choses, d'interpréter les messages de la nature, de traduire le langage des astres. Dans le troisième quatrain, le locuteur est condamné à être muet, il écoute les secrets de la nature, comprend son langage sans pouvoir le mettre en mots. Le paysage est en quelque sorte le miroir de l'état d'âme du locuteur. L'âme souffrante du paysage est celle du locuteur, le cœur malade du monde est celui du locuteur. Le cinquième quatrain présente un poète sans parole (*palabras inefables*) toujours en attitude de prière, qui demande un véritable miracle : que parle le poète qui sommeille en lui. A la fin du texte, le beau semble bien être une caractéristique du langage poétique selon Diego (*bellas frases, decir cosas bellas*).

<sup>319</sup> *No el ser sordo, el ser mudo es mi condenación*. (v. 10, (1917-20) *Romancero de la Novia* 19 p. 32).

<sup>320</sup> *Llevo dentro, muy dentro, palabras inefables / y el ritmo en mis oídos baila sus armonías,/ mientras vagan perdidas, ciegas e inexpressables / yo no sé qué interiores, soñadas melodías*. (vv. 13-16)



les étoiles »<sup>321</sup>, c'est-à-dire à poétiser les éléments du réel qu'il contemple. Il invoque Dieu pour l'aider à retrouver la grâce, le don d'exprimer le beau qui est dans les choses. La poésie semble donc, chez Diego, être une tâche réservée à une minorité dotée d'un génie particulier<sup>322</sup>, d'une grâce octroyée par le Ciel, liée à l'expression du Beau. Puisque Dieu est poète, la poésie revêt un caractère divin. On pourra remarquer ici l'influence du romantisme allemand, héritier du « Sturm und Drang » (tempête et fureur), puisque ce poème est centré sur les sentiments du moi et sur la nature qui en le reflète<sup>323</sup>.

### c- Le poète « rêveur » et « objet de moquerie<sup>324</sup> »

Dans le poème « Era una vez »<sup>325</sup> dont le titre fait penser à un conte, le poète est un « être à part », un rêveur capable de sublimer le réel, de créer de belles

<sup>321</sup> *Dame que yo consiga —merced de las mercedes—/ interpretar las flores, traducir las estrellas.* (vv. 7-8, (1917-20) *Romancero de la Novia* 19 p. 32).

<sup>322</sup> Cette idée du poète rejoint la figure du poète selon Novalis: « Dans les Grains de pollen publiés dans le premier cahier de l'Athenäum (mai 1798), Novalis écrit : « Nous sommes en mission : appelés (*berufen*) à la formation de la terre ». Pendant la même période, ses cahiers de notes sont parcourus d'éloges de la poésie et du « poète transcendantal », qui paraît être le seul à pouvoir accomplir cette *Bildung der Erde*. On peut y lire par exemple : « Le poète véritable est omniscient et est un monde réel en miniature » ; « L'homme authentiquement moral est poète » ; « L'artiste se tient au-dessus des hommes, comme la statue sur son piédestal » ; « Seul un artiste peut deviner le sens de la vie ». Qu'en est-il de ce lien si secret, si profond et si intense qu'établit Hardenberg, dès les premiers mois de son séjour à Freiberg, entre le chaos de la terre et la parole poétique ? » ([http://www.larevue-desressources.org/article.php?id\\_article=684](http://www.larevue-desressources.org/article.php?id_article=684)).

<sup>323</sup> « L'artiste romantique pratique un art fondé sur l'expression de soi, alors que le classique se voulait reproduire la réalité. Mais le romantique pense trouver au fond de soi une réalité fondamentale, par où il se relie à l'économie symbolique de l'univers : il plonge en soi pour donner à voir l'invisible aux autres. On voit là un double mouvement : descendre en soi pour aller au fond des choses, ce qui va réhabiliter les objets simples : un vallon, un chêne, un coucher de soleil et des « objets inanimés » seront matière noble pour le poète. Son art se fera l'écho de ces pensées souvent inexprimables, qu'éveillent confusément dans notre esprit « les mille objets de la création qui souffrent ou qui languissent autour de nous » (Hugo). L'objet le plus insignifiant peut, porté par le regard de l'artiste qui le transperce pour y voir au-delà, être en résonance avec l'âme de l'artiste qui en montre l'accord avec l'âme du monde. On a à la fois l'accès à l'intimité d'un être, et l'accès à l'intimité des choses, dans le texte qui les superpose et les fait se nourrir l'une de l'autre. La Nature est donc un immense clavier dont les artistes romantiques tirent les accords. Pour quel but ? Retrouver l'unité perdue de l'homme avec lui-même (le conscient avec l'inscient, la vie diurne avec les sources du rêve) avec l'autre qui est « l'âme sœur », avec l'univers (dans une perspective chrétienne : le paradis d'avant la chute, dans des perspectives moins typées, retrouver « l'âme du monde »). Cette « ténébreuse et profonde unité » dont parle Baudelaire. La retrouver c'est se retrouver, c'est non seulement connaître l'univers et son âme dans ce qu'il et elle a de plus intime, c'est aussi renaître dans ce mouvement de compréhension et de sympathie. » (<http://www.up.univ-aix.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/romangla.htm>)

<sup>324</sup> *¡Oh el tormento mortal del poeta/ condenado a vivir en la mofa (Hojas 8 «Vocación»).*

<sup>325</sup> On reproduit ici le poème: *Era una vez un hombre que amaba a una mujer./ El hombre era poeta y ella no lo sabía;/ Apasionadamente le amaba. Le atraía / Su profunda mirada, su terco enmudecer./ Y en una noche íntima, sin poder contener/ Su ardor, habló por fin: —Tu amor, amada mía,/ Prendió en mí la celeste llama de la poesía./ Oh, qué maravilloso poema voy a hacer./ Cuando después sus versos le recitó el poeta,/ Ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,/ Sonrió amargamente y, lenta, se alejó./ El la miraba atónito: —¿Por qué me dejas, di?/ Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:/ —“Eres poeta... Sueña. ¿Qué falta te hago yo?”*

choses au moyen des mots, ces mots qui manquaient précisément au locuteur-poète de « Poeta sin palabras ». En effet, le poète mis en scène ici, poussé par un sentiment amoureux, crée un « merveilleux poème » pour la femme aimée qui l'abandonne aussitôt après avoir appris qu'il était poète, car selon elle, le poète étant un rêveur, il n'a pas besoin d'elle puisqu'il ne vit pas dans la réalité. La réaction de la femme qui abandonne le poète symbolise le rejet du poète par la société. La conception du poète qui se dégage ici a peut-être à voir avec la conception baudelairienne du poète maudit, incompris et rejeté par le monde des hommes.

L'image du poète rêveur est également présente dans « Poeta de veinte años »<sup>326</sup>. Ce poème dont le thème central est que la poésie naît de la mélancolie face au réel met en scène la figure du jeune poète<sup>327</sup> dans une sorte de dialogue entre un maître (le locuteur qui, pour parler si bien de poésie, doit être lui-même poète) et son apprenti, le jeune poète inexpérimenté dont la maladresse apparaît dans un chant qui comporte bien des défauts :

*Poeta de veinte años, tu canto adolescente  
es un triste desfile de enfermizos motivos.  
Tiene tu canto un ritmo desmayado, doliente,  
y está lleno de gestos displicentes y esquivos.  
  
Y tu vida es risueña, y es goce y alegría,  
Y para ti se abre siempre nuevo el Oriente.  
Ya cantarás triunfante cuando anida en tu frente  
El ave negra y mala de la melancolía.*

Dans ce dernier quatrain: le poète a réellement besoin d'être « mélancolique » pour pouvoir « chanter » c'est-à-dire écrire son poème<sup>328</sup>.

Le rejet du poète par la société, que l'on a déjà évoqué, apparaît dans les vers suivants du poème « Química »<sup>329</sup>:

*Poeta, tu dolor de amor  
Dánslo en un solo verso.*

<sup>326</sup> (1920) *Romancero de la Novia* 36 p. 49

<sup>327</sup> Il est intéressant de constater que cette image du jeune poète est présente dans les poésies de jeunesse de Gerardo Diego qui se met peut-être en scène. On la trouve aussi dans le poème ME 23 « Camino » p. 192 au vers 13 : *Dejemos el compás para el joven poeta*

<sup>328</sup> On pourra se reporter au poème de Lorca intitulé « [¡ Azul ! ¡ Azul ! ¡ Azul !] p. 454 v. 33: ¡Tristeza ! que es estado de todo fiel poeta]) *Porque el Arte es la sed y es lo que no se tiene / Y es el color complementario y siempre viene / vestido de imposible para nuestra emoción. / Y así sueñas, poeta, tu loco carnaval./ Y es tu canto el desquite de tu vida real / Y una careta púdica sobre tu corazón.* [On trouve ici l'image du poète rêveur et c'est le chant du poète qui embellit la réalité. le réel n'est pas hideux, seulement triste et décevant, il faut d'ailleurs qu'il le soit pour qu'il y ait poésie.] Chez Diego le réel est « goce y alegría ».

<sup>329</sup> (1920) *Romancero de la Novia* 28 p. 41. On reproduit des passages du texte.

*En el átomo menor  
Está todo el universo.*

*La lágrima que rezuma  
Es todo el goce de amar.  
En la gota de la espuma  
Vive el misterio del mar.*

*Aprende a mirarlo todo.  
Lo grande está en lo pequeño.  
Y a veces se abre en el lodo  
—flor del infinito— el sueño.  
[...]*

*Conténtate con lo poco  
Y poetiza lo vulgar.  
La gente dirá: “es un loco,  
Un pobre loco de atar”.  
[...]  
Luego sobrio, austero, parco,  
da a tu pensamiento forma.  
Y no te cuides del marco.  
Sea “desnudez” tu norma.<sup>330</sup>*

*Danos el brote, la yema,  
Que es darnos el universo.  
Cántanos todo el poema  
—infinito— en sólo un verso.*

Ici le poète est représenté dans son activité de poétisation (*poetizar*) du réel et les hommes ne comprenant pas son travail le rejettent en le taxant de « fou à lier ». On comprend ici le titre : le poète authentique est celui qui condense tout un vécu dans une formulation qui en est comme la quintessence. Le fruit de ce travail, ici encore, est incompris. On peut peut-être voir ici une influence du romantisme allemand. La tristesse comme état d'esprit, nécessaire pour que le poète puisse composer, est aussi présente et rejoint l'idée de mélancolie que l'on vient d'exposer.

La conception qui se dégage des termes associés au poète, *cantar* et *canto*, est celle du poète-chanteur. On vient de voir qu'il était aussi considéré par les hommes comme un fou. Les deux conceptions « chanteur » / « fou » se rejoignent<sup>331</sup>

<sup>330</sup> Il s'agit donc ici de mettre en mot une pensée, un sentiment. C'est la tâche du poète, ce que ne parvenait plus à faire le locuteur-poète de « Poeta sin palabras ».

<sup>331</sup> Ces deux conceptions se rejoignent peut-être parce que l'époque n'est pas propice à la poésie : *porque soñar es viejo / y la musa de hoy fría, /* : le temps de la poésie est fini.

encore dans les vers suivants du poème 84 de *Hojas*, intitulé « Las cosas que eres Carmen »<sup>332</sup>.

*Las cosas que eres Carmen, asomada al balcón  
esta noche de julio que el reflector te enfoco,  
voy a decirte en verso. Un poco raras son.  
Perdóname. Soy casi músico, poeta y loco.*<sup>333</sup>

Il y a ici une sorte d'auto-ironie, le locuteur feignant d'adhérer à cette vision péjorative comme dans le poème « Soneto en qu »<sup>334</sup> où il se qualifie de *coplero*<sup>335</sup>.

On peut souligner une comparaison qu'il est possible d'établir entre le poète tel qu'il est représenté par Baudelaire dans « L'Albatros », il est *exilé sur le sol au milieu des huées*<sup>336</sup>, et celui de Diego<sup>337</sup> qui est condamné à vivre un terrible supplice, celui de subir la moquerie (« la mofa ») des hommes :

*¡Oh el tormento mortal del poeta  
condenado a vivir en la mofa  
y a mirar siempre lejos la meta,  
y a amasar con su sangre la estrofa!*<sup>338</sup>

*Y obligado a morar en el mundo,  
Y a alquimiar del veneno un tesoro,  
Y a sufrir con el parto fecundo,  
Y en la escoria ver plata y ver oro.*<sup>339</sup>

***Y ser tántalo eterno, insaciable,  
De la esquiva y difícil Belleza,  
Y enfermar de ese morbo incurable  
Que se llama “la sed de Tristeza”.***<sup>340</sup>

*Y tener que decir lo indecible  
Y embutirlo en el guante del verso,  
Y tener que poder lo imposible  
Y abarcar el total universo.*

<sup>332</sup> *Hojas* p. [691]

<sup>333</sup> vv. 1-4. Les trois termes *músico*, *poeta* et *loco* ont la même fonction dans la phrase ce qui crée un effet de synonymisation : le poète est un musicien et un fou.

<sup>334</sup> (1918) *Hojas* 2

<sup>335</sup> On rappellera ici les deux sens de ce terme: 1- *Que compone, que canta coplas*. 2- *fig. Mal poeta* (R.A.E.)

<sup>336</sup> vers 15 de « L'Albatros », *Oeuvres Complètes*, 1975, p. 9. On verra un rapport certain entre ce vers de Baudelaire et le vers 5 (*Y obligado a morar en el mundo*) de Diego.

<sup>337</sup> Voir *Hojas* 8 « Vocación », p. 559

<sup>338</sup> Ecrire se fait dans la douleur

<sup>339</sup> Le Poète alchimiste (A. Rimbaud) doit voir le beau dans la laideur : *Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ;* (« Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, O. C., Gallimard, « La Pléiade », 1972, p. 108.

<sup>340</sup> Le poète est comme Tantale condamné à vivre un supplice permanent. La beauté étant le but impossible à atteindre. La difficulté à saisir la Beauté est le supplice du poète.

*Y tener que medir lo infinito  
Y cuajarlo en un claro diamante,  
Y saber del dolor, y del grito...  
Y del ¡ay!... y seguir adelante...*

Ce poème donne une véritable définition du poète qui apparaît sous les traits d'un alchimiste<sup>341</sup> ou de Tantale que sa soif insatiable de tristesse pousse vers une quête continuelle de la beauté<sup>342</sup>. Le poète est un être à part, exceptionnel qui doit (*tener que*) dire l'indicible, faire l'impossible et mesurer l'infini. L'expression finale du texte « seguir adelante » montre que la tâche du poète est sans fin. Le travail du poète est douloureux, tout comme sa condition.

Enfin, dans le poème « A Enrique Menéndez » les poètes sont comparés à des jardiniers terrestres :

*Abajo, los poetas,  
jardineros terrestres,  
cantamos y cortamos  
las flores del poniente.*<sup>343</sup>

mais ce don place aussi le poète à l'écart du monde des hommes qui le rejettent et le taxent de rêveur et de fou<sup>344</sup>.

#### **d- Le poète voyant, « suprême savant »<sup>345</sup>**

Le poète voyant est une autre conception présente dans la poésie de Diego. Variante de la figure de prophète<sup>346</sup>, le voyant est celui qui détient la connaissance

<sup>341</sup> *alquimiar del veneno un tesoro*, v. 6

<sup>342</sup> *Le poète, quêteur d'absolu, est voué à tous les désenchantements. La désillusion icarienne fait partie de son lot.* (Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », in *Œuvres et Critiques*, vol. VII, n°1, 1982, pp. 75-86).

<sup>343</sup> vv. 45-48, (1925) *Versos Humanos* 81 p. [285]

<sup>344</sup> vv. 23-24, (1920) *Romancero de la Novia* 28 « Química », pp. 41-42 : *La gente dirá* : « es un loco, / un pobre loco de atar ».

<sup>345</sup> Ces deux conceptions extrêmement proches proviennent toutes deux du romantisme : chez Novalis le poète est investi d'une mission, il est en quelque sorte supérieur aux autres hommes : « Dans les *Grains de pollen* publiés dans le premier cahier de l'Athenaüm (mai 1798), Novalis écrit : « Nous sommes en mission : appelés (*berufen*) à la formation de la terre ». Pendant la même période, ses cahiers de notes sont parcourus d'éloges de la poésie et du « poète transcendantal », qui paraît être le seul à pouvoir accomplir cette *Bildung der Erde*. On peut y lire par exemple : « Le poète véritable est omniscient et est un monde réel en miniature » ; « L'homme authentiquement moral est poète » ; « L'artiste se tient au-dessus des hommes, comme la statue sur son piédestal » ; « Seul un artiste peut deviner le sens de la vie ». ([http://www.Larevuedesressources.org/article.php3?id\\_article=684](http://www.Larevuedesressources.org/article.php3?id_article=684)). Le poète dit l'indicible, voit l'invisible : « L'artiste romantique pratique un art fondé sur l'expression de soi, alors que le classique se voulait reproduire la réalité. Mais le romantique pense trouver au fond de soi une réalité fondamentale, par où il se relie à l'économie symbolique de l'univers : il plonge en soi pour donner à voir l'invisible aux autres. » (<http://www.up.univ-aix.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/romangla.htm>)

(mais sans doute parce qu'on est au XX<sup>e</sup> siècle, ici il ne s'agit pas d'un savoir total, universel, le poète n'est pas omniscient comme chez Novalis<sup>347</sup>, et il est aussi conscient de ses limites sur le plan de la création poétique). Il est capable de voir dans le monde ce qu'il y a de beau, d'insolite, ce que les autres hommes ne peuvent voir. C'est l'idée développée dans le poème « Los poetas saben »<sup>348</sup> :

*Los poetas saben muchas cosas,  
Piedras raras, extrañas flores.  
Y en mi jardín no hay más que rosas,  
Rosas blancas y de colores.*

*Yo no me atrevo a hacer poesía.  
Mi ajuar irrisorio es tan pobre.  
Mi hacienda se gasta en un día  
Como una moneda de cobre.*

*Remotas memorias fragantes  
De lejanos mayos floridos.  
Y un puñado de consonantes  
Para hacer versos doloridos.<sup>349</sup>  
[...]*

*La ventaja del pobre es ésta:  
Que nadie le puede robar.  
Mi poesía es torpe y modesta.  
Oh, no me la podréis quitar.<sup>350</sup>*

De même le poète se fait-il l'interprète ou le traducteur des étoiles dans le poème « Zodiaco. Banda de Geos »<sup>351</sup>, il est le seul à comprendre les chants célestes des étoiles que les humains ne peuvent saisir<sup>352</sup>. Il apparaît comme un être doté de pouvoirs d'interprétation du monde exceptionnels. Cette image du poète interprétant les étoiles apparaissait aussi dans le poème « Poeta sin palabras », que l'on a déjà cité, où il supplie Dieu de lui accorder ses pouvoirs :

*Dame que yo consiga —merced de las mercedes—*

<sup>346</sup> On trouve cette conception du prophète ailleurs : chez Altolaguirre, Cernuda et Alonso. On signale aussi cette conception chez Diego dans le poème dédié à San Juan de la Cruz « Palabras proféticas » ((1932) *Poemas adrede-Fábula de Equis y Zeda* 10 p. 387), où selon le titre, le poète mystique serait un véritable prophète. Voir plus bas.

<sup>347</sup> Voir note 343.

<sup>348</sup> (1920) *Romancero de la Novia* 33 p. 46.

<sup>349</sup> La douleur comme thème définissant le langage poétique apparaît aussi ici.

<sup>350</sup> On trouve à la fin de ce texte l'image du poète pauvre, modeste, imperméable aux critiques. On retrouve aussi l'idée d'une certaine incapacité à traduire la « Beauté ».

<sup>351</sup> (1922) *Imagen* 8 p. [73]

<sup>352</sup> *Las doce constelaciones / enlazadas de las manos / cantan celestas canciones / que no entienden los humanos.* (vv. 9-12); *Tú, Zodiaco, eres eterno. / A ti te canta el poeta.* (vv. 19-20). Le poète est représenté en train de chanter la constellation du Zodiaque.



*interpretar las flores, traducir las estrellas.* (vv. 7-8).

Le poète semble être capable de déchiffrer les messages du Ciel et cette idée rappelle la conception baudelairienne du poète capable de saisir les mystérieuses *correspondances* du la Nature<sup>353</sup>.

Le poète apparaît comme un être isolé, coupé du monde ; il est représenté dans une posture où il tourne le dos au monde et se renferme sur ses souvenirs<sup>354</sup> :

*Todo. También, mocitas, vuestros sueños devana.  
Vuelto de espaldas teje recuerdos el poeta,  
mientras hiláis vosotras el prudente mañana.  
Que os vele el sosiego la esfinge castellana :*

Peut-être le poète est-il rejeté car il est trop replié sur lui-même, tel Narcisse :

*Ilusión. Realidad. Ay, es preciso  
que nos salga al encuentro una silueta  
de mujer —carne y alma— que someta  
nuestro voluble espíritu insumiso,  
que haga fulgir en acerado viso  
nuestra turbia mirada, que al poeta  
le haga salir de sí, de esa su quieta  
estéril experiencia de narciso<sup>355</sup>.*

Le poète a cette faculté de pouvoir exprimer les sentiments les plus douloureux comme le chagrin d'amour : la tristesse est sa source d'inspiration, il ne s'agit plus d'interpréter l'univers :

*Poeta, tu dolor de amor  
dánoslo en un solo verso<sup>356</sup>.*

On a donc trouvé chez Diego la conception du poète chanteur inspiré (même s'il peut traverser parfois des périodes de sécheresse créatrice). Le poète est aussi ce voyant capable de voir des choses que les autres ne voient pas. Traducteur de la nature, il établit avec elle de mystérieuses correspondances.

### **e- Le poète « versificateur »**

A propos du travail d'écriture, introduit par le verbe *escribir*<sup>357</sup>, il faut signaler que Gerardo Diego est le seul poète (des dix que l'on a étudiés dans ce mémoire) à

<sup>353</sup> Inversement la Nature apprend le chant du poète dans « Alegoría »: *los pájaros aprenden mis endecasílabos* ((1924) *Manual de Espumas* 24 p. 193, v. 12).

<sup>354</sup> (1925) *Versos Humanos* 18 « Cigueña » p. [233]-234 vv. 38-41.

<sup>355</sup> (1925) *Versos Humanos* 7 p. 219, vv. 1-8.

<sup>356</sup> vv. 1-2 (1920) *Romancero de la Novia* 28 p. 41. Cette idée sous-entend que la poésie est définie par l'expression de certains thèmes comme l'amour malheureux. [voir plus loin]

employer les termes métalangagiers, *poetizar*<sup>358</sup> et *versificar*<sup>359</sup>, pour faire référence au travail du poète. L'emploi du verbe *poetizar*<sup>360</sup> révèle une réflexion sur le mécanisme de l'écriture poétique et de la création :

*Conténtate con lo poco  
y poetiza lo vulgar.  
La gente dirá : « es un loco,  
un pobre loco de atar »<sup>361</sup>.*

Poétiser consisterait donc à modifier le vulgaire, la réalité qui entoure le poète pour l'embellir. C'est mettre en mots une forme de connaissance, d'appréhension du monde qui ne concerne plus les correspondances cachées de l'univers que seul le poète voit mais le monde plus quotidien qu'il a aussi le pouvoir de sublimer.

Avec le verbe *versificar* Diego aborde, avec une certaine autodérision, la technique de la versification, qui suffisait autrefois à définir un texte poétique mais qui ne semble pas selon lui jouer un rôle déterminant dans le travail de création poétique<sup>362</sup>. Dans le poème «Soneto en qu»<sup>363</sup> (1916 *Hojas*) *versificar* prend même un caractère nettement péjoratif<sup>364</sup>. Le locuteur se moque du poète qui prétendrait réduire la poésie à la versification, technique qui est à la portée de n'importe qui et qui est explicitement rejetée :

*El que en el siglo XX versifique  
No pasará de ser un badulaque,  
Un cuitado de Dios, un triquitraque*

<sup>357</sup> [...] *sino más bien como el lápiz/ con que te escribo las rimas/ que en la capucha de níquel/ sume su cabeza esquiva*, (vv. 9-12, (1925) *Versos Humanos* 75 p. 279).

<sup>358</sup> Le terme est ancien. Le *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* signale la première apparition du terme en 1555 [P. De Medina, *Aut.*].

<sup>359</sup> On verra que ces deux verbes ont des référents très différents. « Poetizar » est valorisé alors que « versificar » est tourné en dérision.

<sup>360</sup> On a aussi trouvé le terme dans le métalangage externe de Diego : *En sus últimos años, Manuel Machado intervino para aclarar estas cosas y en algunos artículos, así como en su discurso académico, reivindica su abolengo de poeta inconfundiblemente español. Esto no quiere decir que en ningún momento pueda incluirse entre los genuinos escritores del 98, los del dolor, los del problema de España. Manuel Machado siente todo eso, pero su verso siempre elegante sabe callárselo y poetizar cosas de España con acento leal y afirmativo. [...] El primer libro de Unamuno data de 1907 y el primero de Machado en que poetiza el tema de España de 1912. (Los poetas de la generación del 98, Madrid, Numéro spécial de Arbor, II, 1948, p. 446 et 447)*

<sup>361</sup> vv. 21-24, (1920) *Romancero de la Novia* 28 « Química » p. 41-42.

<sup>362</sup> *Mecanismo de amor / Mi grifo versifica mejor que el ruiseñor.* ((1924) *Manual de Espumas* 5 « Fuente » p. 171, vv. 1-2).

<sup>363</sup> (1915-1918) *Hojas* 2 p. 554, vv. 1-4.

<sup>364</sup> Dans une lettre du 24 janvier 1927, à Jorge Guillén, Diego considère, à la différence de la prose, l'écriture en vers comme poétique : *Querido Jorge Guillén : en La Gaceta Literaria le contesto a usted poéticamente* [il s'agit d'un poème composé en *décimas* dédié à Guillén]. *Vaya la vil prosa.* (*Correspondencia 1920-1983, Pre-textos*, 1996, p. 83).

*Que de volverse loco está ya a pique*<sup>365</sup>.

*No habrá humana razón que no critique  
De sus ilusos versos el empaque  
Sin que el pobre coplero en cambio saque  
Ni el roñoso consuelo de un penique.*

*Olvida ya a las nueve, porque es lo que  
Menos colma la mustia andorga, y tú que  
Soñarías tal vez con algún cheque.*

*Serás toda tu vida un vil bodoque  
Famélico de gloria que caduque  
Antes que la sesera se te seque.*

*Versificar* représente le degré zéro de la poésie (ou même l'antithèse de la poésie), il s'oppose donc au verbe *poetizar*. L'activité du poète consiste à chanter, à « poétiser » tout le réel aussi bien les correspondances cachées de l'univers que la réalité la plus vulgaire, en vers libres apparemment, puisqu'un versificateur n'est pas un poète.

#### **f- Le poète « capitaine de ses vers »**

Le mot *Capitán* utilisé dans le poème « A José del Río Sainz »<sup>366</sup> pour désigner ce poète, qui était aussi marin, est à comprendre dans un double sens, propre et figuré, car il crée l'image du poète capitaine :

*Capitán de tus barcos, Capitán de tus versos.  
Tus versos y tus barcos nunca naufragarán.  
Por mares y por tierras, bajo cielos diversos,  
que te acompañe siempre tu musa, Capitán*<sup>367</sup>.

<sup>365</sup> Le locuteur se moque du poète qui se contenterait de la versification. La rime en 'ique' / 'aque' particulièrement laide et disgracieuse montre que l'effort fait pour versifier reste vain. Les images laides et négatives utilisées en rendent compte. Voir les termes *Badulaque* (idiot), *triquitruque* (vacarme).

<sup>366</sup> *Versos Humanos*, p. 313. On reproduit ici l'intégralité du poème : *Después de leer su libro / "La belleza y el dolor de la guerra" (épigraphe) Tu musa ¿dónde fue el encuentro, José del Río? / ¿En qué exótico puerto contigo se cruzó? / Antes que tú la amases la vio Rubén Darío, / Pero no le hizo caso. Sólo a ti se entregó. / Sería en algún viaje por los mares norteros. / Tus ojos niños, turbios de contemplar las olas, / La verían absortos cruzar como entre sueños / Bajo las ojeras de las farolas. / Ella te contó versos en los sórdidos bares / Que huelen a tabaco y a hule y a pellejos, / Y del brazo contigo se fue por esos mares / Como una novia nueva que se quiere ir muy lejos. / Musa errante y curiosa de horizontes y tierras. / En tus soñados viajes cuántas cosas has visto. / Bonanzas y borrascas, y naufragios y guerras, / Y un jirón de la túnica roja del Anticristo. / Visiones infantiles. Panoramas de cromo. / Trepan los bersaglieri. Desfila el escuadrón. / Ejércitos pintados, soldaditos de plomo, / Pero con un humano y ardiente corazón. / Capitán de tus barcos, Capitán de tus versos. / Tus versos y tus barcos nunca naufragarán. / Por mares y por tierras, bajo cielos diversos, / Que te acompañe siempre tu musa, Capitán.*

<sup>367</sup> Il s'agit du dernier quatrain, les vers 21-24.

Le poète est donc celui qui dirige sa création poétique tel un capitaine seul maître à bord de son navire, il est d'une certaine façon tout-puissant dans son royaume. Cette image introduit aussi une relation entre mer et poésie et évoque l'idée mallarméenne du poète qui ressent l'appel du large, symbole de la perfection poétique.

## 2- Qui est poète?

Chez Diego les poètes sont mentionnés dans les épigraphes et dédicaces. On a recensé 44 dédicaces et 9 épigraphes, figurant toutes en début de recueil ou de poème. La forme des dédicaces diffère selon qu'il s'agit d'un hommage rendu à un poète mort (dédicace-hommage sous la forme de « Homenaje a »), ou bien d'une dédicace adressée à un poète qu'il connaît ou a connu (introduite par la préposition a). La dédicace, beaucoup plus présente chez Diego que l'épigraphe, implique une relation personnelle (souvent l'expression d'un sentiment d'amitié) alors que l'épigraphe suppose une volonté de mettre le texte sous l'autorité de tel ou tel poète, ce dont Diego ne semble guère se soucier vu le petit nombre d'épigraphes. On déduira ici, vu le nombre de dédicaces par rapport aux épigraphes, la conception du poète libre qui ne se rattache à aucune autorité.

On commencera par signaler la référence au poète Ovide. Le titre du poème « Homenaje a Ovidio »<sup>368</sup> annonce un hommage rendu au poète latin qui est resté dans la mémoire collective comme le poète des *Métamorphoses* et précisément dans la première strophe Diego semble évoquer une métamorphose puisque le *je* poétique affirme qu'il était *hamaca de sueños*, qu'aujourd'hui il est devenu feuille et que demain il sera oiseau :

*Hace apenas un siglo yo era hamaca de sueños  
tendida estirada entre dos frentes de árboles  
frentes de árboles altos pretendiendo engañarme  
hamaca extensa hamaca amor amor del arcoiris  
Y ahora soy esa hoja mañana seré pájaro  
hoja que reconcilia las tardes mal avenidas  
exigiéndoles un mutuo juramento de avispas  
y un reclamo de nubes (vv. 1-8).*

---

<sup>368</sup> (1925-34) *Biografía incompleta* 16 p. 804

Il rend aussi hommage à Jorge Manrique dans le poème « Glosa a Manrique »<sup>369</sup> d'abord par le biais du titre-dédicace, ensuite en citant en épigraphe, dans un poème qui est une déclaration d'amour, trois vers du poème « Ve, discreto mensagero » : *Por más merescer la gloria / de las altas alegrías / de Cupido*<sup>370</sup>.

La mention de Garcilaso se fait à travers le collage du titre d'un poème de Rafael Alberti « Si Garcilaso volviera »<sup>371</sup> et de trois de ses vers *Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero ; / que buen caballero era*<sup>372</sup>, auxquels Diego répond ironiquement<sup>373</sup> de cette façon : *Si Garcilaso volviera, / no serías su escudero. Serías su repostero / o el que la barba le hiciera*<sup>374</sup>. Il se réfère aussi à Fray Luis de León dans le poème « Invitación a la transparencia o la nieve ha variado » de *Biografía incompleta* (1925-1934) en utilisant comme épigraphe les trois premiers vers de l'Ode VI « De la magdalena ». Enfin c'est à San Juan de la Cruz qu'il rend hommage dans la dédicace liminaire de « Palabras proféticas »<sup>375</sup>, *Homenaje a San Juan de la Cruz* : l'adjectif du titre donne l'image d'un poète prophète. San Juan de la Cruz incarne donc la conception du poète-prophète, le guide à suivre.

Comme d'autres membres du groupe de 27, Diego mentionne à plusieurs reprises Góngora<sup>376</sup> à qui il dédie le poème « Amor » dans la section intitulée *Fábula de Equis y Zeda*<sup>377</sup> et dont il utilise une épigraphe, tirée de « No son todos ruseñores » pour ouvrir le recueil *Poemas Adrede : Otro instrumento es quien tira / de los sentidos mejores*. Le nom de Góngora est aussi mentionné dans le poème « Romance apócrifo de Don Luis a caballo » et au vers 48 du poème « A Juan

<sup>369</sup> (1932) *Poemas adrede-Fábula de Equis y Zeda* 7 p. 382

<sup>370</sup> *Estando ausente de su amiga, / a un mensagero que allá embiava*, (vv. 52-53 de « Ve discreto mensagero »). Il s'agit donc aussi d'un poème amoureux.

<sup>371</sup> *Marinero en tierra* n°69 p. 69.

<sup>372</sup> *Marinero en tierra* n°69 p. 69 vv. 1-3.

<sup>373</sup> Cette réponse laisse entrevoir une probable rivalité entre les deux hommes, même si elle s'exprime ici sur le mode humoristique.

<sup>374</sup> *Hojas* 98 p. 716.

<sup>375</sup> (1932) *Poemas adrede-Fábula de Equis y Zeda* 10 p. 387. L'adjectif présente un intérêt car l'image du poète prophète est présente chez d'autres membres du groupe.

<sup>376</sup> Dans une lettre du 9 février 1924 adressée à Jorge Guillén, Gerardo Diego revient sur le rôle joué par la poésie de Góngora dans sa propre formation de poète : *Celebro que le haya parecido pertinente mi apunte sobre Góngora. Aún queda mucho por decir, sólo he procurado señalar el camino. Me parece —aparte de la admiración desinteresada a su genio poético— que es el único poeta clásico español (Fr. Luis también, pero sólo para los problemas de composición, de construcción) útil y vivo para un poeta de hoy. Yo le debo algo en mi formación; aunque en mi formación —incipiente e imperfecta— hayan actuado sobre todo poetas contemporáneos.* (*Correspondencia (1920-1983)*, Valence, Pre-textos, 1996, pp. 48-49.)

<sup>377</sup> Ce titre même fait référence à Góngora et à sa *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Larrea<sup>378</sup> ». Dans ce même poème, Diego rend hommage à Bocángel<sup>379</sup> et montre tout son amour et admiration pour ce poète et sa poésie, notamment ses *agudezas* (qu'il nomme *esplendores verbales*), en employant le possessif *mi* :

*mi Bocángel raro ;  
mi Bocángel, un cofre de esplendores verbales  
cuyo oro hilado arde sus destellos de faro.*

Le dernier poète du Siècle d'Or à être mentionné est Francisco de Quevedo dans un poème du recueil *Hojas (1915-1926)* intitulé « *Comparsa* »<sup>380</sup>.

Diego rend hommage à Gustavo Adolfo Bécquer et à ses *Rimas*, dans le poème « *Rima* »<sup>381</sup> de *Manual de espumas* (1924). Le titre même du poème de Diego renvoie explicitement à l'œuvre becquérienne et témoigne de sa volonté de célébrer Bécquer et ses *Rimas* dans la dédicace *Homenaje a Bécquer*.

On a aussi recensé trois dédicaces adressées à des poètes étrangers<sup>382</sup>, contemporains de Diego : Alfred de Musset<sup>383</sup> qui est représenté en train de chanter<sup>384</sup>, le poète y étant comparé à un aède. Dans ce poème le locuteur est un poète, puisqu'il se dit le père d'un *Verso* comparé à un fils égoïste et insatiable, image de l'exigence du travail poétique. Les deux autres poètes français cités sont Stéphane Mallarmé<sup>385</sup> et Albert Samain<sup>386</sup>. Les poèmes « *Canción de cuna* » et

<sup>378</sup> (1925) *Versos Humanos* 95 p. 314

<sup>379</sup> C'est la virtuosité de ses *esplendores verbales* qui fait de Bocángel un poète.

<sup>380</sup> *Hojas* 93 p. [707]

<sup>381</sup> (1924) *Manual de Espumas* 8 p. 176

<sup>382</sup> On signalera une dédicace faite à un poète étranger mais qui ne faisait partie d'aucun mouvement avant-gardiste. Il s'agit du mexicain Alfonso Reyes à qui Diego dédie le poème « *Hotel* » dans le recueil *Manual de espumas*.

<sup>383</sup> *Hojas* 46 « *Aufschwung* » p. 627

<sup>384</sup> vv. 21-25 *Y tengo del raro pelicano según la retórica fábula, / del rojo pelicano que canta Musset, / la dulce manía de abrirme mi pecho doliente / y traer en el pico pedazos de entraña calientes / por dirlas al Verso que es mi hijo egoísta, insaciable.*

<sup>385</sup> Dans (1925) *Versos Humanos* 95 « *A Juan Larrea* » p. 314.

<sup>386</sup> Dans (1925-34) *Biografía Incompleta* 12 « *Valle Vallejo* » p. 800. On rappellera qu'en plus de ces deux références au symbolisme français, on a aussi trouvé dans un poème de jeunesse de Pedro Salinas la mention du poète symboliste Jean Moréas. Ce courant a peut-être eu un impact sur certains membres du groupe de 27. On reproduit ici la note du Grand Larousse encyclopédique sur Albert Samain : *Poète français (Lille 1858- Magny-les-Hameaux, Seine-et-Oise, 1900). Expéditionnaire à l'Hôtel de Ville de Paris, il prit part en 1890 à la Fondation de Mercure de France, et collabora en outre à la Revue des Deux Mondes. Il mena une existence assez effacée, et succomba prématurément à la tuberculose. Il a publié deux recueils : Le jardin de l'Infante (1893) et Aux flancs du vase (1898) ; un troisième, Le chariot d'or ne fut publié qu'en 1901. Ses Contes ont paru en 1902 ; son drame de Polyphème fut joué à l'Oeuvre en 1904. Sa sensibilité, un peu fragile, d'une malade délicatesse, aux nuances verlainiennes, se traduit en une poésie vaporeuse qui n'est pas exempte de clichés symbolistes, mais qui exprime en demi-teintes les effacements, les épuisements, les évanescences. (Grand Larousse encyclopédique, Paris, Larousse, 1964, 10 vols.).*



« Novela »<sup>387</sup> du recueil *Manual de espumas* (1924) sont dédiés au couple de poètes français Céline Arnaud<sup>388</sup> et Paul Dermée<sup>389</sup> et la section intitulée *Gesta*<sup>390</sup> au poète chilien Vicente Huidobro. Diego cite donc deux poètes représentants de deux mouvements avant-gardistes, Paul Dermée pour le dadaïsme<sup>391</sup> et Vicente Huidobro pour le *creacionismo*<sup>392</sup>.

On en vient maintenant à la dédicace faite au poète péruvien César Vallejo<sup>393</sup>, poète inclassable de l'avant-garde<sup>394</sup>. On a relevé dans le poème « Valle Vallejo »<sup>395</sup> :

<sup>387</sup> (1924) *Manual de Espumas* 15 et *Manual de Espumas* 18 pp. 183-186

<sup>388</sup> (1895-1952). Epouse de Paul Dermée (voir note entrée DERMÉE). *Poèmes à claires-voies* (Ed. de L'Esprit Nouveau, 1920 ; *Point de mire*, Povolozky, Coll. Z, 1921) ; *Guépier de diamants, poèmes* (Anvers, Ed. Ça ira, 1923) ; *Anthologie Céline Arnaud, morceaux choisis de 1919 à 1935* (Les Cahiers du Journal des Poètes, n°3, fév. 1936).

<sup>389</sup> (1886-1951). Poète, représentant du dadaïsme et directeur de la revue porte-parole d'une esthétique révolutionnaire, L'Esprit Nouveau (1920-1924), qu'il fonda avec Le Corbusier et le peintre Amédée Ozenfant. Il fut aussi le fondateur d'une publication dadaïste éphémère Z, dont l'unique numéro contient des textes de Tzara, Breton, Aragon et Soupault. Il collabora également à la revue Nord-Sud dirigée par Pierre Reverdy. Malgré le rôle important que Paul Dermée joua dans l'avant-garde littéraire pendant et après la Grande Guerre, il semble être aujourd'hui totalement oublié. (L'Esprit Nouveau, Paris, Ed. de L'Esprit Nouveau, 1920-1924, in-8°, brochés. P. Dermée, *Jours de fête. Poèmes figurés*. Col. « Interventions », François Bernouard, 1939).

<sup>390</sup> Tome I p. [103]

<sup>391</sup> On reproduit le texte de Paul Dermée intitulé « Qu'est-ce que Dada ! » : *Tout est dada. Chacun a ses dadas. Vous vénerez vos dadas dont vous avez fait des dieux. Les dadaïstes connaissent leurs dadas et s'en moquent. C'est une grande supériorité qu'ils ont sur vous. Dada n'est pas une école littéraire ni une doctrine esthétique. Dada est une attitude foncièrement areligieuse, analogue à celle du savant l'œil collé au microscope. Dada est irrité de ceux qui écrivent « l'Art », « la Beauté », « la Vérité » avec des majuscules et qui en font des entités supérieures à l'homme. Dada bafoue atrocement les majusculaires. Dada ruinant l'autorité des contraintes tend à libérer le jeu naturel de nos activités. Dada mène donc à l'amoralisme et au lyrisme le plus spontané, par conséquent le moins logique. Ce lyrisme s'exprime de mille façons dans la vie. Dada nous décape de l'épaisse couche de crasse qui s'est déposée sur nous depuis quelques siècles. Dada détruit et se borne à cela. Que Dada nous aide à faire la table rase, puis chacun de nous reconstruire une maison moderne avec chauffage central et tout à l'égout, dadas de 1920. Paul DERMÉE, Dadadiste cartésien (<http://cf.geocities.com/dadatextes/questcequedada.html>). Sur le même site on pourra consulter le « Manifeste dada 1918 » de Tristan Tzara*

<sup>392</sup> également cultivé par Gerardo Diego.

<sup>393</sup> On reproduit une partie du prologue de *Trilce* écrit par José Bergamín sur les rapports entre César Vallejo et la génération de 27 : *En España, la poesía de César Vallejo, era, hasta ahora, casi totalmente desconocida. Su nombre aparecía sumado al movimiento llamado por sus propugnadores creacionismo: con Huidobro, Larrea, Gerardo Diego... Este movimiento o tendencia formuló, en principio, un enunciado poético claramente significativo: «la poesía —decía— es esencialmente traducible». Principio en aparente oposición, si no contradicción, con la tendencia de la nuevamente radical poesía española que definan individualmente Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti... Los poetas creacionistas, en principio, Huidobro y Larrea, escriben indistintamente en español y en francés, por entender que el fenómeno estético del lenguaje puede someterse más fácilmente al pensamiento, poéticamente puro, en el francés que en el castellano; porque suponen más trabajada y preparada la lengua francesa que la española, más apta para la expresión verbal poética; para la transmisión espiritual de la creación imaginativa. Gerardo Diego y Jorge Guillén polemizaron sobre este punto.[...] Llega con este libro de César Vallejo una aportación lírica de valor y significado decisivos. Hacia la fecha de aparición de Trilce, apenas si se*

Vallejo tú vives rodeado de pájaros a gatas  
 en un mundo que está muerto requetemuerto y podrido  
 Vives tú con tus palabras muertas y vivas  
 Y gracias a que tú vives nosotros desahuciados acertamos a levantar los párpados  
 para ver el mundo tu mundo con la mula y  
**el hombre guillermosecundario y la tiernísima niña** y  
 los cuchillos que duelen en el paladar  
 Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente  
 terminaremos por existir  
 si tú te empeñas y cantas y voceas  
 en tu valiente valle Vallejo<sup>396</sup>

deux collages issus du poème XX de *Trilce* :

Y he aquí se me cae la baba, soy  
 una bella persona, cuando  
**el hombre guillermosecundario**  
 puja y suda felicidad  
 a chorros, al dar lustre al calzado  
 de su pequeña de tres años.  
 Engállase el barbado y frota un lado.  
 La **niña** en tanto pónese el índice  
 en la lengua que empieza a deletrear  
 los enredos de enredos de los enredos,  
 y unta el otro zapato, a escondidas,  
 con un poquito de saliba y tierra,  
 pero con un poquito,  
 no má  
 .s.<sup>397</sup>

---

habían iniciado en España la renovación o reacción lírica que pronto adquiriría, marginando influencias francesas circunstanciales, el sentido tradicional y radical de nuestra poesía más pura. Salinas, Guillén, García Lorca, Dámaso Alonso, Alberti... laboran esta nueva poesía racional y radicalmente española: hacen que vuelva en sí, o sí misma, a una poesía sincopada casi totalmente durante dos siglos. Y a una poesía que había perdido su sentido —alegre o «dolorido sentir» perdurable— volvieron a dárselo verdadero; porque ahondaban radicalmente la espontaneidad de su lenguaje originario. Esta renovación era una reacción contra las desviaciones romántica, naturalística y, por último, modernista, de nuestra lírica. Contra el modernismo de Rubén Darío, ese gran vehículo armonioso de la peor pacotilla literaria pseudo-francesa, se mantenía pura la línea becqueriana, ya persistente algo en Unamuno, en el dejo poético de Unamuno en el verso, como en la prosa vibrante de su pensar profundo; pero, sobre todo, en Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez... José Bergamín, Prologue de *Trilce* (dans la 2ème éd., Madrid, 1930, pp. 9-11).

<sup>394</sup> En mayo [1930], viaja a España, con ocasión de la reedición de *Trilce* que Juan Larrea ha dado a conocer a José Bergamín y Gerardo Diego. La edición madrileña aparece en julio, con prólogo de Bergamín y un poema-salutación de Diego. En Madrid, Vallejo conoce a Corpus Barga, Marichalar, Alberti, Pedro Salinas, entre otros. Vallejo, César, *Obras completas*, 3, Barcelone, Laia, 1977, «Apuntes geográficos por Georgette Vallejo», p. 118.

<sup>395</sup> (1925-34) *Biografía Incompleta* 12 p. 800. Il y a peut-être une référence au vers *El valle es de oro amargo* de « Oración del camino » (César Vallejo, *Heraldos negros*, *Obras completas*, 1, , Laia, 1976, p. 56). Dans ce poème le mot *valle* est répété deux fois.

<sup>396</sup> (1925-34) *Biografía Incompleta* 12, vv. 23-33, p. 800.

<sup>397</sup> vv. 12-25 du Poème XX de *Trilce*. (César Vallejo, *Obras completas*, 1, Barcelone, Laia, 1976, p. 123.)

Le poète chilien, Vicente Huidobro<sup>398</sup>, qui partageait avec Diego, en plus de l'amitié, le *creacionismo*<sup>399</sup>, est très présent dans l'œuvre contemporaine du *creacionismo*<sup>400</sup> puisqu'on a recensé trois occurrences de son nom dans le glossaire, une épigraphe<sup>401</sup> tirée du poème « Horizonte »<sup>402</sup> dans le recueil *Imagen* (1922) et deux dédicaces, l'une apparaissant dans ce même recueil et l'autre, signalant une conversation entre les deux poètes<sup>403</sup> dans *Biografía incompleta*. On trouve aussi, preuve de l'attachement de Diego au *creacionismo*, une note explicative sur ce que représente la section *Imagen múltiple*. Cette note fait partie du métalangage (formalisé) de Diego, le poète y explique sa conception de la poésie comme *création* et insiste sur la prééminence de la musicalité sur le sens du mot, de la *libre mélodie d'harmonies* qui doit se dégager du chant. À en croire cette note, pour Diego la poésie est chant, le poème est un chant et le poète est donc un chanteur. Le poème

<sup>398</sup> On reproduit ici certaines idées esthétiques du *creacionismo* de Huidobro, notamment sa conception du poète. On citera quelques brefs extraits de « Teoría del creacionismo » de Antonio Undurraga, *Poesía y Prosa. Antología*, Madrid, 1976. Dans une conférence prononcée à l'Athénée de Madrid en 1921, Huidobro rappelle sa préoccupation pour les mots dans le langage poétique (p. 105-106): *Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. [...] Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente. [...] El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender, porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario. [...] Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es a su vez arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a este lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. [...] La Poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO.* Dans son Manifeste *Non serviam*, prononcé à l'Athénée de Santiago du Chili en 1914, Huidobro affirme que le poète ne doit pas se contenter d'imiter la Nature: *El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanza al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo... Hemos cantado la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores* (p. 21). Selon Huidobro le poète doit cultiver le vers libre et s'attacher à l'harmonie totale de la strophe et non au rythme de chaque vers comme le faisait l'ancien poète: *El poeta antiguo atendía al ritmo de cada verso en particular; el versolibrista atiende a la armonía total de la estrofa. Es una orquestración más amplia, sin compás machacante de organillo.* (p. 21)

<sup>399</sup> Dans *Imagen* voir la disposition typographique des vers, l'importance du visuel et l'absence de ponctuation.

<sup>400</sup> Autour de 1920 donc.

<sup>401</sup> *Eras tan hermosa / que no pudiste hablar.* Vicente Huidobro.

<sup>402</sup> De *Poemas árticos* (1918).

<sup>403</sup> (1925-34) *Biografía Incompleta* p. [781] [Dédicace :] Hablando con Vicente Huidobro.

doit vivre indépendamment de son créateur et doit susciter chez le lecteur une émotion qui lui sera personnelle. La poésie permet à l'homme de comprendre qu'il doit se chercher dans le monde qui l'entoure. Il cite Vicente Huidobro, lorsqu'il fait de l'arbre<sup>404</sup> le symbole de la création poétique (*Crear un poema como la naturaleza hace un árbol*), et qu'il utilise l'image de l'arbre qui ouvre ses bras infinis et chante au son du vent<sup>405</sup>.

On a recensé trente et une dédicaces adressées à des poètes contemporains<sup>406</sup> et vraisemblablement amis de Gerardo Diego. Parmi les poètes à qui il dédie poèmes ou recueils, se trouvent Enrique Menéndez Pelayo, Ramón del Valle Inclán, Manuel Machado<sup>407</sup>, Fernando Villalón, Rafael Cansinos Asséns, José

<sup>404</sup> On remarquera dans les deux exemples suivants la relation étroite qui unit le poète et la Nature: *Si canta la cigarra y bajo las pestañas / hay latitudes todavía / si las cerezas callan y las nubes meditan / tiempo es ya de cantar tu biografía / oh cedra soñadora* (vv. 1-5, (1925-34) *Biografía Incompleta* 22 « Biografía incompleta » p. 812); *Abajo, los poetas, / jardineros terrestres, / cantamos y cortamos / las flores del poniente*. (vv. 45-48, (1925) *Versos Humanos* 81 « A Enrique Menéndez » p. [285]); *Los pájaros aprenden mis endecasílabos* ((1924) *Manual de Espumas* 24 « Alegoría » p. 193).

<sup>405</sup> On reproduit ici cette note métalangagière : *Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica. Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas. Y que sea el símbolo (—Crear un poema como la naturaleza hace un árbol — dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente —pudor de la técnica— abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos. Imagen (1922), *Obras Completas*, Poesía, Aguilar, 1989, Tome 1, p. 103.*

<sup>406</sup> Diego souligne le rôle joué par certains poètes contemporains dans sa formation dans une lettre du 9 février 1924 adressée à Jorge Guillén : *Celebro que le haya parecido pertinente mi apunte sobre Góngora. Aún queda mucho por decir, sólo he procurado señalar el camino. Me parece —aparte de la admiración desinteresada a su genio poético— que es el único poeta clásico español (Fr. Luis también, pero sólo para los problemas de composición, de construcción) útil y vivo para un poeta de hoy. Yo le debo algo en mi formación; aunque en mi formación —incipiente e imperfecta— hayan actuado sobre todo poetas contemporáneos. (Correspondencia (1920-1983), Valence, Pre-textos, 1996, pp. 48-49).*

<sup>407</sup> L'admiration de Diego pour la poésie de Manuel Machado ne fait aucun doute dans le passage suivant : *Manuel Machado, hablando en plata, esto es, hablando en prosa, porque en verso habla en oro, es tan sencillo y claro como su hermano Antonio.* ("Política y poesía", *Manuel Machado, poeta*, 1974, pp. 25-26). Et dans son article *Los poetas de la generación del 98* (Madrid, Numéro spécial de *Arbor*, II, 1948, pp. 445-446), il souligne la particularité de Manuel Machado dans le groupe de 98 et son lien avec le modernisme: *Otro poeta importantísimo, poeta clave, es Manuel Machado. Suele considerársele como poeta típico modernista y conviene discriminar un poco. Los totalmente modernistas, más que Manuel Machado y aun que el mismo Villaespesa, el más fiel de los españoles a la poética escuela, más que el mismo Rubén Darío, cuya grandeza y complejidad se evaden de todo concepto limitador, son los poetas hispanoamericanos, como un Lugones, un Valencia, un Herrera y Reissig y tantos otros más. El modernismo es un fenómeno histórico de origen y plenitud americanos. En España, todos los verdaderos poetas se contagiaron más o menos algún tiempo, pero luego se reafirmaron en una sobriedad española que les alejó del cabrilleo preciosista y del temario favorito de los contumaces modernistas. Manuel Machado fue maestro incomparable de la ligereza, de la gracia y de la abulia modernistas, más directamente aprendidas de un Verlaine que de*



del Río Sainz, José Moreno Villa, José Rivas Panedas, Francisco Vighi, Luis Fernández Ardavín, Juan Larrea, Mariano Granados, Eugenio Montes, Juan Chabás, Pedro Garfias, José de Ciria y Escalante, Bernabé Herrero, José Luis Cano, Rafael Morales<sup>408</sup>, et les deux pères du groupe de 27 : Antonio Machado<sup>409</sup>, Juan Ramón Jiménez<sup>410</sup>. Il faut également signaler que (comme les autres poètes du groupe de

---

*un Darío. Pero al mismo tiempo y desde sus primeras publicaciones, se revela como un poeta español, sensible a la desventura patria, y da a todos el ejemplo cantando a la niña del poema del Cid y al propio Campeador en una poesía inmortal, que realiza el milagro de conciliar la levedad con la emoción más enraizadamente española. Pudo su voluntad morirse una noche de luna, pero no hasta el punto de que una bohemia de hetairas y poetas le inhabilite para sentirse tan español como el jeremías más tremebundo de la hora. En sus últimos años, Manuel Machado intervino para aclarar estas cosas y en algunos artículos, así como en su discurso académico, reivindica su abolengo de poeta inconfundiblemente español. Esto no quiere decir que en ningún momento pueda incluirse entre los genuinos escritores del 98, los del dolor, los del problema de España. Manuel Machado siente todo eso, pero su verso siempre elegante sabe callárselo y poetizar cosas de España con acento leal y afirmativo.*

<sup>408</sup> On pourra se référer aux notes correspondant à ces poètes dans le glossaire.

<sup>409</sup> Antonio Machado est également mentionné dans le poème « Comparsa » de *Hojas* : *Por allá va Antonio Machado, / más a rastras que de costumbre, / hábito de Desamparado, / por el callejón a la cumbre.* (vv. 25-28). Diego rend hommage à Antonio Machado et à l'impact de sa poésie sur les jeunes poètes espagnols dans son article *Los poetas de la generación del 98* (Madrid, Numéro spécial de *Arbor*, II, 1948, pp. 447-448). Il souligne aussi la « beauté totale » du vers chez Machado et rappelle, de façon plus générale, que toute poésie a besoin d'espace et de temps pour trouver sa pleine expression: *Más acendrado y puro poeta que don Miguel es don Antonio Machado, que por superioridad de formación estética y de concentración filosófica sobre su gran maestro « el gigante ibérico » del país vasco, consigue la plenitud y la hermosura total del verso del 98. También, según hemos dicho, con retraso. La poesía, la mejor poesía necesita esas perspectivas de espacio o de tiempo, necesita años para decantarse y sentir la imperiosidad de romper a hablar. Pero cómo habló por boca del poeta más esencial de nuestro tiempo. Fue su vida en Soria, su cotidianidad en el paisaje y el alma de Castilla la Mejor, que para él era la Vieja, la que alumbró en su alma generosa una viva fuente de poesía española. Todos los supuestos mentales de los pensadores del 98 están traspuestos a transparencia de poesía en el verso ancho y lento de Campos de Castilla y en otros poemas posteriores. El paisaje, el destino incierto de la patria, la disconformidad con ciertos aspectos de la tradición costumbrista, la profunda esperanza en las virtudes y en el destino de la altiva y solitaria España y, por encima de la contingencia temporal, la sombra enorme del Dios ibero. En su última etapa encuentra el poeta con la creación de otros poetas imaginarios a que debe el ser, pretexto para explayar su personal filosofía y su concepto de España y del mundo, en tanto que su poesía se eleva cada vez más a la pura abstracción metafísica. Y gracias a la poesía de Antonio Machado, los poetas que amanecerán en la luz de España a nuevas y más dolorosas pruebas, se sentirán interiormente confortados y aprenderán a callar o a cantar, pero siempre con el pensamiento puesto en la más eterna y noble España.*

<sup>410</sup> En plus d'une dédicace qui figure au poème 45 « Madrigal » du recueil *Imagen* (1922), on a trouvé l'emploi d'une épigraphe, l'aphorisme 801 (voir note dans le glossaire pour les références) et la mention du nom du poète de Moguer dans le poème 93 « Comparsa » de *Hojas* : *Juan Ramón siempre tiene vista. / Presintió el baile saturnal, / y un mes antes del Carnaval / se mudó de la calle de Lista* (vv. 21-24). La référence à Jiménez se fait par le biais de son simple prénom, ce qui est très fréquent à l'époque. Juan Ramón Jiménez, qui est cité par presque tous les poètes étudiés dans ce travail de recherches apparaît réellement comme étant l'un des pères de la jeune génération de 27 (même s'ils ont « tué le père » à partir d'une certaine époque !). Dans *Epistolario: nuevas claves de la generación del 27* (Alcalá de Henares, ed. de la Universidad; Madrid: Fondo de cultura económica de España, 1996, p. 26), la lettre de José María de Cossío du 9 août 1920 donne une preuve de l'admiration de Diego pour Juan Ramón Jiménez: *Ya en Santander tuve noticia de su publicación [il fait référence au recueil *Romancero de la novia*] y ojeé el ejemplar de Artigas y ahora releýéndole despacio confirmo mi primera excelentísima impresión. Es libro delicadísimo, de pura poesía, tal que parece no haberle contaminado ni la tinta en que se escribió. Como los mejores versos de J. R.*

27), Diego adresse des dédicaces à ses amis membres du groupe : il dédie les poèmes « Verbos »<sup>411</sup> à Pedro Salinas, « Camino »<sup>412</sup> à Jorge Guillén, « Ventana »<sup>413</sup> à José Bergamín, « Quién sabe »<sup>414</sup> à Vicente Aleixandre, « Canción muy apasionada » à Federico García Lorca et « Visita al mar del sur »<sup>415</sup> à Rafael Alberti. Ces dédicaces faites à des du groupe de 27 sont très probablement motivées par l'amitié et des liens étroits qui unissaient Diego à ces poètes.

### **3 - Conclusion**

Chez Diego, le Poète présente plusieurs facettes : il est fondamentalement chanteur, le chant est vital pour lui<sup>416</sup> ; il est l'aède accompagné de sa lyre, il est « inspiré par sa muse ». Diego présente aussi une dévalorisation de la figure du fabricant lorsque celui-ci est comparé à un versificateur sans inspiration. Enfin on rappellera deux autres thématiques : celle du poète maudit, malheureux, inadapté au monde des hommes, incapable d'y vivre<sup>417</sup>, rejeté par la société et conspué pour être considéré comme un rêveur<sup>418</sup>, et celle du poète doté de pouvoirs d'interprétation de l'univers<sup>419</sup> (même si le poète Diego se trouve parfois incapable d'exprimer sa sensibilité au monde), qui renvoient aux romantiques allemands, aux *Correspondances* baudelairiennes, au poète « voyant » ou au « suprême savant »<sup>420</sup> rimbaldiens. On citera pour finir la conception, plus marginale, du poète « capitaine de ses vers ».

Certaines dédicaces adressées aux jeunes poètes contemporains de Diego, en particulier à certains membres du groupe de 27 (Salinas, Guillén, Bergamín,

---

*Jiménez a quien Ud. tanto admira, es algo que parece antes sentido y compuesto entre nubes que meditado entre hombres y con un sentimiento más concreto no cede en espiritualidad ni en pureza en esa composición.*

<sup>411</sup> (1922) *Imagen* 46 p. 145

<sup>412</sup> (1924) *Manual de Espumas* 23 p. 192

<sup>413</sup> (1924) *Manual de Espumas* 29 p. 198

<sup>414</sup> (1925-29) *Biografía Incompleta* 18 p. 806

<sup>415</sup> (1925) *Versos Humanos* 92 p. 306. Le titre annonce un hommage rendu à l'amour d'Alberti pour la mer.

<sup>416</sup> Voir le poème « Cantar de los cantares » dans *Versos Humanos* p. 273.

<sup>417</sup> Le parallèle avec Baudelaire et son « Albatros » s'impose automatiquement.

<sup>418</sup> Le poète-rêveur est une idée exposée par Luis Cernuda dans son article « El espíritu Lírico » (1932), et selon lui, le poète est un rêveur car il poursuit la réalité : *¿Qué es el espíritu lírico ? Un poeta, dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue un sueño sino quien persigue la realidad.* (Luis Cernuda, *Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970, p. 75)

<sup>419</sup> Le poète de Diego est aussi parfois incapable d'exprimer sa sensibilité au monde.

<sup>420</sup> Le poète est en quelque sorte supérieur aux autres hommes, il est comme investi d'une mission. On a déjà évoqué les idées de Novalis à ce sujet.



Aleixandre, Lorca et Alberti), sont dictées (du moins en partie) par l'amitié, ce qui montre une fois de plus l'importance de ce facteur de cohésion au sein du groupe que José Luis Cano, comme on l'a dit, appelé « génération de l'amitié ». Parmi les poètes cités, on notera une très nette préférence pour les grands noms de la poésie espagnole : Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Bocángel et Quevedo. Bécquer est également cité ainsi que les deux poètes que l'on pourrait appeler les maîtres de ladite génération : Antonio Machado et Juan Ramón Jiménez. Enfin la majeure partie des poètes étrangers cités par Diego appartiennent à un mouvement avant-gardiste : Céline Arnault, Paul Dermée, Vicente Huidobro et César Vallejo.

## IV- Pedro Salinas<sup>421</sup>

De façon générale, le métalangage salinien concernant le poète est pauvre. On n'a relevé que deux désignateurs (*poeta* et *arquitecto*) et les références à d'autres poètes sont très rares, Salinas cite six poètes.

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?<sup>422</sup> : le poète « architecte » et « faiseur de rimes »

L'observation du glossaire portant sur la poésie de Pedro Salinas démontre que chez ce poète, en tout cas dans les six recueils antérieurs à 1939<sup>423</sup>, le métalangage poétique interne est pratiquement absent<sup>424</sup>. En revanche, dans trois sections de l'œuvre complète consultée<sup>425</sup>, consacrées à sa poésie dite de

<sup>421</sup> Son premier recueil est *Presagios* (1924). L'ouvrage consulté [Seix Barral, 1981] consacre une section à quelques poèmes de jeunesse (antérieurs à 1921). On mentionne ici l'ouvrage de référence et les titres de recueils étudiés pour l'élaboration du glossaire : *Poesías Completas*, Pedro Salinas, édition de Soledad Salinas de Marichal, Barcelone, Seix Barral, 1981, 930 p., les recueils sont *Presagios* [1924], pp. 51-103; *Seguro Azar* [1924-1928], pp. 107-62; *Fábula y Signo* [1931], pp. 165-213; *La Voz a ti debida* [1933], pp. 219-329; *Razón de amor* [1936], pp. 335-444; *Largo lamento* [1936-1939], pp. 451-603; *Primeras poesías* [1911], pp. 845-847; *Poemas inéditos* [1914-1915] pp. 861-882; *Poemas sueltos* [1916-1920] pp. 885-889.

<sup>422</sup> Pedro Salinas donne une définition du devoir du poète dans « Defensa de la minoría literaria, Posición del poeta » (*El defensor*, Madrid, Alianza, 1954, p. 225): *En buena moral, el poeta no puede escoger: su deber si quiere ser poeta, consiste en hacer uso de ese don que los filólogos le atribuyen de poseer como nadie el secreto del lenguaje. Uso libérrimo, arriesgándolo todo, según el dictado de su propio sentir. ¿Disentir? ¿Consentir? ¡Quién sabe! Pero el disentimiento de lo común, si algo queda aclarado con lo que llevamos escrito, más que un derecho del poeta, es su primer deber. Garcilaso cumplió su deber de disentir de la poesía tradicional. Lope de Vega, el suyo de disentir de las ideas corrientes sobre el teatro. El poeta necesita afirmarse diferencialmente, aunque él no lo quiera, para llegar a su obra, porque su obra es algo diferente. Pero la magia de la literatura está en que ese ahincamiento diferenciador, ese apartarse, quedarse solo, aparentemente orgulloso y altivo, son requisitos para un hacer: el poema, y el poema nacido en el apartamiento revertirá luego a todos, irá hacia ellos, convirtiéndose en fuerza unitiva entre los hombres que los revele simpatías, coincidencias; en suma, su comunidad en ser humanos. El poeta siente latir conjuntas en su alma una naturaleza de mayoría y una de minoría. En virtud de esta última se arroga justamente los privilegios necesarios para escribir como necesite; pero, por obra de la primera, lo que se escribió así, al amparo de los privilegios, se olvida luego de toda condición de privilegiada y se entrega a los hombres todos.* On est consciente que cette citation provenant du métalangage externe postérieur à 1939 ne devrait pas figurer ici (puisqu'elle dépasse les limites que l'on s'est fixées) mais on a fait le choix, devant son intérêt indéniable, de la proposer malgré tout à titre informatif.

<sup>423</sup> Il s'agit de *Presagios* (1924), *Seguro azar* (1924-28), *Fábula y signo* (1931), *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) et *Largo lamento* (1939).

<sup>424</sup> Dans ses trois premiers recueils *Presagios*, *Seguro azar* et *Fábula y signo*, Salinas développe entre autres, la thématique d'un amour exalté, passionnel et sensuel, la relation entre le *je* et le *tu*. Dans la trilogie suivante, souvent appelée « cycle amoureux », le locuteur salinien s'attache à recréer, à imaginer et à rêver la femme aimée et s'investit pleinement dans la relation amoureuse. Dans *Razón de amor*, l'amour prédomine toujours, mais le ton plus méditatif que dans *La voz a ti debida* semble annoncer la tristesse, la solitude et les plaintes de *Largo lamento*.

<sup>425</sup> *Poesías completas*, Seix Barral, Barcelone, 1981, 930 p.

jeunesse<sup>426</sup>, la réflexion métalangagière est davantage présente et permettra donc d'étudier les désignateurs du poète utilisés par Pedro Salinas. Il s'agit des termes *poeta* et *arquitecto*. Dans « ¿ Mira a quién hablo ahora, amigo mío ? »<sup>427</sup>, le locuteur se compare à un « architecte » du langage, un fabricant qui construit au moyen de mots la réalité qui l'entoure. C'est en racontant, en disant, que le locuteur « réalise » ce qu'il vient de dire<sup>428</sup>. Le plaisir que lui procure la sensation d'être un « architecte » lui fait oublier son interlocuteur<sup>429</sup>. Dès lors, seule la création compte et dans le poème « Estrofas »<sup>430</sup>, le locuteur-poète<sup>431</sup> se remémore son adolescence, moment propice à la création poétique, puisqu'elle est qualifiée de lyrique, et plus particulièrement sa cousine, Consuelo, véritable muse pour le jeune poète<sup>432</sup> :

*Se llamaba Consuelo. Era rubia y coqueta  
y fue un arco triunfal, su perversa inocencia,  
por el que entró mi alma cansada de poeta  
en el jardín de esta lírica adolescencia.*<sup>433</sup>

Que fait le poète ? est la question que l'on peut se poser ici. Il est un fabricant, un architecte du langage dans *Poemas Inéditos* 12 (1915), il « fait des rimes »<sup>434</sup> dans « Estrofas » (1911) —l'expression renvoie à la conception du poète « versificateur » que l'on a soulignée dans la section précédente sur Diego— et transforme ainsi le monde qui l'entoure : à ses yeux, il embellit la réalité, le piano devenant autel et Consuelo déesse<sup>435</sup>. En associant par la rime les mots « rima » (travail du poète) et « prima » (objet poétisé), Salinas unit écriture et référent, poésie et objet poétisé. Si l'on s'attache au rôle joué par la cousine-déesse dans le travail du poète, on y verra sans nul doute l'importance de la thématique amoureuse dans la conception salinienne de la poésie, y compris de jeunesse puisque ce poème date de 1911.

<sup>426</sup> Voir *Primeras poesías* de 1911 (pp. 843-847), *Poemas inéditos* de 1914-1915 (pp. 859-882) et *Poemas sueltos* de 1916-1920 (pp. 883-889).

<sup>427</sup> (1915) *Poemas inéditos* 12 p. 880

<sup>428</sup> *Al contarte mis cosas, oh mi amigo, / empiezo a realizarlas*, (vv. 19-20). On peut peut-être parler ici de valeur performative du langage.

<sup>429</sup> (1915) *Y encuentro tal deleite de arquitecto / en mis palabras, que me olvido de ti / por mirar el comienzo de mi obra / empezada en palabras...* (vv. 21-24)

<sup>430</sup> (1911) *Primeras Poesías* 1 p. 845

<sup>431</sup> Le locuteur se définit explicitement comme poète puisqu'il dit au vers 15 « mi alma cansada de poeta ».

<sup>432</sup> Dans ce poème il y a manifestement une légère ironie vis-à-vis de soi-même, vis-à-vis de l'adolescent qui se prend pour un poète parce qu'il écrit des vers.

<sup>433</sup> (1911) *Primeras Poesías* 1 « Estrofas » p. 845, vv. 13-16

<sup>434</sup> *Yo ya había leído a Lamartine. Alguna / vez también en secreto, hice más de una rima.* (1911) *Primeras Poesías* 1 « Estrofas » p. 845, vv. 5-6. l'expression « hacer rima » est peu valorisante.

<sup>435</sup> *Y esa noche de Abril, clara noche de luna, / era altar el piano y era diosa mi prima.* (1911) *Primeras Poesías* 1 p. 845, vv. 7-8.

## 2- Qui est poète ?

Même si le métalangage poétique est pratiquement absent de la poésie salinienne avant 1939, la trilogie constituée par *La voz a ti debida*, *Razón de amor* et *Largo lamento* présente quelques collages et épigraphes qui la situent clairement dans une certaine tradition poétique espagnole. En effet, les titres de ces trois recueils font allusion, pour le premier, au vers 12 de l'*Eglogue III* de Garcilaso (précisé par l'épigraphe : *la voz a ti debida* GARCILASO, *Égloga III*), au poème anonyme du XIII<sup>e</sup> siècle « Razón feita d'amor » et à la « Rima XV » de Bécquer<sup>436</sup> avec le collage *Largo lamento*<sup>437</sup>. Salinas rend ainsi hommage à la thématique amoureuse traditionnelle de la poésie espagnole et inscrit sa propre poésie dans cette tradition<sup>438</sup>. Il n'y a pas que ces trois références à des poèmes d'amour dans les recueils saliniens étudiés ici, puisque Lamartine, ainsi que Shelley et son *Epipsychidion* sont également cités. Le vers cité en épigraphe<sup>439</sup> page [217] est un véritable éloge à la femme aimée : elle est à la fois Merveille, Beauté et Terreur. L'usage de la majuscule et la répétition de *Toi* (« Thou ») ne font que la célébrer davantage. Cette référence à l'*Epipsychidion* laisse présager que l'amour est un thème constitutif de *La voz a ti debida* et qu'il détermine le discours du locuteur. L'épigraphe de *La voz a ti debida* suppose de se remémorer les vers la précédant :

*Y aun no se me figura que me toca  
aqueste oficio solamente en vida,  
mas con la lengua muerta y fría en la boca  
pienso mover la voz a ti debida*<sup>440</sup>.

<sup>436</sup> Voir tableau en annexes de cette première partie.

<sup>437</sup> (1871, post.) *En mar sin playas, onda sonante;/ en el vacío, cometa errante;/ el largo lamento / del ronco viento,/ ansia perpetua de algo mejor,/ eso soy yo.* «Rima XV», vv. 12-17, G. A. Bécquer, *Obras (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas)*, Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, pp. 23-24.

<sup>438</sup> Vicente Gaos, dans «El grupo poético de 1927» (*Claves de literatura española, II, siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 233-34) souligne cette thématique en se référant précisément à Garcilaso et Bécquer: *El tema central en su poesía es el del amor. Salinas es, como Garcilaso en el siglo XVI, Bécquer en el XIX o Aleixandre en el XX, uno de los grandes poetas amorosos de la literatura española. Salinas trata el tema de modo conceptual: Razón de amor que "canta el dulce cuerpo pensado" de la amada. Se ha dicho que ésta es una "lírica del vocativo" (Julián Marías). El poeta no sólo canta a la amada, sino para ella y por ella: La voz a ti debida.*

<sup>439</sup> *Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror.* (Shelley, *Epipsychidion*).

<sup>440</sup> Garcilaso, « Egloga III », vv. 9-12.

On voit ici l'image d'un poète qui, même mort, continuera de chanter la dame. Le thème de l'amour semble donc bien être enraciné au cœur de la figure du poète salinien.

C'est dans le poème « Estrofas »<sup>441</sup> que Salinas fait allusion à Lamartine. C'est certainement le thème de l'amour brisé dans des poèmes comme « Le Lac », « L'Immortalité », « L'Isolement », qui explique cette référence. Comme dans « Le Lac », le locuteur salinien se remémore dans « Estrofas » un amour passé qu'il veut éterniser par le biais de la poésie. La mélancolie romantique est également un point commun entre la poésie de Lamartine (« Le Vallon », « L'Isolement », « L'Automne ») et le poème salinien :

[...] *viejo minueto que un día  
de otoño en primavera, de dolor abrileno  
sembró la soledad de mi melancolía  
de rosas de pasión y de lirios de ensueño*<sup>442</sup>.

L'autre référence française est celle faite à Jean Moréas<sup>443</sup> dans le poème « Estancia en memoria de Jean Moréas »<sup>444</sup>, autre poème de jeunesse écrit en 1911.

C'est un véritable hommage que Salinas rend au poète français symboliste puis fondateur de l'Ecole romane<sup>445</sup> (1891) dans ce poème écrit en *alejandrinos* (soit dans un mètre dont la structure rappelle les alexandrins français). Le titre et le vers 5 (*Tu dolor cincelaste en estancias serenas*) font allusion au dernier recueil du poète français : *Stances* (1899-1901), ainsi qu'à la tristesse stoïque qui se dégage de certaines d'entre elles. Le verbe « cincelar » renvoie au travail de ce poète et c'est certainement la perfection formelle des *Stances* qui inspire cet hommage à Salinas. Les trois adjectifs qui qualifient le poète dans le premier vers, rappellent les étapes successives de l'école symboliste et donc de la trajectoire poétique de Jean Moréas : dans l'école symboliste, en effet, on trouve d'abord les *Décadents*<sup>446</sup> vers 1880, puis

<sup>441</sup> (1911) *Primeras Poesías* 1 p. 845 v. 5 : *Yo ya había leído a Lamartine.*

<sup>442</sup> vv. 1-4 *Primeras Poesías* 1 « Estrofas » (1911) p. 845.

<sup>443</sup> Voir note dans glossaire.

<sup>444</sup> (1911) *Primeras Poesías* 2 p. 847

<sup>445</sup> Voir note sur Jean Moréas.

<sup>446</sup> Le terme de *décadents*, emprunté à Verlaine (Jadis et Naguère : « *Langueur* ») et répandu par la satire de G. Vicaire et H. Beauclair : les *Déliquescences* d'Adoré Floupette (1885), fut consacré par la revue d'Anatole Baju : le *Décadent* (1886-1889), qui groupait sous le patronage de Verlaine, Maurice du Plessys, Laurent Tailhède, Rodenbach, Moréas. L'esprit *décadent*, qui se réclamait de Schopenhauer et de Wagner, d'O. Redon, de Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, S. Mallarmé, Tristan Corbière, fut parfaitement incarné en Des Esseintes, héros du roman de J.K. Huysmans A Rebours

le « décadisme » est détrôné par le symbolisme dont Jean Moréas rédige et publie dans *Le Figaro* le *Manifeste*. Enfin Moréas rompt avec les symbolistes et fonde en 1891 l'École romane, qui retrouve une inspiration plus sobre et une technique plus classique<sup>447</sup>. La « clásica elegancia » (v. 6) renvoie donc à la dernière période de Moréas et au titre même de *Stances* qui évoque à lui seul la poésie classique. Les origines grecques de Jean Moréas sont évoquées dans le poème de Salinas dans les expressions suivantes : « venido de la Grecia », « las mieles de Atenas » ou bien encore, lorsque le poète apparaît vêtu d'une chlamyde :

*Oh poeta, decadente, simbolista y romano  
cuyo sereno esquife, venido de la Grecia,  
halló en la turbulencia malsana de Lutecia  
un caracol sonoro a su canto pagano.  
Tu dolor cincelaste en estancias serenas  
vestido de una clámide, de clásica elegancia.  
Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia  
de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*<sup>448</sup>

### **3- Conclusion**

Le poète salinien n'apparaît que très épisodiquement dans les poèmes de jeunesse, comme un fabricant, un architecte du langage dont le travail sur le réel consiste à le transformer et à l'embellir, peut-être sous l'effet de l'amour, puisque le sujet poétisé n'est autre qu'une jeune fille, Consuelo, qui inspire au locuteur-poète une vive émotion. On a également souligné les quelques rares hommages rendus<sup>449</sup> aux poètes Jean Moréas, Saulo Torón<sup>450</sup>, Lamartine, Garcilaso, Bécquer et Shelley.

---

(1884). *Cherchant l'évasion hors de la trivialité bourgeoise et de l'ordre classique par un esthétisme raffiné et excentrique, le goût du rare et de l'artificiel, il cultive le pessimisme, le rêve et la sensation quintessenciée, les thèmes morbides, les néologismes précieux et vaporeux. Ce « décadisme » qui devait se fondre dans le symbolisme, n'est plus représenté pour nous que par Alfred Jarry et surtout, Jules Laforgue. (Grand Larousse encyclopédique, Paris, Larousse, 1964, 10 vols.)*

<sup>447</sup> En effet, le symbolisme affirmait l'ésotérisme de la poésie et revendiquait l'usage du vers libre, la longueur du vers et l'organisation de la strophe n'étant plus soumises à des règles fixes.

<sup>448</sup> vv. 1-8

<sup>449</sup> Outre les références à Jean Moréas, Lamartine et Saulo Torón que l'on a signalées ici, on s'intéressera dans la deuxième et surtout la troisième partie à d'autres références, celles concernant Garcilaso, Bécquer, Shelley et le poème anonyme « Razón feita d'amor ».

<sup>450</sup> La lecture du tableau fait également apparaître la présence de Saulo Torón (poète originaire des Canaries) mais on n'a pas pu consulter son oeuvre. Voir poème dédié à Saulo Torón (*Poemas sueltos* 2 « Para Saulo Torón » p. 886.)



## V- Rafael Alberti<sup>451</sup>

Le métalangage concernant la figure du poète chez Alberti est relativement pauvre puisqu'on n'a mis au jour que deux conceptions : celle du poète chanteur et celle du poète engagé. En revanche, le métalangage du poète est plus riche du point de vue des références à d'autres poètes puisqu'on a relevé 19 références.

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?

#### **a- Le poète « chanteur »**

Le seul désignateur du poète présent dans l'oeuvre de Rafael Alberti avant 1939 est le terme *poeta*. Dans le poème « Mi lira »<sup>452</sup>, le locuteur s'adresse à sa lyre, l'attribut du poète-aède, celle qui permet au chant d'exister, et souligne le lien entre la lyre et la mer comme source d'inspiration, comme source de sérénité et de repos pour sa lyre. Le locuteur propose à sa lyre de considérer la mer comme lieu de repos : la mer est « sábana azul » et « almohadas de arena » :

*Quando no tengas, mi lira,  
lecho donde descansar,  
mira, aquí tienes la mar  
alegre, fresquita y buena,  
mi lira !*  
*¡ Sábana azul, con embozo  
de espumas blancas y amenas ;  
mira, almohadas de arena  
alegre, fresquita y buena,  
mi lira.*  
*—¿ Y quién me desnudará  
al pie del agua zafira ?  
—La reina de las sirenas  
y el hijo del rey del mar,  
mi lira*<sup>453</sup>.

<sup>451</sup> Son premier recueil, *Marinero en tierra*, date de 1924, comme le recueil *Presagios* de Salinas. On a choisi alors un deuxième critère de classement, l'âge. On fait donc figurer en premier le plus âgé des deux, autrement dit Salinas qui est d'ailleurs le doyen du groupe de 27. On donne ici la liste des œuvres qui composent la recherche : l'ouvrage de référence est ALBERTI, R., *Poesías completas*, Losada, Buenos Aires, 1961, 1190 p. et les recueils : *Marinero en tierra* (1924), pp. 21-83 ; *La Amante* (1925), pp. 89-118 ; *Dos estampidas reales* (1925), pp. 121-123 ; *El alba del alhelí* (1925-1926), pp. 129-195 ; *Cal y canto* (1926-1927), pp. 199-241 ; *Sobre los Ángeles* (1927-1928), pp. 247-292 ; *Sermones y moradas* (1929-1930), pp. 295-315 ; *Yo era tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), pp. 319-330 ; *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), p. 331-335 ; *El poeta en la calle* (1931-1935), pp. 337-355 ; *Verte y no verte* (1934), pp. 357-366 ; *De un momento a otro* (1934-1939), pp. 367-422.

<sup>452</sup> (1925) Poème 47 de *La amante* p. 108

<sup>453</sup> Vers 1-15

### b- Le poète « en armes »

Le titre du recueil *El poeta en la calle*, au contraire, définit un poète au contact des hommes, aux côtés du peuple, pour le comprendre, le défendre et dénoncer les injustices dont il est victime. C'est l'image d'un poète engagé qui se dégage de ce recueil. Le poète albertien n'est donc pas un être à part<sup>454</sup> comme chez d'autres poètes du groupe<sup>455</sup>, il ne s'agit donc plus du poète baudelairien inadapté au monde des hommes, vivant dans son royaume, ni du poète prophète et magicien que l'on rencontre ailleurs. *El poeta en la calle* présente de nombreux poèmes engagés comme par exemple « El alerta del minero »<sup>456</sup>, « La lucha por la tierra »<sup>457</sup>, etc. Le poème « Dialoguillo de la revolución y el poeta » annonce par son titre une poésie politiquement engagée. La révolution s'adresse au poète et lui propose d'embrasser la cause révolutionnaire car il trouvera en elle la force. Le poète, témoin d'un spectacle sanglant<sup>458</sup> affirme son attachement à la « gloire rouge ». Ce poème souligne le lien qui unit poète et révolution.

On trouve aussi dans le poème « Si Lope resucitara » la terminologie révolutionnaire avec des termes comme *hoz* qui apparaît d'ailleurs dans l'épigraphe de Lope de Vega (... *que la hoz es nueva*) et est répété sept fois dans le poème et *roja guadaña*, symbole de la Révolution. Il faut préciser que dans ce même poème l'engagement politique est très fort, voire virulent puisque Alberti dénonce certaines personnes comme José Antonio Primo de Rivera, chef de la Phalange espagnole, le général Queipo de Llano qui prit part au soulèvement des troupes franquistes, Gil (Robles, vraisemblablement) et un certain Miguel (Primo de Rivera, probablement). On a déjà signalé dans cette section l'emploi de plusieurs épigraphes tirées de la poésie de Lope de Vega, mais ici Alberti fait allusion explicitement à *Fuente Ovejuna*, *comedia* symbolique puisque le peuple uni parvient à vaincre le *comendador*, représentant l'oppression. La figure du poète qui se dégage donc ici est celle d'un poète révolutionnaire.

<sup>454</sup> Du moins à partir de 1931.

<sup>455</sup> Voir par exemple Diego, Lorca, Cernuda.

<sup>456</sup> (5-X-1934). Ce poème figure à la page 344 et évoque la révolte des mineurs des Asturies en 1934.

<sup>457</sup> Page 351

<sup>458</sup> vv. 7-9 —*Me levanto y miro:/ sangre a la derecha./ A la izquierda, sangre.* (p. 342) de *El Poeta en la calle* (1931-1935).

## 2- Qui est poète ?

Chez Rafael Alberti les références aux poètes apparaissent sous la forme de la dédicace, de l'épigraphe, ou d'une simple mention du nom du poète dans un poème. On a recensé 12 dédicaces introduites soit par la simple préposition *a* soit par l'expression *Homenaje a*. Il faut d'ailleurs distinguer ces deux modalités puisque les dédicaces du modèle *Homenaje a* sont destinées à rendre hommage à des poètes morts : Gustavo Adolfo Bécquer (dans le poème « Huésped de las nieblas, Tres recuerdos del cielo »<sup>459</sup> de *Sobre los ángeles*<sup>460</sup>), Góngora<sup>461</sup> et ses *Soledades* dans le recueil *Cal y canto* (1926-1927)<sup>462</sup> et Lope de Vega dans la deuxième section de *El poeta en la calle* (1931-35) intitulée « Homenaje popular a Lope de Vega » (1935). Ces trois dédicaces introduites par *Homenaje a* montrent toute l'admiration d'Alberti pour ces trois grands noms de la poésie espagnole. Quant aux dédicaces simplement introduites par la préposition *A*, elles sont destinées à offrir un recueil ou un poème à des poètes contemporains d'Alberti.

Ce dernier type de dédicaces sont les plus nombreuses. On relève d'abord celles qui sont adressées à des membres de la génération de 27 : le quatrième poème de *Marinero en tierra* (1924) est dédié à Federico García Lorca<sup>463</sup>. Le terme *poeta* dans le titre du poème en question « A Federico García Lorca, poeta de Granada (1924) » montre que dans l'esprit d'Alberti Lorca se définit d'abord par son origine grenadine. Il faut souligner que ce poème a un statut particulier car il est consacré au poète Lorca, à une évocation de la figure de Lorca. Alberti rappelle ici l'amitié l'unissant à Lorca qu'il nomme *dulce amigo* au vers 10 du deuxième sonnet intitulé « Primavera » (des trois consacrés au poète grenadin). Il évoque le physique de Lorca<sup>464</sup> et parle de son âme « captive de la terre et de l'air » : *Tu alma de tierra y*

<sup>459</sup> (1927-28) *Sobre los Ángeles* 43 p. 278. Il faut préciser que cet hommage s'accompagne de quatre épigraphes tirées des *Rimas*.

<sup>460</sup> Ce recueil comporte une épigraphe inaugurale de Bécquer ...*Huésped de las nieblas*...

<sup>461</sup> Cet hommage à Góngora n'est pas étonnant puisque ce poète est devenu en 1927 pour toute une génération de jeunes poètes une référence incontournable voire un maître de la poésie.

<sup>462</sup> (1926-27) *Cal y Canto* 22 « Soledad tercera (Paráfrasis incompleta) » p. 222

<sup>463</sup> Les poèmes de membres du groupe de 27 dédiés à Lorca sont très nombreux y compris de son vivant, ce qui confirme que ce poète était considéré comme l'« aimant » du groupe : *¡La simpatía de Federico García Lorca! Era su poder central, su medio de comunicación con el prójimo y de complicidad con las cosas, su genio: el genio de un imán que todo lo atrajese. ¿Y cómo no ha de seducir tal grado de vitalidad, si nada hay más seductor que la evidente vida misma?* (Verso, F. Garcia Lorca, Prologue de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, «Colección obras eternas», 1986, p. XIX).

<sup>464</sup> *yo he visto dibujarse en mi aposento / tu rostro oscuro de perfil gitano.* (vv. 3-4 du premier sonnet «Otoño»).

*aire fue cautiva...*<sup>465</sup> Alberti donne là une image du poète comme faisant partie du monde des hommes, son âme est faite de terre, elle se nourrit de la réalité qui l'entoure. L'âme du poète faite de terre et d'air pourrait aussi suggérer l'éternité du poète : le poète de Grenade est à la fois dans l'air et attaché à la terre grenadine et c'est aussi l'image de Lorca comme poète « populaire » et andalou qui se dégage des vers suivants:

*Abandonando, dulce, sus altares,  
quemó ante ti una anémona votiva  
la musa de los cantos populares.*<sup>466</sup>

Alberti dédie aussi à ce même poète, lors de sa mort, une élégie intitulée « Elegía a un poeta que no tuvo su muerte » dans *De un momento a otro* (1934-39)<sup>467</sup>. Ce titre semble annoncer la révolte du locuteur du poème contre une mort injuste, puisque frappant un homme jeune et un ami.

Parmi les autres dédicaces faites à des membres du groupe de 27 on citera le recueil *Sobre los ángeles* (1927-28) qui est dédié à Jorge Guillén, *Cal y Canto* qui est offert à Pedro Salinas<sup>468</sup> et le poème « Claroscuro » de *Cal y Canto* (1926-27) à Emilio Prados<sup>469</sup>. Ces dédicaces à quatre membres du groupe de 27 témoignent encore une fois de l'amitié qui unissait ces poètes. De façon générale elles permettront de définir, au sein de cette génération, des sous-groupes déterminés par des affinités amicales mais peut-être aussi littéraires.

---

<sup>465</sup> v. 11 de « Otoño »

<sup>466</sup> vv. 12-14.

<sup>467</sup> L'amitié entre Lorca et Alberti s'était tissée à la Résidence des Étudiants à Madrid : [...] *estos versos del Romancero Gitano [Verde que te quiero verde./ Verde viento. Verdes ramas.] serán ya para toda mi vida la Residencia de Estudiantes, puerta de nuestra amistad, [...].* (Rafael Alberti, *Imagen primera de Lorca: en la Residencia de Estudiantes*, Losada, 1945, pp. 15-22). Alberti souligne aussi dans *La arboleda perdida* (Bruguera, n° 18, 1982, pp. 158-159) la magie qui auréolait la personne de Lorca lors de leur première rencontre : *¡Noche inolvidable la de nuestro primer encuentro! Había magia, duende, algo irresistible en todo Federico. ¿Cómo olvidarlo después de haberlo visto o escuchado una vez? Era, en verdad, fascinante: cantando, solo o al piano, recitando, haciendo bromas e incluso diciendo tonterías. Ya estaba lleno de prestigio, repitiéndose sus poemas, sus dichos, sus miles de anecdotillas granadinas —ciertas unas, otras inventadas— por todas las tertulias de literatos cafeteros y corrillos estudiantiles.*

<sup>468</sup> Dans *La arboleda perdida* (Bruguera, 1982, pp. 196-198) Rafael Alberti rappelle son amitié pour ces deux poètes rencontrés à la Résidence des Étudiants à Madrid.

<sup>469</sup> Il est significatif de trouver dans le recueil *El poeta en la calle*, qui annonce une conception du poète comme étant proche du peuple pour le défendre et dénoncer l'oppression qu'il subit, une dédicace à Emilio Prados qui suivra lui aussi le chemin de la poésie engagée. Dans *La arboleda perdida* (Bruguera, 1982, p. 216) Alberti rappelle l'amitié qui l'unissait à Prados et Altolaguirre : *Con Manolo y Emilio pasé en Málaga horas inolvidables.*

D'autres dédicaces introduites par la simple préposition a sont adressées à des poètes contemporains d'Alberti. Certains appartiennent à la mouvance du groupe de 27 : les poètes Fernando Villalón<sup>470</sup>, José Herrera Petere<sup>471</sup> et le cubain Juan Marinello<sup>472</sup>. Ce dernier, membre du parti communiste cubain, a en commun avec Herrera Petere, poète communiste combattant de la Guerre civile, son engagement aux côtés de la République : on voit donc s'affirmer dans certaines dédicaces l'engagement politique du poète Alberti et cette conception du poète engagé sera probablement un axe de recherche important dans les autres études concernant Alberti<sup>473</sup>.

Douze noms de poètes figurent dans une épigraphe. Ici encore, on trouve un ami du groupe de 27, José Bergamín, dont Alberti fait figurer comme épigraphe inaugurale de *La amante* un poème intitulé « El alegre (Rafael Alberti) », qui le décrit en train de dire ses poèmes, donc sous les traits d'un chanteur (ses poèmes sont d'ailleurs appelés *cancioncillas*), suscitant la joie du locuteur. Et un autre poète engagé, Langston Hughes<sup>474</sup>, dont Alberti reprend un vers cité en épigraphe pour intituler son poème « Yo también canto a América ». Le locuteur albertien comme celui du poète américain réclament le droit de chanter l'Amérique comme pour affirmer leur appartenance à ce pays ou continent<sup>475</sup>. Alberti rend ici hommage à un poète noir américain victime dans son pays de discrimination, dénonce certaines injustices et souffrances et affirme la liberté future de l'Amérique dans les deux derniers vers : *Aire libre, mar libre, tierra libre./ Yo también canto a América futura*. Il s'agit donc d'un poème engagé attribué à un locuteur chantant une réalité future.

<sup>470</sup> (1929-30) *Sermones y Moradas* 9 « Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas, Elegía a Fernando Villalón (1881-1930) » p. 304

<sup>471</sup> (1934-39) *De un momento a otro* 11 « Geografía política » p. 382

<sup>472</sup> 1- *De un momento a otro* bandas y 48 estrellas (1935) p. 384 [Dédicace :] A Juan Marinello 2- MO 15 « Casi son » p. 388 [Fin de poème :] (*Por el mar Caribe me bajaba el cielo / la voz firme y pura de Juan Marinello, / la desconocida de Pedroso y el / recuerdo mojado de José Manuel. [...]*). En 1937, Marinello représente les écrivains latino-américains au Congreso Internacional de Intelectuales por la Defensa de la Cultura.

<sup>473</sup> Le dernier dédicataire vivant que l'on signalera est l'hispaniste Jean Cassou — qui ne figure pas dans le glossaire puisque son œuvre poétique *Trente trois sonnets composés au secret* (Paris, Minuit) ne date que de 1944 — qui devait déjà être connu pour ses idées progressistes lorsqu'Alberti en 1926 lui dédie un poème de *El alba del alhelí*. Le nom du poète français est mentionné dans plusieurs vers du poème 30 de *El alba del alhelí* (1925-26), « A Jean Cassou » p. 151.

<sup>474</sup> *I, too, sing America*. [I, Too, Sing America, in *Survey Graphic* (Mars 1925)].

<sup>475</sup> Hughes désigne les Etats-Unis et Alberti le continent américain.



Tous les autres poètes cités en épigraphe (que leur nom soit mentionné ou non<sup>476</sup>) sont de langue espagnole, à l'exception de Baudelaire, dont le nom apparaît à la suite de l'épigraphe *Homme libre toujours tu chériras la mer !*, vers inaugural du poème « L'homme et la mer »<sup>477</sup>. Cette épigraphe<sup>478</sup> apparaît dans « A un capitán de navío »<sup>479</sup>, premier poème de *Marinero en tierra*, qui célèbre la liberté du marin<sup>480</sup> évoqué dans le poème de Baudelaire<sup>481</sup>. Parmi les épigraphes de poètes espagnols, deux sont antérieures au Siècle d'or: l'une, *¡A los remos, remadores!*, est issue de « Nao de amores »<sup>482</sup> de Gil Vicente, l'autre est tirée du poème anonyme du XV<sup>e</sup> siècle « En Ávila, mis ojos »<sup>483</sup>. Plus fréquentes sont celles du Siècle d'Or: une de la « Fábula de Polifemo y Galatea »<sup>484</sup> de Góngora<sup>485</sup>, une de Calderón de la Barca<sup>486</sup> une de l'« Eglogue II »<sup>487</sup> de Garcilaso, dont le nom est aussi mentionné dans deux poèmes, « Si Garcilaso volviera »<sup>488</sup> et « Geografía política »<sup>489</sup>. Dans le premier, Alberti affirme que sa poésie est redevable de celle du poète tolédan puisque le locuteur albertien se présente humoristiquement comme l'écuyer du chevalier Garcilaso<sup>490</sup>. Cette supériorité reconnue de Garcilaso montre l'immense respect que

<sup>476</sup> Alberti cite en épigraphe sans nommer leur auteur plusieurs vers des *Rimas* de Bécquer et plusieurs vers issus de la poésie de Lope de Vega.

<sup>477</sup> (1852), *Œuvres complètes*, 1975, p. 19 (*Spleen et Idéal*).

<sup>478</sup> On pourra s'interroger sur le relative absence de Baudelaire dans les références des poètes du groupe de 27, puisqu'il n'est cité que par Alberti et Guillén (on a aussi vérifié la présence explicite de Baudelaire dans l'ensemble des œuvres complètes). On aurait pu s'attendre à trouver davantage de références au poète français reconnu comme le père de la poésie moderne.

<sup>479</sup> (1924) *Marinero en tierra*, p. 23. Le rapport est donc direct avec la thématique du recueil.

<sup>480</sup> *Marinero, hombre libre declinas, / dinos los radiogramas de tu estrella Polar*. (MT 1, p. vv. 7-8). Dans les deux derniers vers (vv. 13-14), le marin albertien est comparé à un sauveur qui libèrera les hommes et rompra leurs chaînes : *pedimos que nos lleves en el surco profundo / de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas*.

<sup>481</sup> « L'homme et la mer » évoque la liberté et l'affrontement fraternel entre l'homme et la mer (*Ô lutteurs éternels, ô frères implacables*, v. 14).

<sup>482</sup> *¡A los remos, remadores !*

<sup>483</sup> *Marinero en Tierra* 18 « Mi corza » p. 35 [Epigraphe :] *En Ávila, mis ojos ... SIGLO XV*

<sup>484</sup> *...calzó de viento...* v. 66

<sup>485</sup> *Cal y Canto* 4 « Amaranta » p. 243 [Epigraphe :] *...calzó de viento...* Góngora

<sup>486</sup> *...yo era tonto y lo que he visto / me ha hecho dos tontos*. Cette épigraphe est étrangement attribuée à Calderón. Il s'agit peut-être là des paroles d'un gracioso ?

<sup>487</sup> (1929-1930) *Sermones y moradas* 18 « Elegía a Garcilaso (Luna, 1503-1536) » p. 313 [Epigraphe:] *...antes de tiempo y casi en flor cortada*. G. de la V.. Il s'agit du vers 228 de «Egloga II» (1534) , Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelone, éd. de Bienvenido Morros, 1995, p. 235.

<sup>488</sup> *Marinero en Tierra* 69 « Si Garcilaso volviera, » p. 69 vv. 1-3 *Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero ; / que buen caballero era*. Ce vers a été repris par Antonio G. de Lama comme titre d'article paru dans le premier numéro de *Espadaña*, mai 1944. Dans cet article A. G. de Lama évoque la naissance de la revue *Garcilaso* et la poésie qu'elle défend.

<sup>489</sup> *¡Los Montes de Toledo, / los Ojos con que sueña el Guadiana, / los sauces que abren paso, / velando el frío, desvelando el miedo, / conduciendo y doblando la desgana / al río que se lleva a Garcilaso !* vv. 5-10 (1934-39) *De un momento a otro* 11 « Geografía política » p. 382

<sup>490</sup> qui en plus d'être poète était soldat.

Rafael Alberti voue au poète et à sa poésie. Enfin les cinq épigraphes tirées de la poésie de Lope de Vega<sup>491</sup> renvoient à une même image de Lope comme poète populaire. En faisant référence à de grands noms de la poésie classique espagnole, Alberti rend hommage à ces poètes et inscrit sa propre poésie dans une tradition poétique espagnole<sup>492</sup>.

S'agissant des poètes postérieurs, l'épigraphe a plutôt pour fonction d'introduire une thématique<sup>493</sup>. L'épigraphe liminaire de *Sobre los ángeles* est un vers tronqué de Bécquer *...huésped de las nieblas...* issu de la « Rima LXXV ». Le nom du poète romantique espagnol est aussi mentionné à la suite de trois épigraphes citées dans « Tres recuerdos del cielo » : *...una azucena tronchada...* (troisième vers de la « Rima XIX »), *...rumor de besos y batir de alas...* (sixième vers de la « Rima X ») et *...detrás del abanico de plumas...* (vers 27 et 28 de la « Rima XL »). La fonction des trois épigraphes becquériennes est ici de susciter le souvenir du locuteur. Le *je* poétique évoque sa rencontre avec une jeune fille qu'il décrit comme une « blanche écolière de l'air ». Ce souvenir semble naître grâce au parfum du lis coupé de l'épigraphe. La deuxième épigraphe annonce la rencontre physique du locuteur et de la femme (*Entonces, nuestro encuentro*) et la troisième évoque précisément cette rencontre sensuelle. Alberti cite également deux poètes modernistes, Rubén Darío<sup>494</sup> en utilisant un vers de « Los cisnes » (*¿Tantos millones*

<sup>491</sup> 1- *El poeta en la calle* 4 « Dialoguillo de la Revolución y el Poeta » p. 342 [Epigraphe:] *Toma ejemplo y mira en mí.* Lope de Vega; 2- *El poeta en la calle* 5 « Si Lope resucitara ... » p. 342 [Epigraphe:] *... que la hoz es nueva.* Lope de Vega; 3- *El poeta en la calle* 6 « El alerta del minero » p. 344 [Epigraphe:] *¡Eh, eh, eh!* Lope de Vega; 4- *El poeta en la calle* 8 « El Gil Gil » p. 346 [Epigraphe:] *¡Oh qué bien baila Gil!* Lope de Vega; 5- *De un momento a otro* 15 « Casi son » p. 388 [Epigraphe:] *... negro tienen muerto.* Lope de Vega

<sup>492</sup> On a trouvé la provenance de deux des références faites à Lope de Vega. Elles sont issues de villancicos : 1- *¡Oh, cuán bien segado habéis, / la segaderuela! / Segad paso, no os cortéis, / que la hoz es nueva. / Mirá cómo va segando / de vuestros años el trigo; / tras vos, el tiempo enemigo / va los manojos atando. / Y ya que segar queréis, / la segaderuela, / segad paso, no os cortéis, / que la hoz es nueva.* *Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*, D. Alonso, J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1992, p. 217, n°443. 2- *—Velador que el castillo velas, / vélale bien, y mira por ti, / que velando en él me perdí. / —Mira las campañas llenas / de tanto enemigo armado. —Ya estoy, Amor, desvelado / de velar en las almenas. / Ya que las campanas suenas, / toma ejemplo y mira en mí, / que velando en él me perdí.* *Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*, D. Alonso, J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1992, p. 210, n°427, « Villancicos castellanos ». On peut supposer que les trois autres proviennent également de la poésie traditionnelle.

<sup>493</sup> On peut distinguer en effet les épigraphes dont la fonction essentielle est de se placer sous l'autorité de l'auteur, et celles qui par leur contenu annoncent plus ou moins la thématique du recueil ou poème.

<sup>494</sup> On a recensé une référence à Darío chez Alberti et Diego. Pedro Salinas dans « Una antología de la poesía española contemporánea » (*Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, p. 138) souligne l'influence du poète moderniste chez Alberti et Lorca: *Los nuevos poetas formados en esta*

de *hombres hablaremos inglés ?*), pour dénoncer la puissance américaine et la domination linguistique future de l'anglais sur le monde, et Juan Ramón Jiménez<sup>495</sup>, poète très cité par les membres du groupe de 27, avec l'épigraphe suivante : *...la blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho*<sup>496</sup>. Le rapport avec le thème « marin »<sup>497</sup> du recueil est évident, l'épigraphe évoquant la figure du marin vêtu de sa marinière bleue (*marinera*<sup>498</sup>) et portant son filet (*cinta*<sup>499</sup>).

### 3- Conclusion

Les poètes d'Alberti sont donc presque tous, à l'exception des poètes engagés et de Baudelaire, des poètes de langue espagnole : il cite les plus grands noms de la littérature espagnole (Gil Vicente, Góngora, Calderón, Garcilaso, Lope de Vega, Bécquer, Darío et J. R. Jiménez) et des amis du groupe de 27 : Lorca, Guillén, Salinas, Prados et Bergamín<sup>500</sup>. On trouve donc chez Alberti un nouvel exemple, d'une part de l'amitié régnant dans le groupe de 27, de l'autre de l'admiration vouée à des poètes majeurs de la poésie classique espagnole, probablement considérés d'une certaine façon comme des maîtres. On soulignera donc la forte présence des poètes espagnols par rapports aux étrangers (Baudelaire et Langston Hughes) ainsi que l'apparition de la figure du poète engagé dans l'étude que l'on mène.

---

*segunda quincena del siglo dejan ver, sí, bien claro que el modernismo ha pasado, y muy recientemente, por nuestra lírica. Rafael Alberti y Federico García Lorca, sobre todo, en su lenguaje, en su verso, delatan huellas de una influencia del gran poeta nicaragüense, a la que no podía naturalmente escapar ninguna sensibilidad crecida en aquella época.*

<sup>495</sup> *Marinero en Tierra* 72 « Madre, vísteme a la usanza » p. 71. Il faut préciser que seules les trois initiales du poète de Moguer sont utilisées et suffisent à le désigner, preuve de sa notoriété.

<sup>496</sup> ¡Viento ilusorio de mar !/ ¡Calle de los marineros / —la blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho !— *De esta estrofa, perteneciente a uno de los más claros y chispeantes romances de Juan Ramón, había extraído yo dos versos como lema para una de las canciones publicadas en La Verdad y que él tanto me elogiara : —la blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho !— (Imagen primera de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Turner, 1975, p. 37).*

<sup>497</sup> La thématique marine andalouse de ce recueil est motivée par la nostalgie de la mer chez quelqu'un qui en est privé. La citation de Juan Ramón Jiménez annonce cette thématique en évoquant la figure du marin.

<sup>498</sup> *Marinera : blusa azul con cuello cuadrado por detrás que visten los marineros [...] (R.A.E.)*

<sup>499</sup> *Cinta : 6- red de cáñamo fuerte, para pescar atunes. (R.A.E.)* L'adjectif *milagrera* est probablement une référence biblique à la pêche miraculeuse.

<sup>500</sup> Qui appartient plutôt à la mouvance du groupe poétique.

## VI- Emilio Prados<sup>501</sup>

Le métalangage concernant la figure du poète chez Prados est très pauvre puisque seules deux conceptions ont été définies et trois références à des poètes mises au jour.

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?<sup>502</sup>

#### **a- Le poète, un travailleur nocturne et solitaire**<sup>503</sup>

Dans le deuxième poème de *El llanto subterráneo* (1936) –le titre est significatif– le locuteur affirme que la nuit<sup>504</sup> est le moment où il travaille, où il chante et où il pleure. L'activité poétique se fait la nuit, avec la lune pour seule compagnie. On retrouve aussi ce motif dans *Canciones del farero* (1926), d'abord dans le titre, puis dans le septième poème<sup>505</sup> du recueil où l'encrier du poète qui apparaît dans « Letanía de la noche »<sup>506</sup> métaphorise l'activité poétique nocturne : *Noche,/ tintero de poetas.*<sup>507</sup>

<sup>501</sup> Le premier recueil d'Emilio Prados est *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925). On mentionne ici l'ouvrage de référence et le titre des recueils étudiés pour l'élaboration du glossaire: Prados, Emilio, *Poesías completas*, édition de Carlos Blanco Aguinaga et Antonio Carreira, Madrid, Visor Libros, 1999, 1er vol. (1091 p.), et les recueils sont: *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925), t. I, p. 141; *Canciones del farero* (1926), t. I, p. 177; *Vuelta (Seguimientos-Ausencias)* (1927), t. I, p. 189; *El misterio del agua* (1926-1927), t. I, p. 243; *Cuerpo perseguido* (1927-1928), t. I, p. 281; *Otros poemas* (1923-1930), I, p. 375; *Calendario incomplete del pan y el pescado* (1933-34), t. I, p. 415; *Llanto de Octubre* (1934), t. I, p. 443; *El llanto subterráneo* (1936), t. I, p. 467; *Romances de la Guerra civil* (Madrid, 1936), t. I, p. 475; *Cancionero menor para los combatientes* (1936-1938), t. I, p. 525; *Otros poemas, II* (1930-1939), t. I, p. 549.

<sup>502</sup> Le seul désignateur du poète est le mot *poeta. farero* (*Canciones del farero*) est peut-être aussi un désignateur métaphorique du poète.

<sup>503</sup> La nuit permet peut-être au poète d'accéder à la connaissance suprême. Edouard Mehl, dans « Le complexe d'Orphée » rappelle le rôle de guide du poète voyant : *Ce qui ne tombe pas directement sous la connaissance des mortels, ce sont les poètes qui en parlent le mieux. Le poète dévoile aux mortels ce qu'ils ne voient pas, ce qui, pour eux, se cache dans les ténèbres, ce que leur propre lumière leur dissimule. Si l'objet adéquat de la philosophie est l'être, celui de la poésie, c'est la nuit, la nuit dont le poète a l'expérience qui manque aux simples mortels, et c'est pour savoir déambuler dans cette ténèbre obscure que le poète contribue précieusement à l'avancement de la connaissance.* (« Le complexe d'Orphée », Edouard Mehl, Université de Strasbourg, publié sur Fabula le 11 juin 2004.)

<sup>504</sup> *bajo la inmensa noche*

<sup>505</sup> p. 187

<sup>506</sup> (1925) *Tiempo* 4 p. 149

<sup>507</sup> (1925) *Tiempo* 4 p. 149 vv. 5-6.

## b- Le poète « en larmes » et « en armes »

Le locuteur pradien est un poète-chanteur mais la misère et la mort des hommes, évoquées dans les vers chargés d'angoisse de *Andando, andando por el mundo*<sup>508</sup> et parfois symbolisées par le motif de la pluie<sup>509</sup>, peuvent l'empêcher de chanter :

*No puedo, no, cantar ; ando en patios humildes,  
ando en ropa nocturna,  
ando en seres que velan sus rebaños o el ansia de otros muertos.  
Ando en los secos odres que la luna dormita  
y en los altos cipreses que arrastran sus cadenas y engrandecen su marcha bajo los anchos puentes:  
bajo los anchos puentes donde duele la vida  
y los hombres se acercan a morir en silencio...*<sup>510</sup>

Il éprouve une profonde tristesse face à la misère du monde et à l'oppression qui l'empêchent de chanter<sup>511</sup> comme les oiseaux, dont le chant est symbole de joie et de bonheur. Cependant c'est cette même tristesse qui le pousse sur la voie de la poésie engagée<sup>512</sup>.

Le poète pradien est un poète engagé, guide des hommes tel un « gardien de phare<sup>513</sup> ». Sa voix (synecdoque du poète) se tient aux côtés des Brigades Internationales<sup>514</sup>, il est investi d'une mission, mettre sa voix au service de

<sup>508</sup> (1936) *El llanto subterráneo* 1 p. 469

<sup>509</sup> vv. 84-86 *Como el llanto en la tierra, / como las voces en la lluvia, / hoy no puedo cantar como esas aves.*

<sup>510</sup> vv. 14-20 *El llanto subterráneo* 1 pp. 469-471

<sup>511</sup> Le poète chanteur ne peut plus chanter dans un autre poème : la métaphore du « bateau qui apporte l'encre » au poète présente dans le septième poème de *Canciones del farero* (1926) suppose la présence de la mer, symbole de l'inspiration poétique. Mais l'encre apportée est violette, couleur de deuil, associée à la mort qui semble donc annoncer l'extrême fatigue du poète qui a jeté à la mer sa plume et ne cesse de contempler la lune, autre motif à la connotation mortifère. Faut-il y voir la mort annoncée du poète, symbolisant peut-être un moment de stérilité créatrice.

<sup>512</sup> José Luis Cano relate certains épisodes de son amitié (née en 1928) avec Emilio Prados dans *Cartas desde el exilio* (Pre-textos, 1997, p.11-13) dont ce passage sur l'engagement politique de Prados: *A veces íbamos a la Playa de El Palo, el barrio malagueño de pescadores, donde enseñaba a leer a los chavales pobres, y a veces los llevaba a su casa para que su madre les diese de comer. Había en él ya un sentimiento místico revolucionario, un ideal de justicia que nunca dejó de albergar su corazón, y en el que quizá influyó la lectura de los novelistas rusos —Tolstoi, Dostoievski, Andreiev—. En noviembre de 1919 escribía en su diario íntimo: "¿Será realmente Rusia como yo me la figuro? ¿Vivirán los rusos en esas torturas tan trágicas? Cada vez me siento más atraído hacia ellos y hacia sus ideales". [...] Estos ideales revolucionarios de Emilio aumentaron y se concretaron más al triunfar la República en 1931 y comenzar a trabajar en el sindicato comunista de las artes gráficas de Málaga.*

<sup>513</sup> (1926) *Canciones del farero.*

<sup>514</sup> *Otros poemas II* 36 « Despedida a las brigadas internacionales » p. 655 *De tanto estar mi voz a vuestro lado / y a vuestro lado reposar mi sombra* (vv. 1-2)



l'engagement et encourager par son chant les Brigades et dénoncer la misère et l'oppression comme on l'a déjà vu dans *Andando, andando por el mundo*. De même dans « Destino fiel », la voix du poète, qui renvoie par synecdoque au poète lui-même, coule de la plume du locuteur sur le papier<sup>515</sup>. Elle est inondée par les pleurs<sup>516</sup> et semble attendre la paix en Espagne pour revivre et se remettre à chanter. Dans « Meditación de la noche »<sup>517</sup>, Emilio Prados semble répondre au poème d'Antonio Machado «Meditación del día»<sup>518</sup> qui décrit l'arrivée de la guerre tel un ouragan, en chantant la paix et la victoire prochaine, en délivrant un message d'espoir malgré un titre plutôt sombre. Le poète engagé exprime là une réalité future.

Composé en 1936 au début de la Guerre civile, « Cuerpo de tristeza »<sup>519</sup> montre la tristesse qui s'empare du locuteur-poète, l'empêchant même d'écrire ou de composer ses poèmes : *ni mi palabra se mueve*. Le poème 25 « Tres cantos en el destierro » du recueil *Otros poemas II* appartient aux premiers poèmes composés en exil. Le locuteur continue de chanter, malgré l'exil, grâce à la voix qui lui reste :

*Aquí vivo cantando la voz que ya me queda,  
aquí vivo, y mi canto conduzco por el tiempo,  
y si mi voz se nubla por tanta lejanía  
que confundida al llanto luce bajo mi angustia,  
sólo es dulce nostalgia de la oculta presencia  
que el azar de la guerra fugazmente me obliga*<sup>520</sup>.

Mais cette voix semble s'obscurcir (*se nubla*) peu à peu à cause de la distance imposée par la guerre et l'exil. Malgré la défaite, il continue de chanter l'absence prolongée de son pays. Le souvenir de l'Andalousie fait de son chant une plainte mais le locuteur garde l'espoir de chanter à nouveau sa terre andalouse, utilisant un motif fréquent symbolique dans la poésie engagée, celui de la lumière qui fait alors défaut à l'Andalousie.

<sup>515</sup> *Otros poemas II* 32 v. 112 *así mi voz derramo por mi pluma*.

<sup>516</sup> v. 113-114 *Así dejo mi voz, mojada en llanto,/ porque apartado de la muerte vivo*.

<sup>517</sup> *Otros poemas II* 19

<sup>518</sup> On reproduit ici le poème d'Antonio Machado daté d'avril 1937 (Valence) : *Frente a la palma de fuego / que deja el sol que se va,/ en la tarde silenciosa / y en este jardín de paz,/ mientras Valencia florida / se bebe el Guadalaviar / —¡Valencia de finas torres,/ en el lírico cielo de Ausias March,/ trocando su río en rosas / antes que llegue a la mar!—/ pienso en la guerra. La guerra / viene como un huracán / por los páramos del alto Duero,/ por las llanuras de pan llevar,/ desde la fértil Extremadura / a estos jardines de limonar,/ desde los grises cielos astures / a las marismas de luz y sal./ Pienso en España, vendida toda / de río a río, de monte a monte, de mar a mar*.

<sup>519</sup> (1936) *Romances de la Guerra Civil*.

<sup>520</sup> vv. 11-15, *Otros poemas II* 25 « Tres cantos en el destierro » p. 618.

## 2- Qui est poète ?

Le tableau concernant les références à d'autres poètes<sup>521</sup> relevées dans la poésie de Prados antérieure à 1939 est relativement pauvre. Il dédie le poème « La mirada infantil » à son ami d'enfance Vicente Aleixandre. L'emploi du seul prénom « Vicente » montre l'amitié de longue date qui unissait les deux hommes<sup>522</sup>. Le poème « Retrato interior », est offert à José Luis Cano, désigné par ses initiales<sup>523</sup>. Il dédie également deux poèmes à Federico García Lorca<sup>524</sup> mais seulement à la mort de celui-ci: « Llegada » et « Estancia en la muerte con Federico García Lorca »: deux des nombreux poèmes écrits en hommage au poète grenadin. Le locuteur du poème « Estancia en la muerte con Federico García Lorca »<sup>525</sup> rappelle d'ailleurs que Lorca, après sa mort, a été chanté partout et par tous<sup>526</sup>, pas seulement par ses amis les plus proches. Dans « Estancia en la muerte con Federico García Lorca », Lorca est appelé *hermano*<sup>527</sup>, il est le poète frère, et reçoit toute l'amitié des membres du groupe, soit par le biais de ce terme, qui désigne une relation fraternelle, soit en inspirant de nombreux poèmes et dédicaces. C'est donc l'image de Lorca poète assassiné et du Lorca ami (*hermano*) qui apparaît chez Prados.

<sup>521</sup> Voir en annexes

<sup>522</sup> Ils se connaissent depuis l'enfance. *En la escuela de párvulos de don Ventura es condiscípulo de Vicente Aleixandre.* (Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Cénlit Ediciones, p. 745.)

<sup>523</sup> Emilio Prados comptait parmi ses plus proches amis, José Luis Cano, au point de lui offrir son journal intime : *Un documento de interés para aproximarnos a la figura de Emilio Prados es el Diario íntimo que regaló a José Luis Cano. Escrito en 1919-1921, en Madrid y en Suiza, recoge las inquietudes de sus años de residente y el desasosiego que le produce la ruptura con su novia. Domina el tono melancólico.* (Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Cénlit Ediciones, p. 746.)

<sup>524</sup> On reproduit ici un témoignage de l'amitié de Prados pour Lorca, en plus du partage d'idéaux: *La única gran alegría que he tenido ha sido el haber encontrado en Federico al amigo que tanto deseaba. A él le he abierto mi corazón y él ha sabido comprenderlo. Al principio de conocerle no lo pude comprender bien: su poesía, su literatura, lo envolvían en una costra difícil de atravesar; pero luego, una vez que he logrado llegar a su corazón, he comprendido su bondad infantil y su cariño. Tendría un enorme desencanto si esta idea que de él tengo fuese falsa; pero creo que esta vez he encontrado al compañero que buscaba y con el que podré hablar de mis cosas íntimas sin que se ría de ellas. Su manera de ser y de pensar es muy semejante a la mía, su misma niñez de hombre, su afán por subir a la cumbre de la gloria, no comprendido, pero deseado por desear lo nuevo y lo revolucionario: todo es igual a lo mío. Sus ideales políticos, contrarios a su bienestar, son los mismos míos, y esto le hacen que sea más querido por mí. [...] Tengo grandes ganas también de que esté aquí para organizar la propaganda de nuestros comunes ideales, que tantas ganas tengo de ver realizados. Mi sangre toda la daría por ver a la humanidad unida con amor, y que la igualdad fuera completa para todos.* (*Cartas desde el exilio*, Pre-textos, 1997, pp. 12-13).

<sup>525</sup> OP2 24 p. 163.

<sup>526</sup> vv. 130-131 *conmigo caminando pulso a pulso, hacia dentro,/ mientras fuera te cantan los que no te conocen.* (Otros poemas II 24 « Estancia en la muerte con Federico García Lorca » p. 613).

<sup>527</sup> On verra que ce terme était aussi utilisé par Cernuda et Altolaguirre.

### **3- Conclusion**

Le poète pradien est un chanteur souvent privé de ses dons d'aède à cause de l'injustice, des horreurs de la Guerre civile, de la mélancolie et de la nostalgie de la terre perdue. Il est, en 1926, un poète accompagné de la nuit, de la lune et de la mer, et devient un poète engagé (bien avant la guerre civile puisqu'un poème est consacré à la Révolte des mineurs des Asturies). Enfin on soulignera l'image du poète gardien de phare, guide des hommes qui rejoint la fonction du poète engagé. Seules trois références à d'autres poètes apparaissent dans son œuvre antérieure à 1939 : Vicente Alexandre et Federico García Lorca, pour ce qui est des membres de la génération de 27 et José Luis Cano, jeune poète à l'époque proche du groupe. Prados ne cite donc que des poètes espagnols contemporains auxquels l'ont lié des liens d'amitié particulièrement étroits.

## VII- Vicente Aleixandre<sup>528</sup>

Il faut d'abord signaler que la figure du poète est peu présente comme thème métalangagier et que le terme *poeta* est le seul désignateur du poète. Vicente Aleixandre cite 14 poètes.

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?

#### **Le poète « babbler »**<sup>529</sup>

L'épigraphe de Lord Byron est une épigraphe doublement intéressante, puisque d'une part elle ouvre le recueil *Espadas como labios* (1930-31) et d'autre part elle concerne directement la figure du poète: *What is a poet? What is he worth? What does he do? He is a babbler*<sup>530</sup>. Cette définition byronienne du poète comme «beau-parleur» ou «babillard» désacralise la fonction et l'être même du poète et s'oppose aux conceptions baudelairienne et rimbaldienne dont on a parlé à propos d'autres poètes. On pourrait s'attendre ensuite à trouver dans *Espadas como labios* une définition du poète confirmant celle de Byron. Mais le terme «poeta» ou tout autre synonyme est absent du recueil, et le seul locuteur «chanteur» qui y apparaît semble être doté de pouvoirs extraordinaires : *A mi paso he cantado porque*

<sup>528</sup> Le premier recueil de Vicente Aleixandre est *Ámbito* (1924-27). On mentionne ici l'ouvrage de référence qui a servi à l'élaboration des glossaires et la liste des recueils étudiés : l'ouvrage de référence est *Obras completas*, Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1978, 2 vols. et les recueils sont : *Poesía* (1924-1967); *Ámbito* (1924-1927); *Espadas como labios* (1930-1931); *La destrucción o el amor* (1932-1933); *Mundo a solas* (1934-1936) ; *Nacimiento último* (1927-1952).

<sup>529</sup> also called *Chatterer*, any of more than 250 Old World songbirds of the family Timaliidae (order Passeriformes); they are treated by many authorities as a subfamily of the Muscicapidae (q.v.). Noted for their continual and rapid vocalizations, babblers are sometimes called babbling thrushes or chatterers. The name babbler is often used in compound form suggesting habitat, appearance, or behaviour: ... (Encyclopedia Britannica). On a aussi consulté le site "The free dictionary by Farlex" qui donne la définition suivante: 1- *BABBLER*, an obnoxious and foolish and loquacious talker ; chatterer, prater, spouter, chatterbox, magpie, speaker, talker, verbaliser, verbalizer, utterer. Someone who expresses in language; someone who talks (especially someone who delivers a public speech or someone especially garrulous); "the speaker at commencement"; "an utterer of useful maxims". 2- Any of various insectivorous Old World birds with a loud incessant song; in some classifications considered members of the family Muscicapidae. *Cackler*. *Oscine*, *oscine bird* - passerine bird having specialized vocal apparatus. *Genus Timalia*, *Timalia* - type genus of the Timaliidae. On peut déduire de ces définitions que le terme *babbler* désacralise, certes, la figure du poète mais n'est peut-être pas pour autant péjoratif. On peut également supposer un trait d'humour de la part d'Aleixandre envers ces amis du groupe de 27 (Alonso, Lorca, Altolaguirre et Cernuda, qu'il considérait peut-être comme de véritables moulins à paroles, mais pas en tant que poètes) et à qui il dédie les différentes sections du recueil *Espadas como labios*. On soulignera également le deuxième sens du mot *babbler*, qui introduit l'image de l'oiseau et donc le champ lexical du chant, de la mélodie que l'on a déjà évoqué à plusieurs reprises

<sup>530</sup> La provenance de cette épigraphe est inconnue.

*he dominado el horizonte et he visto el mar, la mar, los mares, los no-límites*<sup>531</sup>. En utilisant les deux genres et nombres du mot *mar*, le locuteur semble être parvenu à englober, à comprendre la totalité des choses. Il souligne l'effort nécessaire que produit le poète pour chanter, pour poétiser : *Voy a cantar doblando ;/ canto con todo el cuerpo*<sup>532</sup>. Dans le poème « La dicha » de *La destrucción o el amor* (1932-33), le locuteur enjoué « chante » un bonheur plus simple, celui d'aimer, le bonheur que lui inspire la contemplation de la nature, mais il n'y a pas trace d'ironie vis-à-vis de ce chant. De même, dans le recueil suivant *La destrucción y el amor*, la référence à Novalis (*Es tocar el cielo, poner el dedo / sobre un cuerpo humano*<sup>533</sup>) suppose plutôt la conception romantique du poète comme « être omniscient »<sup>534</sup>.

## 2- Qui est poète?

La figure du poète apparaît chez Aleixandre tantôt sous la forme de la dédicace, tantôt sous la forme de l'épigraphe ou du collage. Parmi les quatorze poètes référencés dans le tableau<sup>535</sup>, onze sont espagnols. Dans l'ordre chronologique, ce sont Jorge Manrique (avec deux collages du célèbre vers: *que van a dar en la mar*<sup>536</sup>), trois poètes du Siècle d'Or (Fray Luis de León<sup>537</sup>, Góngora<sup>538</sup>, il consacre un sonnet à chacun d'eux en 1927 et 1928<sup>539</sup>, et Quevedo, avec

<sup>531</sup> vv. 11 et 13 de (1930-1931) *Espadas como labios* 10 « Nacimiento último » p. 257.

<sup>532</sup> (1930-1931) *Espadas como labios* 19 p. 277 vv. 1-2. Ces deux vers apparaissent aussi dans le poème 39 « Mudo de noche » (vv. 2-3).

<sup>533</sup> (1932-1933) *La destrucción o el amor* 17 « A ti, viva » p. 354 [Epigraphe]

<sup>534</sup> chez Novalis le poète est investi d'une mission, il est en quelque sorte supérieur aux autres hommes : « Dans les Grains de pollen publiés dans le premier cahier de l'Athenaüm (mai 1798), Novalis écrit : « Nous sommes en mission : appelés (*berufen*) à la formation de la terre ». Pendant la même période, ses cahiers de notes sont parcourus d'éloges de la poésie et du « poète transcendantal », qui paraît être le seul à pouvoir accomplir cette *Bildung der Erde*. On peut y lire par exemple : « Le poète véritable est omniscient et est un monde réel en miniature » ; « L'homme authentiquement moral est poète » ; « L'artiste se tient au-dessus des hommes, comme la statue sur son piédestal » ; « Seul un artiste peut deviner le sens de la vie ». ([http://www.lerevuedesressources.org/article.php3?id\\_article=684](http://www.lerevuedesressources.org/article.php3?id_article=684)). Le poète romantique dit l'indicible, voit l'invisible : « L'artiste romantique pratique un art fondé sur l'expression de soi, alors que le classique se voulait reproduire la réalité. Mais le romantique pense trouver au fond de soi une réalité fondamentale, par où il se relie à l'économie symbolique de l'univers : il plonge en soi pour donner à voir l'invisible aux autres. » (<http://www.up.univ-aix.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/romangla.htm>).

<sup>535</sup> Voir tableau en annexe.

<sup>536</sup> (1930-31) (1930-1931) *Espadas como labios* 16 « Poema de amor » p. 271 et (1932-1933) *La destrucción o el amor* 19 « Quiero saber » p. 358.

<sup>537</sup> *Nacimiento último* 16 (1928)

<sup>538</sup> *Nacimiento último* 17 (1927).

<sup>539</sup> On pourra se reporter à la deuxième partie où l'on analyse précisément l'emploi et les fonctions du sonnet.



l'épigraphe *Yace la vida envuelta en alto olvido*<sup>540</sup>), la poétesse Carolina Coronado, et cinq poètes de la « génération » de 27: la première section de *Espadas como labios*<sup>541</sup> est dédiée à Dámaso Alonso, la deuxième à Federico García Lorca, la troisième à Manuel Altolaguirre<sup>542</sup> et la dernière à Luis Cernuda<sup>543</sup>, et Vicente Aleixandre consacre par ailleurs à Emilio Prados le poème « Emilio Prados (Retrato en redondo) »<sup>544</sup>, dont le titre à la même fonction qu'une dédicace. La structure du poème, comme semble annoncer l'expression *en redondo*, est circulaire s'ouvrant et s'achevant dans l'ombre : *Una sombra. Solo una / sombra. Sin penumbra. et Se ha hecho ya el día*<sup>545</sup>. La nuit apparaît au milieu du poème, dans la septième strophe : (*La noche, en comba, cerrada / sobre su negra mirada.*). Le motif de la nuit présent ici l'est également dans le poème d'Emilio Prados intitulé « Letanía de la noche » : il y a peut-être à travers ce motif un clin d'œil au poème de Prados issu de *Canciones*

<sup>540</sup> Dans *Mundo a solas* (1934-36). Cette épigraphe semble bien annoncer la tonalité relativement sombre du recueil et la thématique de la mort (*yace la vida*). La lune, signe mortifère, est très présente au début du recueil, notamment dans le poème « No existe el hombre » et dans « Bulto sin amor » le locuteur cri désespérément son désir de se défaire de sa tristesse (*Basta, tristeza, basta, basta, basta.* v.1). Dans le même poème, le thème de l'amour apparaît lié à celui de la mort (on pensera ici au topos « amor a morte ») : la référence à *La vida es sueño* est très claire : vivre et aimer, c'est mourir tous les jours (*Sentí diariamente que la vida es la muerte. / Supe lo que es amar porque morí a diario.* vv. 12-13). La thématique de la mort est omniprésente dans les poèmes « Humano ardor » où le verbe *morir* envahit l'espace textuel, « Bajo la tierra » et « El fuego final » où le locuteur annonce la mort d'une fillette (*Niña pequeña o dulce que eres amor o vida, / promesa cuando el fuego se acerca, / promesa cuando el fuego se acerca, / promesa de vivir, de vivir en los mayos, / sin que las llamas que van quemando el mundo / te reduzcan a nada, oh mínima entre lumbres. / Vas a morir quizá como muere la luz, / esa débil candela que las llamas asumen. / Vas a morir como alas no de pájaro, / sino de débil luz que unos dedos sujetan.* vv. 13-21). Enfin on notera la thématique de l'amour déçu et passé dans les poèmes « Filo de amor », « Tormento del amor », « Amor iracundo » où le verbe *amar* conjugué au passé est omniprésent et laisse entrevoir, une fois conjugué au présent et au futur, tout le désespoir du locuteur qui vient clore le recueil.

<sup>541</sup> Voir note sur le terme *Babbler*.

<sup>542</sup> Vicente Aleixandre revient sur son amitié (d'abord épistolaire) pour Manuel Altolaguirre dans *Los encuentros* (Madrid, Guadarrama, 1958, pp. 147-151) et sur la légende du « Manolito angelical » dont on reparlera : *Escribía unas cartas largas, en papeles como sábanas, con letra grandota, con alguna falta de ortografía que tuviera gracia; no: que tuviera ángel. Pues sí: ángel. Porque el que no haya conocido a Manolito Altolaguirre en sus veinte años, poeta y codirector de Litoral, no ha conocido lo que todos los que entonces le conocieron decían que era: un ángel, que de un traspies hubiera caído en la Tierra y que se levantara aturcido, sonriente ... y pidiendo perdón.*

<sup>543</sup> Vicente Aleixandre ne semble pourtant pas avoir eu des rapports très amicaux avec Cernuda, dont les relations avec certains membres du groupe étaient parfois difficiles, en particulier avec Guillén et Salinas : *Creo que ha hecho usted bien en no felicitar a Cernuda. Yo no lo veo hace tiempo, pero creo que la "recompensa parcial" no le ha hecho gracia excesiva. Manolo en cambio parece que sí está contento. Lo de Cernuda son noticias de Salinas, que tuvo que detenerle en un primer arrebat verbal no demasiado afortunado.* (Vicente Aleixandre, *Correspondencia a la generación del 27, 1928-1984*, Lettre à Jorge Guillén du 8 janvier 1934, pp. 107-108).

<sup>544</sup> (1927) *Nacimiento último* 18 « Emilio Prados (Retrato en redondo) » p. 629. Il s'agit d'un poème composé de douze distiques octosyllabiques qui décrivent Emilio Prados dans l'ombre, chaque partie de son corps ouvrant un distique ; le portrait se précise peu à peu finissant par se centrer sur le visage du poète.

<sup>545</sup> vv. 1-2 et 21.

*del Farero* (1926). Trois poètes étrangers sont également mentionnés, dont deux romantiques (Byron et Novalis), et l'un « moderniste », Julio Herrera y Reissig dans la dédicace d'un poème de 1936 intitulé « Las Barandas »<sup>546</sup> : l'adjectif « modernista » est précisé dans la dédicace et Aleixandre semble bien écrire à la manière modernista en utilisant des termes caractéristiques de ce mouvement : *mano exsangüe, rosa, virgen, vals, azucena*.

On trouve donc chez Aleixandre un nouvel exemple, d'une part de l'amitié régnant dans le groupe de 27, de l'autre de l'admiration vouées à des poètes majeurs de la poésie classique espagnole, Fray Luis de León, Quevedo, Góngora, probablement considérés d'une certaine façon comme des maîtres. Aleixandre fait à la fois référence à des « valeurs sûres » de la poésie espagnole mais offre aussi des références plus originales : il est en effet le seul à citer Byron et Carolina Coronado.

### **3- Conclusion**

Le poète d'Aleixandre est un beau-parleur (*babbler*)<sup>547</sup>, sa fonction semble désacralisée, il n'est donc doté d'aucun pouvoir particulier<sup>548</sup>. Mais on peut soulever ici une autre hypothèse à propos de ce terme « babbler » : le poète pourrait aussi chanter naturellement, sans avoir appris son chant<sup>549</sup>. Il faut aussi signaler que le poète d'Aleixandre chante sa joie, son bonheur et non sa douleur ou sa tristesse comme d'autres poètes du groupe. Enfin, on rappellera les cinq dédicaces destinées

<sup>546</sup> (1936) *Nacimiento último* 19 p. 632 « Homenaje a Julio Herrera y Reissig, poeta *modernista* ». Dans ce poème Vicente Aleixandre utilise l'hendécasyllabe, le vers classique de la poésie savante espagnole pour rendre l'hommage. Il y a peut-être, dans le poème d'Aleixandre, deux collages de Herrera y Reissig : le terme *supradanamente* est utilisé entre guillemets et *mar encerrado* qui apparaît aux vers 23 et 29 ? Il y aurait donc là une volonté d'Aleixandre d'écrire « à la manière de » Herrera y Reissig.

<sup>547</sup> Le terme de *babbler* pose problème : il n'apparaît qu'une fois et en plus rien ne semble confirmer par la suite ce sens péjoratif. Il s'agit peut-être d'un trait d'humour ?

<sup>548</sup> Ici se situe une citation du métalangage externe d'Aleixandre : *Tú que me conoces bien, sabes que soy el poeta o uno de los poetas en quienes más influye la vida. Siento en mí una especie de leonina fuerza inaplicada, un amor del mundo, que a mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta*. (Lettre à Dámaso Alonso du 19 septembre 1940, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 1560-61). L'amour d'Aleixandre pour le monde qui l'entoure pourrait empêcher l'apparition d'une conception du poète comme doué de pouvoirs exceptionnels, le plaçant en dehors du monde des hommes. La conception du poète babbler désacralise la fonction du poète et le place, bel et bien, dans le monde des hommes. Mais "le chanteur" d'Aleixandre semble être souvent doté d'une perception du monde exceptionnelle ?

<sup>549</sup> Le chant non appris des oiseaux est un lieu commun de la poésie du Siècle d'Or.

à cinq poètes de la génération de 27, Federico García Lorca<sup>550</sup>, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Luis Cernuda et Manuel Altolaguirre, pour souligner, une fois encore, l'amitié qui régnait au sein du groupe comme facteur de cohésion. Vicente Aleixandre fait également référence à de grands de la poésie espagnole plus ancienne, comme Jorge Manrique, Fray Luis de León et Góngora et consacre aux deux derniers, en 1927 et 1928, deux sonnets<sup>551</sup>.

---

<sup>550</sup> L'admiration et l'amitié d'Aleixandre pour Lorca est visible dans la préface de l'un des tomes de l'oeuvre complètes de Lorca: *A Federico se le ha comparado con un niño, se le puede comparar con un ángel, con un agua* ("mi corazón es un poco de agua pura", decía él en una carta), *con una roca; en sus más tremendos momentos era impetuoso, clamoroso, mágico como una selva. Cada cual le ha visto de una manera. Los que le amamos y convivimos con él le vimos siempre el mismo, único y, sin embargo, cambiante, variable como la misma Naturaleza. Por la mañana se reía tan alegre, tan clara, tan multiplicadamente como el agua del campo, de la que parecía siempre que venía de lavarse la cara. Durante el día evocaba campos frescos, laderas verdes, llanuras, rumor de olivos grises sobre la tierra ocre; en una sucesión de paisajes españoles que dependían de la hora, de su estado de ánimo, de la luz que despidieran sus ojos; quizá también de la persona que tenía enfrente.* (GARCIA LORCA, Federico, *Obras Completas 2, Teatro – Entrevistas y declaraciones castas*, préface de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1974, p. IX).

<sup>551</sup> On pourra se reporter à la deuxième partie où l'on analyse précisément l'emploi et les fonctions du sonnet.

## VIII- Luis Cernuda<sup>552</sup>

D'une façon générale, le métalangage du poète est peu présent chez Cernuda. On a relevé deux conceptions, celle du poète voyant et celle du poète maudit. En outre, Cernuda ne cite que six poètes dont cinq font partie de la génération de 27.

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?<sup>553</sup>

#### **a- Le poète qui « illumine les mots opaques »**

Dans le poème « A un poeta muerto (FGL) »<sup>554</sup>, on trouve la figure du poète voyant<sup>555</sup>, de l'archimage capable de déchiffrer le langage codé de la réalité, un devin qui « illumine le sens des mots opaques »<sup>556</sup> :

<sup>552</sup> Le premier recueil de Cernuda est *Primeras Poesías* (1924-1927) d'abord intitulé *Perfil del aire*. On mentionne ici l'ouvrage de référence et les recueils étudiés pour l'élaboration du glossaire. L'ouvrage de référence est *Poesía Completa*, Luis Cernuda, édition de Derek Harris et Luis Maristany, Barcelone, Barral, « Biblioteca crítica », 1973, 979 p. et les recueils : *Primeras poesías* [1924-1927], pp. 39-61 ; *Egloga, Elegía, Oda* [1927-1928], pp. 65-79 ; *Un Río, un Amor* [1929], pp. 83-114 ; *Los Placeres prohibidos* [1931], pp. 117-146 ; *Donde habite el olvido* [1932-1933], pp. 149-169 ; *Invocaciones* [1934-1935], pp. 173-202 ; *Las Nubes* [1937-1940], pp. 205-276 ; *Otros poemas* [poèmes de *Perfil del Aire* qui ne figurent pas dans *Primeras poesías* et poèmes publiés dans des revues], pp. 531-550 ; *Poemas inéditos*, pp. 811- 820.

<sup>553</sup> Cernuda énonce la première qualité du poète dans (1932) « Dos poetas » (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca nueva », n° 297, 1970, p. 71) : « ¿Qué retendríamos, pues, de lo dicho acerca de estos dos poetas? [Cernuda parle de Aleixandre et Prados] Su pasión, es decir, su sensualidad. Y no estoy lejos de decir que ésta sea la cualidad principal del poeta, en general, aunque temo que quien esto lea no entienda por esa palabra lo mismo que yo. Sensibilidad es algo, claro es: sensualidad es una sensibilidad espiritualizada. Il rappelle cette qualité primordiale du poète dans « Federico García Lorca (recuerdo) » (1938) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, « Biblioteca nueva », n° 297, 1970, p. 158) : « La sensualidad, esa cualidad primordial del poeta, latía poderosamente en él.

<sup>554</sup> (1937) *Las Nubes* 2 « A un poeta muerto (F.G.L.) » p. 208.

<sup>555</sup> Cette conception que l'on trouve chez Rimbaud par exemple est héritière du romantisme: chez Novalis le poète est investi d'une mission, il est en quelque sorte supérieur aux autres hommes : « Dans les Grains de pollen publiés dans le premier cahier de l'Athenaüm (mai 1798), Novalis écrit : « Nous sommes en mission : appelés (*berufen*) à la formation de la terre ». Pendant la même période, ses cahiers de notes sont parcourus d'éloges de la poésie et du « poète transcendantal », qui paraît être le seul à pouvoir accomplir cette *Bildung der Erde*. On peut y lire par exemple : « Le poète véritable est omniscient et est un monde réel en miniature » ; « L'homme authentiquement moral est poète » ; « L'artiste se tient au-dessus des hommes, comme la statue sur son piédestal » ; « Seul un artiste peut deviner le sens de la vie ». ([http://www.larevue-desressources.org/article.php3?id\\_article=684](http://www.larevue-desressources.org/article.php3?id_article=684)). Le poète dit l'indicible, voit l'invisible : « L'artiste romantique pratique un art fondé sur l'expression de soi, alors que le classique se voulait reproduire la réalité. Mais le romantique pense trouver au fond de soi une réalité fondamentale, par où il se relie à l'économie symbolique de l'univers : il plonge en soi pour donner à voir l'invisible aux autres. » ([www.up.univ-aix.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/romangla.htm](http://www.up.univ-aix.fr/wctel/cours/bozzetto/pages/romangla.htm)).

<sup>556</sup> vv. 21-22.

El insulto, la mofa, el recelo profundo  
Ante aquel que ilumina las palabras opacas  
Por el oculto fuego originario<sup>557</sup>.

Il est un être supérieur<sup>558</sup> qui possède le « feu » secret permettant d'accéder au sens. Cette idée rejoint la conception baudelairienne des *Correspondances* établies entre la Nature et le Poète<sup>559</sup>. Cette image du poète magicien révélant le mystère de la poésie se trouve également dans le poème « Elegía »<sup>560</sup> où il est question de *mágicas palabras*<sup>561</sup>.

### b- Le poète solitaire et incompris<sup>562</sup>

Selon la conception du poète maudit, incapable de vivre dans le monde des hommes<sup>563</sup>, Cernuda évoque l'image d'un poète qui ne semble pas appartenir à ce monde<sup>564</sup> :

---

<sup>557</sup> vv. 20-22.

<sup>558</sup> *Leve es la parte de la vida/ Que como dioses rescatan los poetas* (vv 9-10). Il est un être supérieur qui acquiert finalement sa puissance à titre posthume: *Para el poeta la muerte es la victoria;* (v. 71). La gloire du poète, l'éternité qui constitue sa "victoire" lui est conférée par la mort.

<sup>559</sup> Baudelaire a précisé sa conception des *correspondances* dans la préface de ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) : *C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus évidente de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau. Ce sera donc la mission du poète de saisir ces mystérieuses correspondances pour atteindre une part de cette splendeur surnaturelle.*

<sup>560</sup> *Poemas Inéditos* 7 p. 818

<sup>561</sup> v. 55. Dans ce poème, il ne s'agit pas du poète en général mais bien du poète Lorca qui apparaît comme un être vital, qui représente l'essence même de la vie : *la sal de nuestro mundo eras* (vers 23). On reviendra sur l'image de Lorca dans la poésie cernudienne un peu plus loin.

<sup>562</sup> On a vu plus haut, dans la section consacrée à Diego, que le poète était incompris des hommes car il était considéré comme étant un rêveur : le poète-rêveur est une idée exposée par Luis Cernuda dans son article « El espíritu Lírico » (1932), et selon lui, le poète est un rêveur car il poursuit la réalité : *¿Qué es el espíritu lírico ? Un poeta, dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue un sueño sino quien persigue la realidad.* (Luis Cernuda, *Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970, p. 75)

<sup>563</sup> Cernuda revient, dans son article « Juan Ramón Jiménez » (1942), sur la position du poète replié sur lui-même à la fin du XIXème siècle en prenant comme exemple Juan Ramón Jiménez : *La poesía ha de salir ganando así, aunque el poeta corra el riesgo de contar demasiado consigo y confiar demasiado en sí mismo, desdiciendo el resto de la humanidad. En realidad tal solución heroica ha ido siendo adoptada por muchos poetas en nuestros tiempos, pero no sin que produzca en ellos un desquiciamiento visible. De ahí el curioso aspecto que presenta generalmente la persona del poeta a fines del siglo pasado, cuando esa separación de la sociedad era demasiado marcada y demasiado reciente, al mismo tiempo, para que no dejara de producir en él tal mezcla de orgullo y vanidad, de sufrimiento y de histrionismo, de absorción en sí y sordera ante el resto del mundo, a que antes me refería al aludir a nuestros escritores de finales del siglo. A ese momento pertenece Juan Ramón Jiménez: al momento en que el poeta, hierofante de un culto abandonado por la multitud, se yergue aún más sibilino mientras más solitarias aparecen las gradas de su altar.* (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, 1970, pp. 176-177).

<sup>564</sup> L'incapacité à vivre dans le monde des hommes est aussi une caractéristique du locuteur cernudien en général. On a étudié dans un article intitulé « L'espace du moi poétique cernudien » (Soline Jolliet, [http://www.paris4.sorbonne.fr/fr/article.php3?id\\_article=2869](http://www.paris4.sorbonne.fr/fr/article.php3?id_article=2869)), les espaces occupés ou désertés par le locuteur. On signalera aussi un extrait de l'article de Cernuda « El espíritu Lírico »



*lejos de los hombres  
Allá en la altura impenetrable*<sup>565</sup>.

Tel l'albatros, ce « roi de l'Azur », métaphore baudelairienne<sup>566</sup> du poète qui est gauche et ne sait marcher, déséquilibré par ses grandes ailes de géant sur le pont du bateau, autrement dit le monde des hommes, le poète de Cernuda étouffe sur la terre. Le poème intitulé « La gloria del poeta »<sup>567</sup> est une véritable illustration de la conception du poète maudit, rejeté de tous :

*Y contemples con gesto distraído desde la altura  
Esta sucia tierra donde el poeta se ahoga*<sup>568</sup>.

Le poète cernudien apparaît bien comme un être inadapté au monde des hommes<sup>569</sup>. C'est sans doute pourquoi le locuteur affirme une véritable solidarité entre les poètes lorsqu'il prête sa voix au poète, à son « démon », une sorte de double situé au-dessus des misères humaines<sup>570</sup> :

*Sabes sin embargo que mi voz es la tuya  
Que mi amor es el tuyo*<sup>571</sup> ;

(1932): *Volviendo a nuestro poeta [...] No sabe amar y está amando siempre... No sabe vivir y está vivo. Su sitio no está en parte alguna. Siempre deseará un lugar diferente. Es el «Extranjero». Busca la realidad, es decir, la verdad y la poesía.* (Luis Cernuda, *Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970, p. 76). C'est le changement continuuel d'espace qui semble caractériser le poète cernudien.

<sup>565</sup> (1934-1935) *Invocaciones* 10 p. 201 vv. 47-48.

<sup>566</sup> Dans le poème « L'albatros » des *Fleurs du Mal* (*Œuvres complètes*, p. 9). Baudelaire choisit une douloureuse métaphore puisque l'albatros représente la dualité du poète cloué au sol et aspirant à l'infini. Il représente le poète comme un incompris.

<sup>567</sup> (1934-1935) *Invocaciones* 6 p. 183.

<sup>568</sup> vv. 61-62 *Invocaciones* 6 p. 183

<sup>569</sup> *Otro elemento nuevo que encontramos en la poética de Cernuda, que por otra parte será a partir de ahora tema recurrente de sus versos, es la conciencia de poeta fatal y maldito, sometido a la tarea poética por el Destino, no en el sentido de coincidencia en ello de circunstancias, sino en una forma absoluta de la manera griega. Poeta maldito en cuanto descuidado de sus compatriotas, del género humano. De ahí su frecuente desprecio y desdén por esta sociedad que no aprecia su obra, por el erudito, que al fin y al cabo es, en cierto modo, aquél que en primer lugar condiciona su aceptación. El poeta, según él, tiene una misión que cumplir en esta sociedad. Es un visionario y se encuentra en posesión de la verdad, de la "palabra mágica" —como dirá en alguna ocasión— con capacidad redentora para la sociedad de las miserias humanas.* (REAL RAMOS, César, *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Université de Salamanca, "Acta salmanticensia, Filosofía y Letras", n° 148, 1983, p. 69).

<sup>570</sup> *Demonio, hermano mío, mi semejante.* Ce « démon » pourrait bien être une référence au *ḍāimon* de Socrate : *Socrate se disait inspiré d'un génie particulier qu'il nommait son ḍāimon et qui lui suggérait toutes ses résolutions, tous les principes de sa philosophie et de sa conduite. Consulter son ḍāimon familier, c'était pour Socrate consulter sa divinité intérieure, son jugement, sa raison, qu'il regardait non seulement comme un don mais comme une émanation et une portion de la divinité. Socrate le prenait pour un guide réel, distinct de son imagination et organe d'une divinité tutélaire.* (Source : Wikipédia) On trouvera d'autres occurrences du motif du « démon » : *Somos chispas de un mismo fuego* (v. 12) ; *Sabes sin embargo que mi voz es la tuya, / Que mi amor es el tuyo.* (vv. 63-64)

<sup>571</sup> Poème 6 de *Invocaciones* (1934-1935)



## 2- Qui est poète?

Cernuda a écrit beaucoup de textes critiques sur la poésie d'autrui<sup>572</sup>, mais les dédicaces sont rares dans son œuvre antérieure à 1939. À une seule exception près il ne cite que cinq poètes du groupe de 27: Federico García Lorca<sup>573</sup>, Vicente Aleixandre (soit les deux poètes du groupe dont il se sentait le plus proche)<sup>574</sup>, Rosa Chacel, Manuel Altolaguirre<sup>575</sup> et son épouse Concha Méndez<sup>576</sup>. Dans « Elegía española », dédiée à Vicente Aleixandre<sup>577</sup>, Luis Cernuda, en insistant sur la distance qui le sépare de l'Espagne, à qui il s'adresse sans la nommer dans tout le

<sup>572</sup> Voir l'ouvrage *Crítica, Ensayos y Evocaciones* où sont réunies des études sur Jacques Vaché, Paul Eluard, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Arthur Rimbaud, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Gustavo Adolfo Bécquer, Hölderlin, Federico García Lorca, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez.

<sup>573</sup> Dans une lettre à Fernando Charry Lara du 1er juillet 1948, Cernuda revient sur l'admiration et l'amitié qu'il éprouvait pour Lorca et Aleixandre : *Siento en realidad más cerca de mí la persona de Aleixandre que su obra, lo mismo que me ocurría, y me ocurre, con la de Federico García Lorca. ¿Es que cuando asistimos tan de cerca a la vida de un poeta la obra de éste aparece como un reflejo tan sólo de una criatura admirable? Si ello es así me contradigo yo mismo, porque siempre he creído que la obra es más importante que la persona, en el caso de un artista. Sentiría que esas palabras le hicieran pensar que no estimo suficientemente la obra de Aleixandre y la de Lorca; en realidad son esos dos los poetas contemporáneos míos que más cerca siento, y cuyos versos imagino han de sobrevivirnos en la admiración futura.* (CHARRY LARA, Fernando, *Antología poética seguida de cartas de Cernuda, Aleixandre y Salinas*, Colcultura, 1997, p. 106)

<sup>574</sup> Luis Cernuda parle avec beaucoup de sincérité, d'émotion et de tendresse de l'amitié qui l'unissait à Vicente Aleixandre : *En junio del año siguiente, una mañana en la calle de Alcalá, por la acera de la Granja de Henar, destacándose de un grupo, cara sonriente, mano tendida, alguien vino hacia mí. Alguien a quien no reconocí hasta que se nombró. Ese fue mi encuentro segundo, esta vez involuntario, con Vicente Aleixandre. En el otoño del mismo año nos volvimos a ver. Dónde o cómo, no sabría decirlo. Sólo sé que la costumbre de vernos comenzó entonces a formarse, aunque faltaba algo para que nuestra amistad fuera completa. No era culpa, debo insistir, de la confianza discreta, la camaradería retenida que yo sentía en Aleixandre; sin duda el animal en mí no estaba domesticado. [...] Cuando sólo un poco de confianza de parte mía bastaba para reconocer y aceptar la sinceridad preciosa de una amistad, la primera amistad sincera en mi vida, yo había escapado por no pronunciarlas. [...] Desde aquel día nuestra amistad siguió un curso natural, formándose entre los dos con fuerza bastante a resistir, como ha resistido el tiempo y la distancia. Con la regularidad que Aleixandre imponía en torno suyo, nos veíamos a menudo; en un bar, en un cine, en su casa sobre todo; unas veces solos, otras con Federico García Lorca y Manuel Altolaguirre.* («Vicente Aleixandre» (1950), *Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970, pp. 214-16). Cernuda parle aussi de cette amitié dans « Historial de un libro » (1958) : [...] *en Aleixandre hallé entonces la amistad, la camaradería casi completas que antes no hallara en nadie.* (*Poesía y literatura I,II*, Seix Barral, 1971, p. 190).

<sup>575</sup> Cernuda consacre à la poésie de Manuel Altolaguirre un article intitulé « Líneas con ocasión de un poeta Málaga-París » (1931) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, 1970, p. 55-60).

<sup>576</sup> Le quatorzième poème de *Donde habite el olvido* est dédié à Concha Méndez et Vicente Aleixandre.

<sup>577</sup> Pourquoi à Aleixandre? Parce qu'il est resté en Espagne? Et/ou parce que c'est le membre du groupe dont il se sent affectivement le plus proche (voir la note plus haut), et qu'il s'agit ici d'un vécu particulièrement douloureux? De façon générale Aleixandre passait pour une personnalité très chaleureuse. Il faut remarquer que c'est un poème dédié à Aleixandre mais où il ne parle pas de lui . le dédicataire n'est pas évoqué dans le corps du poème (contrairement aux poèmes à Lorca qui sont des élégies).

poème<sup>578</sup>, signale aussi, par la dédicace, la distance qui le sépare de son ami poète resté en Espagne (le premier vers *Ya la distancia entre los dos abierta* introduit d'ailleurs une ambiguïté, *los dos* pouvant désigner soit l'Espagne, soit Vicente Aleixandre, le destinataire du poème. Le seul autre poète cité, et donc le seul qui n'appartient pas au groupe de 27 est Bécquer, dont un collage issu des *Rimas* (plus précisément de la « Rima LXVI »<sup>579</sup>), *Donde habite el olvido*<sup>580</sup>, sert de titre à un recueil de 1932-33<sup>581</sup>. Cernuda cite le fameux vers becquérien (*Donde habite el olvido*) au début et à la fin du premier poème de son recueil éponyme<sup>582</sup>. L'hommage est ainsi rendu mais il faut souligner que le recueil becquérien est très présent dans celui de Cernuda : la « Rima LXVI » et le poème inaugural du recueil cernudien évoquent tous deux un locuteur mélancolique qui chemine dans la nature, le paysage typiquement romantique reflétant l'état d'âme du je : *Valle de eternas nieves y de eternas / melancólicas brumas* (Bécquer, vv. 11-12) et *En los vastos jardines sin*

<sup>578</sup> Il utilise les termes *tierra et madrastra*. Le fait de ne pas nommer l'Espagne est une caractéristique du recueil *Las Nubes*, et suggère le malaise et la rancœur du locuteur envers son pays [et aussi la douleur d'être exilé et de voir son pays aux mains des nationalistes qui se considèrent comme les seuls autorisés à parler au nom de l'Espagne]. Voir par exemple le poème « Un español habla de su tierra » (*Pensar tu nombre ahora / envenena mis sueños*) où l'amour mêlé de rancœur envers l'Espagne est exprimé entre autres à travers l'absence du mot *España*.

<sup>579</sup> vv. 13-16: *En donde esté una piedra solitaria . sin inscripción alguna, / donde habite el olvido, / allí estará mi tumba*. On trouve chez Cernuda (Poema I) le même motif de la pierre tombale et la thématique de la solitude : *Donde yo sólo sea / Memoria de una piedra sepultada entre ortigas* (vv. 3-4).

<sup>580</sup> Vicente Gaos, dans «El grupo poético de 1927» (*Claves de literatura española, II, siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 244) souligne une certaine similitude entre Cernuda et Bécquer: *Sevillano como Bécquer, [Luis Cernuda] recuerda al autor de las Rimas en la delicada, impalpable sensibilidad, la contención expresiva alejada de toda retórica, la predilección por la "lírica de los nortes": alemana e inglesa*.

<sup>581</sup> Les deux locuteurs, cernudien et becquérien des *Rimas*, ont en commun la tristesse, la mélancolie et la solitude. Il existe sans doute un rapport thématique entre les deux recueils : la fin d'un amour. Pedro Salinas dans « Luis Cernuda, poeta » (*Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, pp. 213-214) souligne l'influence romantique qui plane sur *Un río, un amor, Los placeres prohibidos et Donde habite el olvido*: *representan la plena posesión de un concepto de la poesía, de una voz poética y de unos recursos expresivos del todo originales y reveladores. Es la fase más empapada de elementos románticos de su poesía*. Salinas revient ensuite sur le titre *La realidad y el deseo: El título de la compilación corresponde a la entraña del drama del hombre, tal y como se la plantearon los románticos. Realidad y deseo enfrentados, como el luchador y la fiera en el coso del mundo...* En conclusion de son article il ajoute: *Se viene señalando en la nueva poesía española un predominio del acento romántico. La realidad y el deseo es, a nuestro juicio, la depuración más perfecta, el cernido más fino, el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español*. (p. 221). On pourra consulter l'article de Cernuda sur Bécquer: «Bécquer y el romanticismo español» (1935) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, 1970, pp. 97-114). Cernuda souligne l'importance de la thématique de l'amour désespéré chez Bécquer: *Ese sentimiento amoroso era el de Bécquer. Poeta del amor, sí; del amor desesperado, del que pocas personas pueden hablar, porque muy pocas lo conocen*. (p. 109)

<sup>582</sup> Cernuda revient sur les circonstances d'écriture de son recueil dans *Historial de un libro* (1958, p. 192) : *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, aunque todavía apareciesen en ellas, aquí o allá, algunos relámpagos o vislumbres de la manera superrealista*.

*aurora* (Cernuda, « Poème I », v. 2). Les thématiques de l'amour malheureux<sup>583</sup>, de la mort<sup>584</sup> et de la solitude<sup>585</sup> sont présentes chez les deux poètes.

### La mort du poète Lorca

Dédié à Federico García Lorca, le poème « Elegía »<sup>586</sup> présente un locuteur qui pleure la mort du poète. La thématique de la mort accompagne ici la figure du poète<sup>587</sup> : le locuteur cernudien exprime sa révolte face à la mort en désignant la haine comme responsable<sup>588</sup>, il nomme le poète mort par son prénom, ce qui souligne l'amitié<sup>589</sup> qui unissaient les deux hommes. Dans le recueil *Las Nubes*, le poème « A un poeta muerto (FGL) », dédié lui aussi à Federico García Lorca, livre également une vision du poète grenadin. Ici le locuteur décrit le poète mort par le

<sup>583</sup> Les *Rimas* de Bécquer sont d'ordinaire découpées en quatre groupes thématiques : la réflexion sur la poésie en est le premier, l'amour malheureux, le deuxième, la tristesse, le troisième, enfin la solitude et le désespoir constituent le dernier groupe thématique. On citera, pour le thème de l'amour malheureux, les vers suivants de Cernuda : *En esa gran región donde el amor, ángel terrible/ No esconda como acero / En mi pecho su ala,/ Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.* ("Poème I", vv. 9-12) et *He amado y ya no amo más;/ He reído, tampoco río.* ("Poème III", vv. 13-14).

<sup>584</sup> Chez Cernuda : *Donde habite el olvido,/ En los vastos jardines sin aurora ;/ Donde yo sólo sea / Memoria de una piedra sepultada entre ortigas* (Poème I, vv. 1-4) et chez Bécquer : *Donde habite el olvido,/ allí estará mi tumba.* ("Rima LXVI", vv. 15-16). On citera aussi la "Rima LII" où le locuteur exprime même son désir de mort comme soulagement à tous ses maux : Il adresse sa requête (*llevadme con vosotros*) successivement à trois éléments d'une nature déchaînée : *olas, ráfagas de huracán et nubes*. On a trouvé chez Cernuda cette même requête exprimée par le locuteur du « Poème V » : *Quiero la muerte entre mis manos* (v. 5. Dans ce poème le je affirme qu'il va mourir à cause de son désir : *Voy a morir de un deseo* v. 13). On a également relevé chez Cernuda dans le « Poème IV » *Yo fui* et *He sido* (vv. 1 et 14, il s'agit du premier et dernier vers du poème) et dans le « Poème III » *Vivo y no vivo, muerto y no muerto* (v. 7), un oxymore analogue est présent chez Bécquer : *Y esta vida mortal* (dans la « Rima L », v. 5). César Real Ramos, dans *Luis Cernuda y la generación del 27* (Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1983, pp. 58-59) souligne que le monde qui est défini dans le recueil cernudien *Donde habite el olvido* est caractérisé par la privation, ce qui pourrait expliquer, en partie, le désir exprimé de quitter ce monde : [...] *bajo las influencias de Bécquer, un leve simbolismo empaña y carga de misterio lírico un mundo ya no inhabitado, como en Perfil del Aire, sino deshabitado, presentado en un lenguaje que prolifera partículas negativas y, sobre todo, privativas* (« *jardines sin aurora* », « *tormento sin nombre* », « *pasión sin figura*, « *sin nadie frente al muro* », « *tiempo sin historia* », etc.).

<sup>585</sup> On a par exemple trouvé cette thématique chez Cernuda dans le « Poème X » : *Entre precipitadas formas vagas,/ Vasta estela de luto sin retorno,/ Arrastraba dos lentas soledades,/ Su soledad de nuevo, la del amor caído* (vv. 15-18) et chez Bécquer : *¡A solas con Dios !* ("Rima XCV", v. 8); *Errante por el mundo fui gritando* ("Rima LXXXVIII", v. 1) et *Por piedad! Tengo miedo de quedarme/con mi dolor a solas!* ("Rima LII", vv. 15-16).

<sup>586</sup> *Poemas Inéditos* 7 p. 818

<sup>587</sup> C'est une thématique que l'on a signalée comme récurrente dans le voisinage du terme *poeta*. On le signale également chez D. Alonso et chez Manuel Altolaguirre avec sans doute des significations très différentes.

<sup>588</sup> *Es el odio*

<sup>589</sup> Cernuda nomme Lorca *hermano*, ce qui montre la profonde amitié entre les deux poètes : *Y si una fuerza ciega / Sin comprensión de amor / Transforma por un crimen / A ti, cantor, en héroe,/ Contempla en cambio, hermano,/ Cómo entre la tristeza y el desdén / Un poder más magnánimo permite a tus amigos / En un rincón pudrirse libremente.*

biais de l'image de la « verdure dans une terre aride »<sup>590</sup>, il est aussi fertilité dans un monde aride et rendu stérile par la guerre. Comparé au bleu du ciel, symbole de joie et de bonheur, le poète Lorca (et/ou l'homme Lorca), véritable « rayon de soleil » aux yeux du locuteur cernudien<sup>591</sup>, apparaît donc comme un être à part, un être hors du monde qui se distingue par sa jeunesse, la fertilité de ses idées, de sa poésie et par la joie et le bonheur qu'il inspire. Ces deux poèmes sont un autre témoignage de la présence indéniable et fédératrice de Lorca dans le groupe de 27 au sein duquel il cristallisait l'attention et l'amitié de tous les membres du groupe.

### 3- Conclusion

On pourra remarquer dans la conception du poète chez Cernuda certaines influences rimbaldienne et baudelairienne. On a parlé de l'image du poète voyant doté du pouvoir de déchiffrer l'opacité du monde et du poète maudit incapable de vivre parmi les hommes. On peut aussi insister sur la présence du poète Federico García Lorca dans plusieurs poèmes, une présence liée à la thématique de la mort et à celle de la gloire obtenue par le poète défunt<sup>592</sup>. Quant aux références à autrui, Cernuda qui était réputé pour son caractère difficile et ses relations conflictuelles avec certains membres du groupe de 27<sup>593</sup>, cite néanmoins par amitié semble-t-il, cinq membres du groupe Lorca, Aleixandre, Altolaguirre, Rosa Chacel et Concha Méndez. Il ne cite qu'un grand nom de la poésie espagnole, Gustavo Adolfo Bécquer sous l'autorité duquel il place son recueil *Donde habite el olvido*.

---

<sup>590</sup> vv. 6-8 *Por esto te mataron, porque eras / Verdor en nuestra tierra árida / Y azul en nuestro oscuro aire.*

<sup>591</sup> v. 24 *Vivo estabas como un rayo de sol*

<sup>592</sup> Dans son article « Federico García Lorca (recuerdo) » (1938) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, 1970, p. 160) Cernuda critique les nombreux poèmes et hommages rendus à Lorca. Pour lui le poète de Grenade n'a pas besoin d'une *déformation posthume* pour devenir le poète de tout un peuple: *Su poesía no necesita esa póstuma deformación para encarnar como encarna la voz más remota, honda e inspirada de nuestro pueblo, aunque éste no lo sepa, como ha ocurrido siempre y como es natural que ocurra.*

<sup>593</sup> Il «règle ses comptes» avec Salinas et Alonso dans son dernier recueil *Desolación de la quimera*.

## IX- Manuel Altolaguirre<sup>594</sup>

Le métalangage concernant la figure du poète est assez riche. S'il est vrai que l'on n'a défini que trois conceptions du poète (le chanteur, le prophète et le *gozador*), les références à autrui sont fort nombreuses puisqu' Altolaguirre cite 23 poètes.

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?

#### a- Le poète « chanteur »

Dans « Narciso »<sup>595</sup> c'est un poète solitaire qui s'exprime dans les quatre premiers vers :

*Traigo mi soledad acompañada  
de cuantos seres son mis semejantes,  
vengo solo, tan solo, que conmigo  
toda la humanidad sólo es un hombre.*

Il s'agit d'un poète seul parmi la foule qui semble se voir comme représentant de l'humanité tout entière et qui chante ses peines (« canto las tristezas mías ») au bord d'un lac<sup>596</sup>. Le poète chez Manuel Altolaguirre est donc chanteur. Cette facette du poète apparaît à travers l'usage du verbe « cantar ». Mais dans le poème « Mi voz primera »<sup>597</sup>, la voix du poète qui chantait d'ordinaire l'amour et la pensée, semble être brisée par la guerre<sup>598</sup>, la tristesse et les pleurs suscités par les horreurs de la guerre envahissent son chant comme le verbe « llorar » envahit les vers en étant répété deux fois :

*Es la guerra, mi voz acostumbrada  
a cantar el amor y el pensamiento,  
llora esta vez el odio y la locura.  
Fuera de sí mi voz llora el ardiente  
delirio de un incendio apasionado,  
llora su rojo fuego vengativo.*

<sup>594</sup> Le premier recueil de Manuel Altolaguirre est *Las islas invitadas y otros poemas* (1926). On mentionne ici l'ouvrage de référence que l'on a consulté et les recueils étudiés pour l'élaboration du glossaire: l'ouvrage de référence est : *Poesías completas*, Manuel Altolaguirre, édition de Margarita Smerdou Altolaguirre et Milagros Arizmendi, Cátedra, Madrid, 1982, 389 p. et les recueils: *Las islas invitadas y otros poemas* [1926] pp. 97-113; *Poema del agua* [1927] pp. 113-123; *Ejemplo* [1927] pp. 123-147; *Poesía* [1930-1931] pp. 147-195; *Soledades juntas* [1931] pp. 195-219; *La lenta libertad* [1936] pp. 219-233; *Las islas invitadas* [1936] pp. 233-255; *Nube temporal* [1939] pp. 255-271; *Otros poemas* [1927-1959] p. [347]-367.

<sup>595</sup> (1926) *Las islas invitadas* 21 p. 250

<sup>596</sup> vv. 16-17.

<sup>597</sup> (1939) *Nube temporal* 6 p. 262, vv. 24-29.

<sup>598</sup> La Guerre civile a eu un impact douloureux sur Manuel Altolaguirre et donc sur sa poésie: *La guerra fue para él una experiencia traumática que le hizo volver a la fe religiosa.* (Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Cénlit Ediciones, p. 767).



La guerre semble plonger le locuteur dans le trouble, l'ignorance c'est-à-dire l'impossibilité de choisir entre le chant ou la complainte<sup>599</sup>. Le poète-chanteur est un être triste et mélancolique. Il est aussi celui qui écrit, qui dédie quelques vers empreints d'une profonde tristesse, à son ami poète mort, dans « Elegía a Federico García Lorca », poème inaugural de *Nube Temporal* (1939). Il semble ne vouloir faire qu'un avec le défunt :

*y te incorporo a mí, como lo hace  
la parte más cercana de tu tumba<sup>600</sup>.*

Le poète acquiert renom [*fama*] et reconnaissance après la mort. L'édition de Margarita Smerdou Altolaquirre et M. Arizmendi donne une variante de ce poème :

*Mi cuerpo se agiganta endurecido  
al recibir el eco de tu fama  
que resuena entre abismos colosales<sup>601</sup>.*

Dans cette même variante, Altolaquirre souligne l'image de Lorca comme poète éternellement jeune qui restera à jamais gravé dans la mémoire collective :

*Tus nombres como flores nos repiten  
tu juventud sin fin eternamente<sup>602</sup>.*

Le vers 22 insiste sur cette célébrité du poète qui arrive après sa mort, alors que de son vivant le poète était voué à l'anonymat, à la pauvreté, à être un être à part et maudit.

*Sólo los muertos pueden ser nombrados.  
Los que vivimos no tenemos nombre<sup>603</sup>.  
[...]  
Tu nombre esclarecido<sup>604</sup>*

### **b- Cernuda, poète « prophète » et « gozador »**

Les désignateurs du poète sont très rares. Le mot *poeta* apparaît dans deux titres : « Elegía al poeta Antonio Machado » et « Elegía a nuestro poeta » où Altolaquirre semble parler au nom d'un groupe, celui de 27, ou de l'Espagne (républicaine) entière, lors de la mort du poète Lorca<sup>605</sup>. L'image de Cernuda apparaît à travers l'emploi de deux désignateurs figurés utilisés pour faire référence

<sup>599</sup> Voir (1939) *Nube temporal* 8 vv. 1-9.

<sup>600</sup> vv. 3-4.

<sup>601</sup> vv. 21-23.

<sup>602</sup> vv. 16-17.

<sup>603</sup> La mort en général est perçue comme une fin heureuse et comme perfection : *La muerte es perfección, acabamiento* (v. 12).]

<sup>604</sup> Vers 21.

<sup>605</sup> Federico García Lorca, véritable « aimant » (le mot est de Guillén) cité par tous les poètes du groupe, est considéré dans ce titre comme le poète de tout un peuple.

à Luis Cernuda dans le poème de *Soledades juntas*, « Tiempo a vista de pájaro »<sup>606</sup> : il s'agit des termes « profeta » et « gozador »<sup>607</sup>. Manuel Altolaguirre rend hommage à Cernuda et sa poésie en affirmant leur éternité :

*La eternidad es tuya*<sup>608</sup> ;  
[...]  
*La eternidad que es sólo,  
tiempo a vista de pájaro,  
vive entre tus ideas*<sup>609</sup>.

Le poète Cernuda est comparé à un « prophète<sup>610</sup> doté de mémoire » et capable de dire l'avenir. Avec cette image du poète prophète, la vérité poétique semble être de l'ordre de la révélation, le poète apparaît comme un élu dont la mission est d'exprimer l'essence mystérieuse de la vie. Le pouvoir prophétique du poète fait de lui le sauveur du monde, le guide des hommes. Le poète est aussi celui qui « jouit du présent » et connaît le passé et le futur puisqu'il « domine » le temps qu'il voit comme d'en haut.

## 2- Qui est poète ?

On a recensé dans le tableau récapitulatif<sup>611</sup> 23 poètes cités sous différentes formes par Manuel Altolaguirre : 17 Espagnols<sup>612</sup>, qui à l'exception de Manrique sont tous contemporains et connus personnellement de lui (outre Jiménez et Antonio Machado, un grand nombre de poètes dits de 27, dont les 9 étudiés ici), Pablo Neruda dont on connaît les liens avec la génération de 27<sup>613</sup>, Paul Eluard qu'il a connu en exil à Paris<sup>614</sup>, et deux Mexicains contemporains qu'il a aussi très

<sup>606</sup> p. 213.

<sup>607</sup> Deux termes qui désignent une conception du poète dont Cernuda serait l'exemple.

<sup>608</sup> Vers 1

<sup>609</sup> vv. 12-14

<sup>610</sup> Voir la conception cernudienne du poète.

<sup>611</sup> Voir en annexe

<sup>612</sup> Jorge Manrique, Antonio Machado, Fernando Villalón, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Bergamín, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Concha Méndez, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda et José María Hinojosa.

<sup>613</sup> De 1935 à 1936 Concha Méndez et Manuel Altolaguirre impriment *Caballo verde para la poesía* sous la direction de Pablo Neruda.

<sup>614</sup> Paul Eluard que Manuel Altolaguirre connaît en exil à Paris : *En marzo de 1939 se marcha a Francia con un grupo de exiliados. Después de pasar unos meses en un campo de concentración, vive en París con su familia en casa del poeta Paul Eluard.* (Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Cénlit Ediciones, p. 766.)

probablement connus, en Espagne (Alfonso Reyes<sup>615</sup>) ou au Mexique durant son exil (Octavio Paz). Les seuls poètes du XIX<sup>e</sup> siècle cités sont deux étrangers, le romantique anglais Shelley<sup>616</sup> et le moderniste J. Herrera y Reissig. Ce sont donc les poètes espagnols du XX<sup>e</sup> siècle qui sont les plus présents, surtout sous la forme de la dédicace, dans l'œuvre antérieure à 1939 de Manuel Altolaguirre.

Les poètes les plus cités sont Jorge Manrique<sup>617</sup>, de façon implicite, par le biais du collage, et Juan Ramón Jiménez à qui il dédie les recueils *Ejemplo* et *Soledades juntas* et le poème « La cintura del jardín ». Les deux recueils sont dédiés à « J. R. J. » et le poème à « J. R. » (l'usage des seules initiales du poète de Moguer est chose commune). Ces dédicaces sont le signe à la fois d'un hommage rendu et peut-être d'une reconnaissance envers la poésie juanramonienne. Il adresse aussi deux dédicaces à sa femme, la poétesse Concha Méndez dont les initiales forment la dédicace du poème de *Soledades juntas*, « En Suiza ». Il dédie aussi « a Concha », le recueil *La lenta libertad*.

L'emploi abondant de la dédicace dans l'œuvre poétique de Manuel Altolaguirre peut se rattacher à la légende d'un « Manuel angélique »<sup>618</sup> créée par

<sup>615</sup> Alfonso Reyes a passé dix ans de sa vie en Espagne (de 1914 à 1924), ce qui lui a valu une grande connaissance de la littérature espagnole.

<sup>616</sup> « Shelley » est le titre d'un poème consacré à la figure du poète. L'image du poète romantique apparaît à travers l'idée de mort présente dans les vers suivants : *En brazos de un espectro, que era tálamo, / enamorada yedra y tumba fría, / Shelley perdió su libertad muriendo.* (*Las islas invitadas* 22 « Shelley » p. 251 vv. 23-25)

<sup>617</sup> C'est le seul poète « ancien » cité par Altolaguirre. Néanmoins, Luis Cernuda dans son article « Manuel Altolaguirre » (1956) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, 1970, p. 240) signale l'influence de San Juan de La Cruz dans la poésie du jeune poète : *Pero en realidad sólo hay un poeta nuestro con el cual tiene parentesco, y es San Juan de la Cruz; parentesco de visión y parentesco de expresión. No deseo escandalizar a las personas piadosas al plantear la posibilidad de dicha relación entre un poeta santo y un poeta contemporáneo nuestro que no lleva camino de la santidad, ni siquiera de la beatitud; a mí mismo me desagrada plantearla. Pero repito que no hallo en toda nuestra poesía, si no es en San Juan (aunque con diferente alcance, claro es), algo que recuerde el impulso hacia una meta ultraterrena que a veces precibo en la de Altolaguirre. No es que éste se proponga la comunicación con lo divino por medio del éxtasis de la poesía; porque ya dije que Altolaguirre no se "propone" nada; antes bien, algo o alguien se le "impone". Llamemos inspiración a ese algo, para no exponernos a caer en el cabotinaje místico-profano a que tan dados son los críticos franceses al hablar de la poesía. Digamos simplemente que en los versos de Altolaguirre acaso haya una chispa, sólo una chispa, pero al fin una chispa, del fuego que ardía en los versos de San Juan.*

<sup>618</sup> *Sus compañeros de grupo hablaban de él con inmenso cariño. Crearon la leyenda de un "Manolito angelical", de espíritu franciscano.* Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, Novecentismo y vanguardia: Líricos, Cénlit Ediciones*, p. 767. Vicente Gaos, dans « El grupo poético de 1927 » (*Claves de literatura española, II, siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 246) dresse un bref portrait du plus jeune poète du groupe en ces termes : *Este "benjamín de la generación de 1927" tenía, como Lorca, el don de la contagiosa simpatía, de la gracia infantil.* En tant que benjamin du groupe Salinas avait été tenté de faire la comparaison avec la précocité de Rimbaud : *"Es Rimbaud, Rimbaud", le oí repetir exaltado a Pedro Salinas, con exaltación que era juego en uno de los espíritus menos exaltados que he conocido. Naturalmente que entre Rimbaud y aquellos versos de Las islas invitadas no había relación; Salinas oyó probablemente el dicho, acaso*

ses amis du groupe de 27<sup>619</sup>. On en a recensé 24. La dédicace chez Manuel Altolaguirre semble indiquer l'amitié et le respect envers les poètes cités : il dédie poèmes ou recueils aux plus grands poètes de son groupe: Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Bergamín, Gerardo Diego, Concha Méndez, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Emilio Prados<sup>620</sup>, Rafael Alberti, Luis Cernuda et à trois poètes andalous considérés comme des poètes mineurs de la génération de 27, Hinojosa<sup>621</sup>, Moreno Villa<sup>622</sup> et Villalón<sup>623</sup>. Deux poètes appartenant à la génération précédente et dont on suppose qu'il considérait comme ses maîtres, Juan Ramón Jiménez (dont on a déjà parlé) et Antonio Machado à qui il dédie une élégie à l'occasion de sa mort figurent également parmi les dédicaces. Dans l'élégie à Machado, le locuteur montre toute la douleur que lui inspire la mort du poète et insiste sur le lien étroit qui l'unissait au défunt :

*En el dolor de España te he sentido  
confundiendo mi llanto con tu llanto  
en el aire de tu voz sobre la mía  
dándose sombra y luz, y un mismo fuego*<sup>624</sup>.

### **3- Conclusion**

La figure du poète présente dans l'œuvre de Manuel Altolaguirre est assez riche puisqu'elle regroupe l'image d'un poète prophète, d'un *gozador* qui jouit du présent, mais aussi celle d'un poète-chanteur solitaire, mélancolique et attristé par la

---

*de Bergamín, y lo repetía sin más. La conexión pudo nacer de que Altolaguirre, quien entonces tenía 21 años, parecía un prodigio precoz, aunque no tan precoz como Rimbaud. Y ahí acababa la semejanza. (Luis Cernuda, "Manuel Altolaguirre", Crítica, ensayos y evocaciones, Barcelone, Seix Barral, 1970, p. 237).*

<sup>619</sup> Altolaguirre a d'ailleurs fondé de nombreuses revues liées aux activités de ce groupe, comme *Ambos* (Malaga, 1923), *Litoral* (avec Emilio Prados en 1926) et *Héroé* (avec sa femme, Concha Méndez en 1932-1933).

<sup>620</sup> Vicente Gaos, dans "El grupo poético de 1927" (*Claves de literatura española, II, siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 245) rappelle que les deux hommes avaient noué une profonde amitié: [Emilio Prados] *Malagueño, como Altolaguirre, con quien unió estrecha amistad y en compañía del cual fundó y dirigió la revista y ediciones de "Litoral"*.

<sup>621</sup> José María Hinojosa (1904-1936) fonde en 1923 à Malaga, avec Altolaguirre et Souvirón la revue (éphémère) *Ambos*. Il dirige en 1929 la revue *Litoral* à laquelle il donne une orientation surréaliste. Il est fusillé en 1936 par les Républicains pour avoir choisi le camp des Nationalistes.

<sup>622</sup> José Moreno Villa (Malaga, 1887- Mexico, 1955). *Se sitúa entre la hondura y el resonar meditativo de Unamuno, y el virtuosismo innovador de los poetas del 27. (Manual de Literatura española XI. Novecentismo y vanguardia. Líricos, p. 78.)*

<sup>623</sup> Fernando Villalón (Séville, 1881- Madrid, 1930). Ami de J. R. Jiménez, il fonde à Huelva la revue *Papel de Aleluyas* et publie entre 1926 et 1930, trois recueils poétiques : *Andalucía la Baja. Poemas en versos* (1926) ; *La Toriada* (1928), poème dédié à Ignacio Sánchez Mejías et écrit en silves gongorines, avec lequel il participe à l'hommage rendu par les poètes de 27 à Gongora ; *Romances del 800* (1929).

<sup>624</sup> (1939) *Otros poemas* 17 « Elegía al poeta Antonio Machado » p. 367, vv. 5-8.

guerre. La référence à Federico García Lorca amène une allusion à l'éternité que lui confère sa poésie après sa mort.

L'emploi très abondant de la dédicace adressée aux poètes de la « génération » de 27, et en particulier aux neuf écrivains du groupe que l'on a choisi d'analyser, semble témoigner d'un sentiment d'appartenance et d'une implication affective particulièrement vifs chez l'« angélique » Manuel Altolaguirre. Il cite également les deux poètes que l'on a signalés comme étant les « pères » de la génération de 27 : Juan Ramón Jiménez et Antonio Machado.



## X- Jorge Guillén<sup>625</sup>

D'une façon générale, le métalangage concernant la figure du poète chez Guillén est relativement riche. Les désignateurs du poète sont très peu fréquents (on a déterminé deux conceptions, le chanteur et le poète dialoguant avec la nature) mais Guillén cite tout de même 14 poètes.

### 1- Qu'est-ce qu'un poète ?

#### **a- Le poète « chanteur »**

Les termes métalangagiers concernant la figure du poète sont peu fréquents chez Guillén avant 1939: on n'a recensé que trois occurrences du mot *poeta*. L'image du poète qui se dégage ici est celle du poète-chanteur, le verbe *cantar* indiquant l'activité d'un locuteur-poète. Dans *Cántico*, qui décrit les « contacts / d'un homme avec sa planète »<sup>626</sup>, le locuteur évoque le monde et son étonnement d'exister. Il apparaît donc comme un témoin de la réalité qui l'entoure, et c'est son étonnement face à cette réalité qui le pousse à chanter les joies de la découverte du

<sup>625</sup> Son premier recueil date de 1928, il s'agit de la première édition de *Cántico*. Voir à ce sujet les observations de Salinas : *No tuvo prisa en publicar ningún libro: mucho antes de la salida de Cántico, en 1928, ya circulaban numerosas poesías suyas por las revistas, que le ganaron en España la mayor autoridad y estima que puede tener un poeta sin libro. En 1928, la aparición de su obra le definió en nuestro horizonte con vigor de trazo, con potencia de personalidad indiscutibles. Es porque en ella latía lo indispensable en toda obra poética propiamente dicha: una concepción del mundo lograda a través de una concepción de lo poético, del todo suyas.* (« El Cántico de Jorge Guillén », *La realidad y el poeta*, Ariel, 1976, p. 204). On mentionne ici les références de l'ouvrage consulté pour l'élaboration du glossaire: *Cántico*, Barcelone, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1990, 546 p. De l'édition consultée, nous n'avons gardé que les poèmes datant de 1928 et 1936, puisque nous avons choisi de nous limiter à étudier la poésie antérieure à la fin de la Guerre civile. L'édition de 1928 (Madrid) comportait 75 poèmes et celle de 1936 (Madrid) 50 de plus.

Jorge Guillén lui-même revient sur l'époque où il a commencé à écrire de la poésie: *Empecé a escribir bastante tarde, exactamente en el mes de mayo de 1918. Tenía entonces veinticinco años y vivía en París, en un hotel de la calle de Cardinet. Desde mi juventud me sentía poseído por la poesía, pero no me atrevía a escribir.* Puis il explique la construction et la longue maturation de son *Cántico* : *A veces decía a mis amigos: "Lo daría todo por escribir un libro de versos." No imaginaba yo el libro como una serie de textos mezclados caprichosamente, sino como una unidad orgánica, como un edificio. Desde el primer momento me fascinó la construcción rígida de las Flores del Mal, de Baudelaire. Poco a poco, y sin que al principio tuviera conciencia de ello, mi obra se ha organizado de la misma manera. Más adelante, mucho más adelante, supe que Walt Whitman pasó por una experiencia semejante con sus Hojas de Hierba. Estos son para mí dos ejemplos supremos de la organización de una obra poética en un solo libro. El título, Cántico, surgió bastante después. Las circunstancias, los lugares, los acontecimientos que me han inspirado son extraordinariamente diversos y, no obstante, mi poesía ha seguido siempre una misma línea, por lo menos en lo esencial.* (*Dos encuentros con Jorge Guillén*, Claude Couffon, Centre de recherches de l'Institut hispanique, 1960, pp. 13-14).

<sup>626</sup> ¿ Abstracciones ? No. *Contactos / De un hombre con su planeta.* « Al margen de un cántico », *Homenaje*, vv. 1-2, p. 118.

monde. Les poèmes de *Cántico* soulignent l'extase, la joie et l'enthousiasme du poète devant l'harmonie et la perfection suprême de la nature. Dans le poème "Cima de la delicia", par exemple, le locuteur est témoin du spectacle offert par la nature, et c'est après avoir contemplé « la cime du délice » et vu s'échapper vers le soleil la plénitude qui se dégage de ce spectacle, que le locuteur « sait » chanter, et ne sait plus faire autre chose :

*Hacia el sol, en volandas  
La plenitud se escapa.  
¡Ya sólo sé cantar!*

L'activité du poète est donc liée à la contemplation du monde et à l'enthousiasme suscité par la beauté, l'harmonie<sup>627</sup> et la perfection suprême de la nature. De même, dans « El aparecido »<sup>628</sup>, c'est cet étonnement face à la réalité, cet étonnement d'exister, qui incitent le poète à chanter, à chanter toujours comme l'indique la répétition (*Asombro de ser : cantar, / cantar, cantar sin designio*<sup>629</sup>) sans but apparent, sans autre but que d'exprimer un chant de joie à la découverte du monde.

### **b- Le poète dialoguant avec la nature**

L'activité du poète est donc liée à la contemplation du monde et à l'enthousiasme suscité par la beauté, l'harmonie<sup>630</sup> et la perfection suprême de la nature, qui l'amènent même parfois à s'y identifier<sup>631</sup>. Le locuteur de *Cántico* exprime sa relation privilégiée avec la nature, établissant peut-être une *correspondance* avec celle-ci. Le dialogue entre "le Poète" et le pin, dans le poème "Pino", reproduit la conception<sup>632</sup> du poète comme étant le seul capable de dialoguer avec un élément de la nature<sup>633</sup>. Le poète guillénien ne se contente pas de traverser «des forêts de symboles», il établit un dialogue ou une *correspondance* avec un élément de cette

<sup>627</sup> La structure très équilibrée du poème vise peut-être à rendre cette harmonie.

<sup>628</sup> *Cántico* 303 p. 465

<sup>629</sup> *Cántico* 303 p. 465 « El aparecido », vv. 59-62 *Asombro de ser : cantar, / Cantar, cantar sin designio. / ¡Mármara, mar, maramar !/ Confluyan los estribillos.*  
vv. 59-62

<sup>630</sup> La structure très équilibrée du poème vise peut-être à rendre cette harmonie.

<sup>631</sup> *Cántico* 303 p. 465

<sup>632</sup> *Cántico* 294 p. 432

<sup>633</sup> On pourrait penser ici au sonnet baudelairien des « Correspondances » (*Œuvres Complètes*, 1975, p. 11).

nature, le pin<sup>634</sup>. Puisque *Cántico* dit les contacts entre l'homme et la Nature, le locuteur guillénien considère la Terre et ses spectacles comme une manifestation de joie, du Beau, comme une *correspondance* de la Nature.

## 2- Qui est poète ?

Le tableau dressé pour recenser les références aux poètes<sup>635</sup> concerne les éditions de 1928 et 1936 de *Cántico*. On a dénombré dans ce tableau dix-huit dédicaces, épigraphes ou collages concernant des poètes vivants ou morts. Trois pays sont représentés : l'Espagne, la France et les Etats-Unis. Guillén se réfère au XV<sup>e</sup> siècle espagnol avec la mention de Jorge Manrique et de ses *Coplas por la muerte de su padre*, au XVI<sup>e</sup> avec Garcilaso et au Siècle d'Or en citant Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Calderón, Fray Luis de León et le *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Du XX<sup>e</sup> siècle espagnol, ne sont cités que les aînés Juan Ramón Jiménez (le poème « La rosa » est dédié à Juan Ramón Jiménez) ; outre cette dédicace Guillén lui offre un poème dont le titre fait directement allusion à un motif, la rose, récurrent dans la poésie du poète de Moguer et Miguel de Unamuno, et du groupe de 27, uniquement Pedro Salinas dans la longue dédicace finale<sup>636</sup> de *Cántico*, où Guillén lui dit son amitié et sa reconnaissance pour l'aide apportée à la composition du recueil<sup>637</sup>. Quant aux poètes étrangers, on a trouvé trois épigraphes,

<sup>634</sup> Il faut voir dans le pin avec lequel dialogue "le poète" une métaphore du poète et de sa création : *¡Copa mía, obra mía,/ Aun no ajena a la sed que en mí la erige!* Ce qui explique que le poète interroge le pin pour connaître son "secret".

<sup>635</sup> Voir en annexe.

<sup>636</sup> On reproduit ici cette note finale : *Para mi amigo / PEDRO SALINAS,/ Amigo perfecto,/ Que entre tantas vicisitudes,/ Durante muchos años,/ Ha querido y sabido iluminar / Con su atención / La marcha de esta obra,/ Siempre con rumbo a ese lector posible / Que será amigo nuestro:/ Hombre como nosotros / Ávido / De compartir la vida como fuente,/ De consumir la plenitud del ser / En la fiel plenitud de las palabras. FIN DE ESTE CANTICO.*

<sup>637</sup> Voici ce que répond Salinas à cette dédicace : *Mi querido Jorge : Te di, telegráficamente, las gracias por el estupendo ejemplar de Cántico que me mandaste. Precioso; en la realización y en la intención, y sobre todo en la dedicatoria escrita, enteramente correspondida. Te digo esto porque sepas, aunque no te será difícil suponerlo, que mi acogida y reconocimiento por el libro son lo menos telegráficas posibles, lo más gustosamente demoradas y dilatadas en la conciencia y alegría de lo que representa. ¡Qué te voy a decir! Cada vez que leo el libro, el primero y el segundo Cántico, tu poesía entera, tan conocida y archiconocida, me satisface y admira más. Con ser tu amigo en lo más cerca, con ser tu poesía tan hondamente familiar, siento no obstante en ella una altura, una dignidad, ajenas a todo sentimiento personal. Y eso me sirve como de comprobación exterior de su valor puro, de lo que llamaríamos su valor sin lector, de su radical existencia segura.* (Lettre du 9 avril 1936, *Correspondencia (1923-1951)* Tusquets, 1992, p. 173).

l'une provenant du « Bateau ivre » de Rimbaud<sup>638</sup>, l'autre issue de « Song at sunset » de Walt Whitman<sup>639</sup>, et la dernière du poème de Paul Valéry<sup>640</sup> intitulé « La jeune Parque »<sup>641</sup>. Les poètes espagnols du siècle d'Or sont donc largement majoritaires dans les références de Guillén, ce qui peut faire supposer qu'ils ont joué un rôle important dans sa formation culturelle et poétique. Le fait qu'il ne cite qu'un

<sup>638</sup> La référence de Guillén à Arthur Rimbaud apparaît dans le poème composé en ennéasyllabes « La Florida », sous la forme d'une épigraphe : J'ai heurté, savez-vous ? d'incroyables Florides. Ce vers rimbaldien est également utilisé comme collage au premier vers : Tropecé con la Florida. Le signifiant métrique prend également part à l'hommage rendu au poète français qui a, probablement sous l'influence de Verlaine et de son « Art poétique », beaucoup utilisé le rythme impair. Il sera intéressant dès lors de s'interroger sur la fonction de l'épigraphe de Rimbaud dans la signification du poème « La Florida » dont Guillén disait qu'il s'agissait d'un poème d'amour écrit au moment de ses fiançailles avec Germaine. Il est question dans le poème d'une rencontre physique comme l'annonce le vers de Rimbaud et plus particulièrement le verbe « heurter » (traduit par Guillén par le verbe « tropezar » qui introduit une idée de hasard supplémentaire). Dans le récit de voyage fantastique qu'est « Le Bateau ivre », les Florides apparaissent comme des êtres féminins fabuleux : la Floride de Guillén est donc un être fantastique et exceptionnel puisqu'il s'agit de la femme aimée. Le mot « floride » fait probablement allusion à la beauté de l'être aimé par le biais de la présence de la fleur établie par l'étymologie du terme (Floride du lat. FLORIDUS, 'fleuri'. Rimbaud utilise peut être ce terme pour désigner les floridées, ces algues rouges qui vivent surtout dans la mer et que l'on compare à des fleurs). La rencontre charnelle avec un être fantastique de toute beauté est annoncée par l'épigraphe et développée dans le poème. Le locuteur guillénien semble emporté par un désir amoureux intense alors que le locuteur rimbaldien était emporté par un désir d'aventure et de liberté. Si l'épigraphe tend à orienter l'interprétation du texte qu'elle précède et à lui donner une part de sa signification, elle introduit aussi dans l'esprit du lecteur une opposition entre les deux textes : « le Bateau ivre » d'où elle est tirée et « La Florida » qu'elle introduit. Dans le premier texte, le locuteur rimbaldien avoue dans les dernières strophes son échec, son désespoir et son désir de mort, en revanche dans le second, le locuteur guillénien affirme une foi sans faille en la vie exprimant un désir total de vivre : *Respiro la atmósfera toda*. (Soline Jolliet, « La mémoire rimbaldienne chez cinq poètes de la génération de 27 »).

<sup>639</sup> Pedro Salinas remarque dans son article « El Cántico de Jorge Guillén » (XII-1935) (*La realidad y el poeta*, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, p. 204) une similitude entre la poésie du *Cántico* et celle de Walt Whitman : [...] *su actitud poética, el entusiasmo vital, guarda una extraordinaria semejanza con la del gran poeta americano Whitman. La lírica whitmaniana tiene un cimienta idéntico al de Guillén: júbilo ante las formas de la vida en el mundo, exaltación de todo lo vital.* (p. 205). (Voir glossaire *Cántico* 85 « El desterrado » p. 208 [Epigraphe:] *Corroborating forever the triumph of things.*)

<sup>640</sup> *Cántico* 183 « Muerte a lo lejos » p. 282 [Epigraphe :] *Je soutenais l'éclat de la mort toute pure.* On a souvent appelé Guillén le « Valéry espagnol ». L'épigraphe (« Je soutenais l'éclat de la mort toute pure ») est certainement un clin d'oeil à la traduction du « Cimetière marin » que Guillén était en train d'achever lors de la parution en 1928 de *Cántico*. L'épigraphe de Valéry annonce l'acceptation courageuse de la mort de la part du locuteur. Le poème de Guillén propose précisément une réflexion sur la mort à venir. L'originalité du texte réside dans le mélange des traditions poétiques : le *Carpe Diem* (voir les vers 7 et 8) se mêle au stoïcisme (voir les vers 9-12).

<sup>641</sup> Ce poème, publié en 1917, qui devait d'abord s'intituler *Psyché*, a pour objet « le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit ». Les trois Parques symbolisent les étapes de la vie humaine, la plus jeune, choisie par Valéry, évoque la naissance de « la conscience de soi-même ». Dans ce long poème monologue, la Parque apparaît sous les traits d'une jeune femme blessée par l'amour qui, s'éveillant sur le rivage, découvre la dualité de son être (sensualité et connaissance), elle évoque avec nostalgie le bonheur passé, se rappelle ses rêves voluptueux, s'émeut en se souvenant de son innocence, lutte contre ses désirs au point d'appeler de ses vœux la mort (elle songe à se précipiter dans les flots), puis finit par céder à l'attrait de l'aurore (c'est le soleil qui la ramène à la vie, vv. 508-512). L'épigraphe utilisée par Guillén annonce par conséquent la thématique du poème : le dépassement de la crainte de la mort.

seul poète dit de 27, en revanche, suggère que son implication au moins affective dans le groupe était peut-être relativement peu élevée.<sup>642</sup>

### 3- Conclusion

La conception guillénienne du poète est liée à celle du poète chanteur, puisque le locuteur-poète de *Cántico* chante la Nature et son émerveillement face au monde et au fait d'exister. Il entre en contact avec le pin, établissant ainsi une correspondance avec la Nature. Le poète guillénien doit saisir les mystérieuses correspondances de la Nature pour percevoir la splendeur des spectacles du monde, pour établir des contacts particulièrement profonds avec le monde naturel. On a constaté dans les références faites à d'autres poètes une nette préférence pour les poètes du Siècle d'Or (Manrique, Garcilaso, Lope de Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo et Calderón). Juan Ramón Jiménez que l'on peut considérer, on l'a vu, comme l'un des « pères » de la génération de 27 est aussi présent dans les références de Guillén. La dédicace à Salinas souligne l'amitié qui unissait les deux hommes. Quant aux références étrangères on a relevé la présence de Valéry, Rimbaud et Whitman.

---

<sup>642</sup> Voir la lettre d'Aleixandre à propos de Cernuda où Aleixandre dit *usted* : *Creo que ha hecho usted bien en no felicitar a Cernuda. Yo no lo veo hace tiempo, pero creo que la "recompensa parcial" no le ha hecho gracia excesiva. Manolo en cambio parece que sí está contento. Lo de Cernuda son noticias de Salinas, que tuvo que detenerle en un primer arrebató verbal no demasiado afortunado.* (Vicente Aleixandre, *Correspondencia a la generación del 27, 1928-1984*, Lettre à Jorge Guillén du 8 janvier 1934, pp. 107-108). On voit que le tutoiement n'était pas la règle au sein du groupe. On a d'ailleurs un autre exemple de l'usage de *usted* entre deux autres membres du groupe, Salinas et Diego : *Querido Diego: Fracasó mi vuelta al mundo. Cuente usted pues conmigo para la conmemoración gongorina. Estaré en Burgos (Instituto) todo agosto. Escribame y dígame lo que quiere que haga. Veré a Guillén. Le quiere en amistad y poesía.* (Lettre de Salinas à Diego du 3-VIII-1926, p. 72);



## CONCLUSION

On tentera maintenant de définir d'éventuels sous-groupes d'affinités fondés sur des références ou conceptions du poète communes, on tentera donc de déterminer si on peut légitimement parler ici de langage(s) de génération.

### 1- Les conceptions du poète

Le tableau récapitulatif des conceptions du poète trouvées chez les dix poètes du groupe, montre d'abord qu'il existe une conception du poète, celle du poète-chanteur<sup>643</sup> qui fait l'unanimité. Chez Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Pedro Salinas et Vicente Aleixandre, on a relevé le champ lexical du chant. De même chez Alonso, où le poète chanteur apparaît sous les traits d'un vieil aède déchu, chez Emilio Prados, où il est privé de ses dons de chanteur à cause de l'horreur de la guerre, chez Lorca où il est un chanteur de *cante*, chant empreint de douleur et de tristesse<sup>644</sup>. Le locuteur-poète guillénien du *Cántico* « chante » la Nature et ses beautés et le *cantor* de Diego est défini par sa lyre dont le son lui est vital. On signalera par ailleurs que pour Lorca et Diego, le poète exprime une réalité intérieure, une émotion, un sentiment<sup>645</sup> : chez ces deux poètes chanter est une expérience douloureuse.

Les autres conceptions du poète ont un emploi beaucoup plus restreint et ne concernent que des sous-groupes de poètes. C'est le cas de la conception du poète maudit ou malheureux<sup>646</sup> qui est partagée par six poètes. Le poète maudit est, chez

<sup>643</sup> On a aussi utilisé dans cette première le terme *aède*. Mais on préférera l'expression « poète-chanteur » car le poète aède implique une prétention que n'ont pas les poètes du groupe : *Continuer à revendiquer le prestige des temps archaïques, à s'affirmer diseur de la vérité des choses, des êtres, des langues, des cités ou des empires, la vérité des dieux, c'est la posture homérique.* (Roubaud). A propos de chant, le *babbler* d'Aleixandre, s'il est vrai qu'il peut désigner un oiseau (voir définition que l'on a signalée plus haut) donnerait du poète chanteur une image assez dérisoire, comme on l'a dit.

<sup>644</sup> Il est ponctuellement désigné par le terme *siguiriyero*.

<sup>645</sup> Dámaso Alonso ne dit pas autre chose dans « La poesía como problema », *O. C. IX*, p. 331 : *El goce puro de la belleza y la emoción que el verso puede comunicarnos ha de ser previo, inocente, anterior a todo análisis.*

<sup>646</sup> Seul le malheur donnerait accès au génie créateur. Ce lieu commun a abondamment nourri la littérature, et sature les représentations mentales, picturales et littéraires de l'écrivain. On ne rencontre ou on ne représente en effet que peu d'hommes de lettres heureux. Dans notre imaginaire collectif, le véritable écrivain serait toujours aux prises avec la souffrance. Il doit s'affronter non seulement aux affres de la création, à la quête incessante de reconnaissance qu'exige son talent, mais aussi aux difficultés que rencontre tout homme cherchant à subvenir à ses besoins, tentant de subsister dans



Lorca, accablé par sa peine, malheureux et triste et la tristesse est d'ailleurs essentielle à la définition du poète :

*¡Tristeza ! que es estado de todo fiel poeta*<sup>647</sup>.

De plus le poète lorquien est étranger au monde répugnant des hommes<sup>648</sup>. Chez Diego le poète est un être solitaire, incompris, coupé du monde, isolé, conspué et rejeté par la société :

*Oh el tormento mortal del poeta  
condenado a vivir en la mofa*<sup>649</sup>.

Le poète cernudien est aussi solitaire<sup>650</sup> et inadapté au monde des hommes<sup>651</sup> :

*Esta sucia tierra donde el poeta se ahoga*<sup>652</sup>.

On remarquera enfin, que chez Alonso et Altolaguirre le poète est un être souffrant, triste, mélancolique et solitaire.

La conception du poète doté de pouvoirs surnaturels est présente chez cinq poètes. C'est la conception qui correspond à la posture « orphique » ou « shamanique » de Jacques Roubaud. On regroupe sous cette dénomination la

une société souvent hostile. Il frôle ou tombe dans le folie, il tente de se suicider – et parfois y parvient -, il est détruit par l'alcool ou la drogue, il est mélancolique, plongé dans la misère, incompris, rejeté... Autant de traits récurrents qui dessinent au fil des siècles le profil de l'écrivain malheureux, mais également, pourrait-on dire, par contagion, celui de tout écrivain. (« Une histoire de l'écrivain maudit », Myriam Bendhif-Syllas, [www.fabula.org/revue/document980/php](http://www.fabula.org/revue/document980/php).) On pourra aussi consulter l'article de Jean-Luc Steinmetz intitulé « Du poète malheureux au poète maudit » qui rappelle que les deux expressions sont synonymes : [...] nous porterons plus spécifiquement notre attention sur les origines du mythe du « poète malheureux », consacré, plus tard, en « poète maudit ». (*Œuvres et critiques*, vol. VII, n°1, 1982, p. 75-86). L'acceptation de l'expression « poète maudit » date de 1884, à partir du moment où Verlaine dresse les portraits de quelques de poètes qu'il appelle maudits (Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud) parus dans la revue « Les poètes maudits ».

<sup>647</sup> « ¡Azul ! ¡Azul ! ¡Azul ! » (1918)

<sup>648</sup> *Yo, poeta sin brazos perdido / entre la multitud que vomita*, (*Poeta en Nueva York* III-10 « Paisaje de la multitud que vomita », p. 264, vv. 36-37).

<sup>649</sup> *Hojas* 8 « Vocación » p. 559. On a relevé plus haut la similitude avec l'Albatros de Baudelaire. Le marin sur terre d'Alberti pourrait aussi évoquer l'oiseau baudelairien.

<sup>650</sup> Dans son article « Palabras antes de una lectura » (*Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n° 94, 1971, p. 151) Luis Cernuda dit que le poète parle seul: *Puedo decir que por primera vez en mi vida arriesgo un contacto directo con el público. La sensación para mí es extraña, ya que generalmente el poeta no puede suponer que le escucha un público. el poeta habla a solas, o con alguien que apenas existe en la realidad exterior. Verdad es que hoy el público se ha reducido tanto (hasta ha llegado a llamarse "minoría"), que bien puede el poeta en alguna ocasión dirigirse a él sin renunciar por ello a esa soledad esencial suya donde cree escuchar las divinas voces.*

<sup>651</sup> Pour Cernuda, la poète est un « révolutionnaire » en constante rébellion contre la société et revendiquant la totale liberté dont la société le prive : [...] *el poeta es casi siempre un revolucionario, yo por lo menos así lo creo; un revolucionario que como los otros hombres carece de libertad, pero que a diferencia de éstos no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión.* (« Palabras antes de una lectura », *Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n° 94, 1971, p. 153). Cernuda donne là une différence fondamentale entre le poète et le commun des hommes.

<sup>652</sup> *Invocaciones* 6 « La gloria del poeta » p. 183.

figure du poète devin, magicien, médium, voyant, « suprême savant »<sup>653</sup> et prophète<sup>654</sup>, celle du poète exprimant une réalité extérieure. On trouve chez Dámaso Alonso la conception du poète-« magicien ». Le poète lorquien est un voyant<sup>655</sup>, il comprend ce qui est incompréhensible<sup>656</sup> et chez Diego les poètes *savent beaucoup de choses*<sup>657</sup>, ils sont capables de *dire l'indicible*. Sur ce point, ils sont rejoints par Cernuda qui parle du poète en ces termes :

*Aquel que ilumina las palabras opacas  
por el oculto fuego originario*<sup>658</sup>.

Enfin, Manuel Altolaguirre utilise le terme *profeta* pour désigner Cernuda. Cette conception du poète devin reste tout de même très secondaire chez Alonso et Altolaguirre si l'on considère sa fréquence d'emploi. Tandis que la conception du poète-babbler<sup>659</sup>, autrement dit le poète babillard, beau-parleur, qui n'a été trouvée que chez Alexandre désacralise, en en prenant le contre-pied absolu, cette conception du poète-prophète.

La conception du poète communiquant avec la Nature est présente chez Alonso, Lorca, Diego et Guillén. Le motif de la fenêtre ouverte sur le monde est très utilisé dans la poésie alonsienne, ce qui permet de supposer que le poète s'inspire

<sup>653</sup> L'expression est d'Arthur Rimbaud (voir plus haut). Edouard Mehl, dans « Le complexe d'Orphée » rappelle le rôle de guide du poète voyant : *Ce qui ne tombe pas directement sous la connaissance des mortels, ce sont les poètes qui en parlent le mieux. Le poète dévoile aux mortels ce qu'ils ne voient pas, ce qui, pour eux, se cache dans les ténèbres, ce que leur propre lumière leur dissimule. Si l'objet adéquat de la philosophie est l'être, celui de la poésie, c'est la nuit, la nuit dont le poète a l'expérience qui manque aux simples mortels, et c'est pour savoir déambuler dans cette ténèbre obscure que le poète contribue précieusement à l'avancement de la connaissance.* (« Le complexe d'Orphée », Edouard Mehl, Université de Strasbourg, publié sur Fabula le 11 juin 2004.)

<sup>654</sup> Cette conception romantique du poète-prophète, qui annonce des vérités cachées ou l'avenir, est présente par exemple chez Victor Hugo. Voir Daniel Leuwers: *Dans le célèbre poème « Fonction du poète » qui fait partie de « Les rayons et les ombres » (1840), Victor Hugo refuse de réduire le lyrisme poétique à la seule expression de la vie personnelle : Le poète en des jours impies / Vient préparer des jours meilleurs./ Il est l'homme des utopies,/ Les pieds ici, les yeux ailleurs./ En tout temps, pareil aux prophètes. Puis c'est à lui de demander qu'on l'écoute : Peuples ! écoutez le poète !/ Ecoutez le rêveur sacré ! Ces vers ne sauraient mieux présenter le poète comme un guide, un « rêveur sacré » qui, s'il n'est pas toujours en contact avec Dieu qui se dérobe (le Moïse d'Alfred de Vigny montre que le prophète n'est pas toujours entendu et qu'il doit accepter une amère solitude), a du moins le don de préparer l'avenir. Le romantisme va se complaire dans le culte du poète-prophète lié à une foi illimitée dans l'avenir censé résoudre les problèmes du présent. (Introduction à la poésie moderne et contemporaine, Paris, Bordas, 1990, p. 36).*

<sup>655</sup> Certes Lorca utilise le terme *médium*, mais le sens de ce terme (*Personne qui est censée communiquer avec le monde des esprits, en particulier pour servir d'intermédiaire entre les vivants et les morts*) ne correspond pas au sens que Lorca utilise dans son poème. Le poète lorquien n'a pas de pouvoirs surnaturels.

<sup>656</sup> *El poeta comprende lo incomprendible (Poemas sueltos 26 p. 459).* On pourra aussi consulter: *Poemas sueltos 23 p. 453 vv. 5-8 et Libro de poemas 12 « Lluvia » p. 190.*

<sup>657</sup> « Los poetas saben muchas cosas » (*Romancero de la novia 33 p. 46*)

<sup>658</sup> Las Nubes « A un poeta muerto (FGL) »

<sup>659</sup> Il s'agit d'une épigraphe de Lord Byron utilisée dans *Espadas como labios*.

de la contemplation de la nature dans ses créations. Le poète lorquien établit, puisqu'il est comme l'interprète de la Nature, des *Correspondances* avec celle-ci et en comprend les messages cachés. Lorca et Diego partagent l'emploi de l'image du poète-arbre. Le poète de Diego est un « traducteur », un déchiffreur qui dévoile les messages de la Nature et des étoiles :

*Interpretar las flores, traducir las estrellas*<sup>660</sup>.

Cette relation privilégiée entre Nature et Poète apparaît enfin dans *Cántico* où le poète guillénien établit un dialogue avec le pin<sup>661</sup>.

Les conceptions que l'on va maintenant énumérer sont beaucoup plus marginales puisqu'elles ne sont partagées que par deux voire trois poètes du groupe. La conception du poète « bématisse »<sup>662</sup>, celui qui mesure la langue par le vers, est présente, de façon tout à fait occasionnelle, chez trois poètes (et significativement, dans des poèmes de jeunesse) : Dámaso Alonso, Pedro Salinas chez qui le poète devient *l'architecte* du langage, et Diego chez qui le verbe *versificar*, renvoyant à un poète qui compterait les syllabes pour faire ses vers, a une connotation, on l'a vu, très péjorative: *Dejemos el compás para el joven poeta*<sup>663</sup>.

Deux poètes partagent, l'idée du poète engagé, du poète en armes, celui qui livre une réalité extérieure future. Il s'agit d'Emilio Prados et de Rafael Alberti, qui ont d'ailleurs fait le choix de la poésie engagée. Le poète albertien est un révolutionnaire et le poète pradien prend parti en 1934 pour les mineurs des Asturies et se trouve aux côtés des Brigades Internationales pendant la Guerre civile. Il est aussi et d'abord<sup>664</sup> le « gardien de phare » qui guide les hommes.

Enfin, on signalera deux conceptions très minoritaires : celle du poète qui embellit le monde par son écriture est présente chez Diego (*poetiza lo vulgar*), et la vision du poète-capitaine présente chez Diego (*capitán de tus versos*).

Le métalangage concernant la figure du poète est très riche et déjà on perçoit des similitudes. On peut parler d'abord de langage de groupe s'agissant de la conception du poète chanteur, apparaissant dans l'usage du verbe *cantar* et ses dérivés, et de certains sous-groupes d'affinité. L'un regroupe six poètes, Alberti,

<sup>660</sup> *Romancero de la novia* 19 p. 32

<sup>661</sup> *Cántico* 294 « Pino » p. 432

<sup>662</sup> C'est un terme que l'on emprunte à Jacques Roubaud.

<sup>663</sup> *Manual de espumas* 23 p. 192

<sup>664</sup> En 1926.

Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Diego et García Lorca, et désigne la posture du poète maudit, celle du poète triste, tourmenté, mélancolique, rejeté ou inadapté au monde des hommes. Un autre sous-groupe dont les noyaux seraient Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Diego et García Lorca, correspond à la posture orphique ou shamanique<sup>665</sup> du poète. En revanche, la figure du poète babbler d'Aleixandre semble s'opposer à cette conception. La posture du poète correspondant avec la Nature est commune à Alonso<sup>666</sup>, Diego, Guillén et Lorca. Enfin, si les références au poète «bématiste»<sup>667</sup> semblent d'une portée limitée<sup>668</sup>, il faut retenir, en pensant en particulier à ses développements postérieurs à la guerre, la conception du poète engagé qui apparaît chez Alberti et Prados.

## 2) Qui est poète ?<sup>669</sup>

### a) les références extérieures

Les références aux poètes espagnols (on parlera à part des poètes du groupe de 27 lui-même car les références internes peuvent correspondre à des affinités tant affectives que littéraires) sont nombreuses chez la plupart des poètes, sauf chez Prados qui n'en cite aucun (on observe aussi que Cernuda ne cite aucun poète « ancien », et Aleixandre aucun poète postérieur au Siècle d'Or). Un premier sous-groupe est constitué par les huit poètes se référant à des poètes anciens: Manrique (dont quatre poètes citent les *Coplas*: Alonso, Altolaguirre, Diego et Guillén) et divers poètes du Siècle d'Or. Cinq poètes citent Góngora<sup>670</sup> : Alberti, Aleixandre, Diego,

<sup>665</sup> Cette rubrique regroupe les conceptions du poète doté de pouvoirs surnaturels, prophète, devin, magicien, voyant, savant, médium.

<sup>666</sup> Le poète alonsien semble plutôt contempler la nature que communiquer avec elle.

<sup>667</sup> Voir p. 39 Note 163.

<sup>668</sup> N'étant présentes que dans trois poèmes de jeunesse d'Alonso (*Poemas puros. Poemillas de la ciudad* 37 II p. 130 vv. 9-12 *hago tristes piruetas / y acompaso la cadencia interminable / con el asma / de mi viejo acordeón*), Salinas (*Yo ya había leído a Lamartine. Alguna / vez también en secreto, hice más de una rima.* (1911) *Primeras Poesías* 1 « Estrofas » p. 845, vv. 5-6 ) et Diego (*Hojas* 2 « Soneto en qu » p. 554 vv. 1-4 *El que en el siglo XX versifique / no pasará de ser un badulaque, / un cuitado de Dios, un triquitraque / que de volverse loco está ya a pique.*)

<sup>669</sup> Il s'agit d'étudier ici les dédicaces, épigraphes et les « portraits » dans certains hommages.

<sup>670</sup> Luis Cernuda par exemple souligne l'influence de Góngora sur la poésie des poètes du groupe de 27: *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 primero de Aleixandre; o en la "Fábula de Equis y Zeda", de Diego. Una vez pasado el momento, dicha influencia parece desvanecerse, aunque algo de ella quedara adentro y reaparezca en ocasiones, decidiendo de un giro expresivo, de una asociación de palabras en los versos de estos poetas. La influencia de Góngora, combinada con la actitud clasicista, tuvo otra consecuencia, que es*

Lorca et Guillén, et cinq Garcilaso : Alberti, Diego, Guillén, Lorca et Salinas. Quatre autres poètes citent Fray Luis de León : Aleixandre, Diego, Guillén et Lorca. Trois poètes citent Lope de Vega : Alberti, Guillén et Lorca, et trois Quevedo : Aleixandre, Diego et Guillén. Diego et Guillén citent tous deux San Juan de la Cruz et Lorca fait allusion à son *Cántico espiritual*. Cernuda et Prados sont les seuls à ne se référer à aucun poète « ancien ». On sait que ces poètes classiques, Manrique, Garcilaso, Góngora, Quevedo et Lope de Vega sont les poètes de référence du groupe de 27, qu'ils ont joué un rôle indéniable dans la formation littéraire de celui-ci.

En ce qui concerne les références à des poètes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>671</sup>, G. A. Bécquer<sup>672</sup> est cité par quatre poètes: Alberti, Cernuda, Diego et Salinas. Cinq poètes citent Antonio Machado<sup>673</sup> : Alberti<sup>674</sup>, Alonso, Altolaquirre, Diego et Lorca et six Juan Ramón Jiménez<sup>675</sup> : Alberti<sup>676</sup>, Alonso, Altolaquirre, Diego, Guillén et Lorca

---

*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. Hubo un momento cuando la obra de casi todos estos poetas se resiente de formalismo, al que algunos de ellos, como Guillén y Alberti, serán fieles casi siempre. (Estudios sobre poesía española contemporánea, Guadarrama, 1975, pp. 144-145)*

<sup>671</sup> Après avoir signalé les poètes du Siècle d'Or qui ont marqué les poètes du groupe de 27, Jorge Guillén revient sur les influences plus modernes : *Y como todos ellos propugnan la expresión más rigurosa, los antiguos y modernos textos son admirados si favorecen la autenticidad de la poesía. Por eso también se defiende y se estudia a Bécquer, exento de complicaciones formales y tan puro fenómeno inspirado. En lugar aparte se coloca a Juan Ramón Jiménez —aunque Antonio Machado ocupe el mismo nivel de eminencia— porque Juan Ramón es gran ejemplo de fervorosa voluntad literaria. Por último, los más leídos y amados poetas extranjeros son los franceses, desde Baudelaire hasta los surrealistas.* (Jorge Guillén, "Lenguaje de poema una generación", *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 186).

<sup>672</sup> Cernuda souligne dans "Bécquer y el romanticismo español" (1935) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, 1970, p. 108) qu'il ne faut pas seulement voir en Bécquer (comme beaucoup ont tendance à le faire selon lui) un poète de l'amour mais un poète en proie à une terrible souffrance (On voit ici toute l'importance des sentiments dans la création poétique ; voir troisième partie) : *Se considera a Bécquer como poeta del amor. También aquí creo, estoy seguro, que pocos, muy pocos, entre quienes así lo llamaron, se dieron cuenta del tormento, las penas, los días sin luz y las noches sin tregua que tras esos breves poemas de amor se esconden. ¿Poeta del amor? Sí, sin duda, si vemos el amor no como un vago e impreciso sentimiento que unas pocas lágrimas descargan de su pesar y en cualquier otro cuerpo se olvida. Pero hay una pasión horrible, hecha de lo más duro y amargo, donde entran los celos, el despecho, la rabia, el dolor más cruel.*

<sup>673</sup> « Antonio Machado y la actual generación de poetas » (1940) (Luis cernuda, *Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Seix Barral, 1970, p. 168) et "Antonio Machado" (Luis cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, « Punto Omega. Colección universitaria de bolsillo », n°82, 1975, p. 78)

<sup>674</sup> Alberti parle en ces termes élogieux d'Antonio Machado : *Hubo muchos poetas que consiguieron lo más fácil: hablar en verso; pero él, en cambio, logró lo más difícil: hablar en poesía. (Imagen primera de Antonio Machado, Turner, 1975, p. 46).* Le poète ne doit pas se contenter de faire des vers, parler en poésie suppose que la poésie est une autre langue accessible uniquement à quelques élus. On rejoint ici l'idée du poète comme « être à part ».

<sup>675</sup> Vicente Gaos dans "El grupo poético de 1927" (*Claves de literatura española, II, siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 215-16) parle de Juan Ramón Jiménez comme étant le "mentor" du groupe



(donc les mêmes plus Jorge Guillén). La présence de Machado<sup>677</sup> et Jiménez parmi les références du groupe de 27 a souvent été soulignée, et leur influence respective mise en parallèle. Dans son article « Antonio Machado y la actual generación de poetas » (1940) Luis Cernuda revient sur l'influence machadienne sur la génération de 27:

*Pero la influencia de Machado, leído y amado por estos poetas en años tempranos, no deja de ser considerable a su manera; más considerable de lo que él mismo pudo suponer al escribir en 1931 aquellas líneas de introducción a su poesía para la antología compilada por Diego: "Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por ejemplo de las imágenes en función más conceptual que emotiva". Tras de estas líneas, en las cuales asoma quizás el despecho de un escritor que, no obstante su profesión de solitario, se estima abandonado, es difícil dudar del desacuerdo entre Machado y la nueva generación.*

Dans un autre article intitulé « Antonio Machado » (1940), Cernuda souligne l'intérêt que portent les jeunes poètes à Machado:

*[...] De pronto, en uno de esos virajes que marcan el tránsito de una generación a la otra, la obra de Machado se nos ofrece más cercana a la perspectiva que la de Jiménez. Y es que los jóvenes, y aun los que ya han dejado de serlo, encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez.*

Apparemment, selon Cernuda, l'affinité des poètes du groupe de 27 se porte davantage vers la poésie machadienne que vers la poésie de Juan Ramón Jiménez. Pourtant, au contraire, dans *Imagen primera de Juan Ramón Jiménez* Rafael Alberti souligne le rôle joué par le poète de Moguer sur la jeune génération :

*Por aquellos apasionados años madrileños, Juan Ramón Jiménez era para nosotros, más aún que Antonio Machado, el hombre que había elevado a religión la poesía, viviendo exclusivamente por y para ella...*

---

poétique: *Su mentor es Juan Ramón Jiménez, nacido en 1881 y que pertenece a la que d'Ors llamó "generación novecentista". Néanmoins la relation entre Juan Ramón Jiménez et les poètes du groupe de 27 a connu « des hauts et des bas ». Dans une lettre adressée à Jorge Guillén du 1<sup>er</sup> février 1931, Salinas ne cache pas sa déception et son ressentiment envers le poète de Moguer : *En cuanto a la literatura aún peor. Los acontecimientos han sido el artículo de Cernuda y los de Juan Ramón. Citarro alborotadísimo. Alberti que ya ha regresado de su chopinada en Mallorca ya llamó a J R en una conferencia mariposuela agreste y metomentodo desorientado. En la gente joven han caído bastante mal esos artículos. La actitud de J R me sigue pareciendo cada día más caprichosa e inconsistente, y sobre todo de un celo ético totalmente inútil y que en el fondo refleja su actitud personal y no decálogo alguno, lo cual al fin y al cabo es mejor, pero no sirve. Además se nota un desdén manifiesto a los jóvenes. No tengo ningún interés en estar dentro o fuera de las mallas finísimas de su aprobación. Cuando habla de esos jóvenes mayores y menores, tan a gusto me siento dentro como fuera. Cada día y con mayor satisfacción creo una distancia más grande entre la Poesía, o mi poesía, y la vida literaria. No me importan esas cosas, no me interesan.* (Cartas de viaje, 1912-1951, pp. 51-52).*

<sup>676</sup> *Imagen primera de Juan Ramón Jiménez* (Turner, 1975, p. 35).

<sup>677</sup> Dans le prologue de l'ouvrage de Bernard Sesé, *Antonio Machado (1875-1939), el hombre, el poeta, el pensador*, (Madrid, Gredos), Jorge Guillén souligne l'«authenticité» du poète et penseur Machado: *El hombre bueno, el poeta y el pensador de constante autenticidad*. Il est intéressant de signaler cette expression *hombre bueno* s'agissant du parallélisme Machado/Jiménez car Jiménez passait pour avoir un caractère très difficile.



Cette citation d'Alberti s'oppose à celle de Cernuda concernant les deux « pères » de la génération de 27. On voit donc là se dessiner les affinités et préférences de chacun.

Ces références aux grands noms de la poésie espagnole sont accompagnées d'une image inspirée par les poètes cités. Pour les membres du groupe de 27 qui citent Manrique, ce dernier représente pour eux<sup>678</sup> le poète des « Coplas por la muerte de su padre » (1477) et plus précisément le poète du vers « nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar », métaphore de la vision chrétienne de la mort comme passage vers une la vie éternelle. San Juan de la Cruz, cité par Lorca et Guillén semble être pour eux le poète du *Cántico espiritual* et Garcilaso, cité par Lorca, Salinas et Alberti, le poète des *Eglogues* : Lorca et Alberti citent l'*Eglogue II* et Salinas l'*Eglogue III*. Góngora n'apparaît pas comme le poète d'un recueil en particulier, comme dans les exemples précédent. Il est pour Diego le poète de la *Fábula de Equis y Zeda*, de « Amor » et « No son todos ruseñores » et pour Alberti, le poète de la *Fábula de Polifemo y Galatea* et des *Soledades*. Les références à Gustavo Adolfo Bécquer et à ses *Rimas* (chez Cernuda et Salinas) évoquent l'image du poète malheureux, du poète romantique par excellence. Enfin, pour Alonso Juan Ramón Jiménez est le poète de « Retorno fugaz » et pour Guillén, celui de « Rosa íntima ». Le groupe de 27 cite donc des grands noms de la poésie espagnole mais aussi des titres de recueils particulièrement significatifs.

Les références aux poètes étrangers, qui ne sont pas rares, dans un groupe dont beaucoup de membres en étaient curieux<sup>679</sup> (seuls Cernuda et Prados n'en citent aucun) apparaissent plutôt comme une particularité dans la poésie de tel ou tel poète: deux poètes étrangers seulement sont mentionnés par trois poètes, Homère (par Alonso, Lorca, Alberti) et Pablo Neruda (par Alberti, Altolaguirre, Lorca). Huit sont mentionnés par deux: Dante<sup>680</sup> (par Lorca et Diego), Shelley (par Altolaguirre et Salinas), Lamartine (par Lorca et Salinas), Mallarmé (par Alonso et Diego) et

<sup>678</sup> Il s'agit d'Alonso, de Prados, de Guillén, d'Altolaguirre et d'Aleixandre.

<sup>679</sup> *Por último, los más leídos y amados poetas extranjeros son los franceses, desde Baudelaire hasta los surrealistas.* (Jorge Guillén, "Lenguaje de poema una generación", *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 186). Voir note 669.

<sup>680</sup> On a fait le choix de placer Homère et Dante parmi les « étrangers » plutôt que chez les « classiques » pour restreindre les catégories.

Whitman (par Lorca qui rend hommage à la figure même du poète américain et Guillén qui cite « Song at sunset »), et parmi les latino-américains, outre Neruda, Darío (par Alberti et Diego), Herrera y Reissig (par Aleixandre et Altolaguirre) et Alfonso Reyes (par Altolaguirre et Diego).

## b) Les références internes au groupe de 27

L'examen du tableau des références entre les membres du groupe<sup>681</sup> révèle tout d'abord qu'un réseau assez dense<sup>682</sup> se tisse par le biais de la dédicace ou de l'épigraphe: tous les poètes étudiés sont cités au moins par un autre, et tous sauf Salinas en citent au moins un autre. Certaines références mutuelles déterminent nombre de « couples »: Alonso et Aleixandre<sup>683</sup>, Alberti et Lorca<sup>684</sup>, Aleixandre et Lorca, Lorca et Altolaguirre, Aleixandre et Altolaguirre, Aleixandre et Prados, Aleixandre et Cernuda<sup>685</sup>, Cernuda et Altolaguirre<sup>686</sup>. Si l'on considère la réciprocité des dédicaces ou épigraphes dans la poésie du groupe, on constate que trois poètes restent à l'écart: il s'agit de Diego, Guillén et Salinas<sup>687</sup>.

<sup>681</sup> Voir en annexe.

<sup>682</sup> La structure en « réseau » définit la cohésion des groupes restreints de type « démocratique » caractérisés par un nombre considérables d'affinités entre les membres. Voir Anzieu et Martin, *La dynamique des groupes restreints*, p. 226.

<sup>683</sup> Dámaso Alonso fait allusion à l'amitié qui le lie très tôt à Aleixandre dans *Nueva Etapa* 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja ». p. [57]. On reproduit ici une note du glossaire de Dámaso Alonso: Poète et ami de D.A. ayant fait partie du groupe poétique de « Las Navas » (1918-1924), considéré comme le prélude à la « Génération de 1927 ». V. Aleixandre, D. Alonso., Ramón et Enrique Álvarez Serrano et Julio Cerdeiras se retrouvaient dans le village de Las Navas del Marqués et ont regroupé leurs premiers poèmes dans un *álbum de recuerdos*. Ramón Alvarez Serrano collaborait, comme V. Aleixandre et D.A., à la revue *Grecia*. Voir *Nueva Etapa* 22 p. [57]: *He encontrado en un viejo álbum, en el que tres amigos, Vicente Aleixandre, Ramón Alvarez Serrano y yo, copiábamos nuestros versos allá por 1920 y 1921, ese poema inédito* [« El deseo. La canción nueva. La canción vieja »], *escrito por mí en 1919*.

<sup>684</sup> On se reportera ici au témoignage d'Alberti sur la personnalité de Lorca issu de *Imagen primera de Lorca: en la Residencia de Estudiantes*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 15-22 que l'on fait figurer plus haut.

<sup>685</sup> Voir Luis Cernuda, *Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970, pp. 214-16.

<sup>686</sup> On soulignera l'origine commune de ces cinq poètes qui étaient tous andalous.

<sup>687</sup> Cela ne signifie pas bien sûr qu'ils n'avaient pas de relations d'amitié et d'estime dans le groupe, mais que ces relations parfois attestées par ailleurs ne se sont pas manifestées de cette façon. L'amitié de Salinas et Guillén, par exemple, apparaît clairement dans leur correspondance (*Correspondencia (1923-1951)* Tusquets, 1992, p. 173). Salinas n'a pas dédié de recueil à Guillén, mais lorsque celui-ci lui dédie *Cántico* il lui adresse une lettre extrêmement chaleureuse. De même l'ouvrage *Correspondencia (1920-1983)* (Pre-textos, 1996) montre bien des témoignages d'amitié de Salinas et Guillén envers Gerardo Diego: *Ya sabe usted la transparencia y la firmeza de mi estimación y mi amistad*. (Lettre de Guillén à Diego du 27 août 1925, p. 57); *Querido Diego: Fracasó mi vuelta al mundo. Cuente usted pues conmigo para la conmemoración gongorina. Estaré en Burgos (Instituto) todo agosto. Escribame y dígame lo que quiere que haga. Veré a Guillén. Le quiere en amistad y poesía*. (Lettre de Salinas à Diego du 3-VIII-1926, p. 72); Le même type de formule d'adieu apparaît dans la lettre du 3-XII-1926: *Le abrazo en Góngora y en amistad*. (p. 77).

Les deux poètes les plus cités, soit sous la forme de la dédicace, soit sous la forme de l'épigraphe, sont Federico García Lorca et Vicente Aleixandre, tous deux cités par six autres poètes du groupe. Il faut cependant souligner la fréquence de ces citations : après examen du nombre d'occurrences des deux noms, on a remarqué que Lorca était cité douze fois par six poètes<sup>688</sup> (il faut évidemment distinguer les cinq poèmes directement inspirés par sa mort<sup>689</sup> des poèmes écrits de son vivant) et Aleixandre dix fois par six poètes<sup>690</sup>. Du vivant de ces deux poètes c'est donc Aleixandre qui était le plus cité, probablement en raison de sa personnalité très attachante et pour avoir reçu ses amis à son domicile<sup>691</sup>. Puis viennent Guillén et Salinas, cités tous deux par cinq poètes<sup>692</sup>, tandis que Diego n'est cité que par un

<sup>688</sup> Alberti (*Marinero en Tierra* 4 et *De un momento a otro* 38), Aleixandre (une section de *Espadas como Labios*), Altolaguirre (*Las islas invitadas y otros poemas* 18 et *Nube temporal* 1), Prados (*Romances de la Guerra civil* 4 et *Otros poemas* II 24), Cernuda (*Poemas Inéditos* 7 et *Las Nubes* 2) et Diego (*Hojas* 94, *Hojas* 99 et *Poemas adrede – Fábula de Equis y Zeda* 3).

<sup>689</sup> Pour ce qui est des poèmes élogiques dédiés à Lorca, on en a relevés 5 : Rafael Alberti *De un momento a otro* 38 ; Manuel Altolaguirre *Nube temporal* 1, Luis Cernuda *Poemas Inéditos* 7 et *Las Nubes* 2 et Emilio Prados *Romances de la Guerra civil* 4. On peut ajouter que Dámaso Alonso en 1940 lors d'un voyage à Grenade écrit « La Fuente grande o de las lágrimas... », poème élogique sur la mort de Lorca.

<sup>690</sup> Alonso (*Nueva Etapa* 22, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, *Novedades* 2 et 15), Altolaguirre (*Ejemplo* 2 et *Soledades juntas*), Cernuda (*Las Nubes* 10), Diego (*Biografía Incompleta* 18), Lorca (TL 12, *Poemas sueltos* 55, *Libros Poéticos Apéndices: Calles y Sueños*).

<sup>691</sup> Dans une lettre à Fernando Charry Lara du 1er juillet 1948, Cernuda revient sur l'admiration et l'amitié qu'il éprouvait pour Lorca et Aleixandre : *Siento en realidad más cerca de mí la persona de Aleixandre que su obra, lo mismo que me ocurría, y me ocurre, con la de Federico García Lorca. ¿Es que cuando asistimos tan de cerca a la vida de un poeta la obra de éste aparece como un reflejo tan sólo de una criatura admirable? Si ello es así me contradigo yo mismo, porque siempre he creído que la obra es más importante que la persona, en el caso de un artista. Sentiría que esas palabras le hicieran pensar que no estimo suficientemente la obra de Aleixandre y la de Lorca; en realidad son esos dos los poetas contemporáneos míos que más cerca siento, y cuyos versos imagino han de sobrevivirnos en la admiración futura.* (CHARRY LARA, Fernando, *Antología poética seguida de cartas de Cernuda, Aleixandre y Salinas*, Colcultura, 1997, p. 106). Cernuda parle aussi avec beaucoup de sincérité, d'émotion et de tendresse de l'amitié qui l'unissait à Vicente Aleixandre : *En junio del año siguiente, una mañana en la calle de Alcalá, por la acera de la Granja de Henar, destacándose de un grupo, cara sonriente, mano tendida, alguien vino hacia mí. Alguien a quien no reconocí hasta que se nombró. Ese fue mi encuentro segundo, esta vez involuntario, con Vicente Aleixandre. En el otoño del mismo año nos volvimos a ver. Dónde o cómo, no sabría decirlo. Sólo sé que la costumbre de vernos comenzó entonces a formarse, aunque faltaba algo para que nuestra amistad fuera completa. No era culpa, debo insistir, de la confianza discreta, la camaradería retenida que yo sentía en Aleixandre; sin duda el animal en mí no estaba domesticado. [...] Cuando sólo un poco de confianza de parte mía bastaba para reconocer y aceptar la sinceridad preciosa de una amistad, la primera amistad sincera en mi vida, yo había escapado por no pronunciarlas. [...] Desde aquel día nuestra amistad siguió un curso natural, formándose entre los dos con fuerza bastante a resistir, como ha resistido el tiempo y la distancia. Con la regularidad que Aleixandre imponía en torno suyo, nos veíamos a menudo; en un bar, en un cine, en su casa sobre todo; unas veces solos, otras con Federico García Lorca y Manuel Altolaguirre.* («Vicente Aleixandre» (1950), *Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970, pp. 214-16). Cernuda parle aussi de cette amitié dans « Historial de un libro » (1958) : *[...] en Aleixandre hallé entonces la amistad, la camaradería casi completas que antes no hallara en nadie.* (*Poesía y literatura I,II*, Seix Barral, 1971, p. 190).

<sup>692</sup> Guillén est cité par Alberti (*Sobre los Ángeles*), Alonso (*El viento y el verso* 14), Altolaguirre (*Poesía* 12), Diego (*Manual de espumas* 23) et García Lorca (*Canciones, Odas* 2, *Poeta en Nueva*

seul poète, Manuel Altolaguirre. Il est intéressant de constater que Federico García Lorca et Manuel Altolaguirre citent le plus grand nombre de poètes, Lorca en nomme huit et Altolaguirre neuf, autrement dit tous les membres du groupe, et qu'en revanche, Pedro Salinas ne cite aucun membre de la génération. Ces constatations permettent de rappeler les personnalités particulièrement chaleureuses de Lorca et Altolaguirre, que l'on a déjà évoquées<sup>693</sup>.

On observe donc ici plusieurs constantes à l'intérieur du groupe: à peu d'exceptions près, tendance à se référer aux grands noms de la poésie espagnole, du Siècle d'Or et de la génération précédente en particulier, à divers poètes étrangers, et plus encore à des poètes appartenant au groupe lui-même. Si l'on se rappelle que la conception du poète chanteur est commune à tous, et qu'en regroupant les rubriques du poète malheureux ou maudit, doté de pouvoirs surnaturels, et communiquant avec la Nature, le poète apparaît souvent comme un être que sa sensibilité particulière situe à part du commun des hommes, on peut considérer que les conceptions du groupe de 27 présentent un degré de cohésion globale assez élevé particulièrement dans le cas d'un groupe sans « chef ».

Il faut remarquer, à propos de ce dernier point, qu'on ne trouve pas dans les références internes au groupe une confirmation claire de l'opinion selon laquelle le rôle de leader (« leader informel »<sup>694</sup> s'entend, soit « la personne la plus populaire »,

---

York « Tu infancia en Menton »). Salinas est cité par Alberti (*Cal y canto*), Altolaguirre (*Poesía* "Lo invisible"), Diego (*Imagen* 46), Lorca (*Canciones*) et Guillén (*Cántico* "Dedicatoria final").

<sup>693</sup> On a parlé de la personnalité « angélique » d'Altolaguirre [voir p. 116 Note 616] . On pourra se reporter aux témoignages d'Alberti et d'Alonso sur Lorca qui figurent plus bas.

<sup>694</sup> « [...] le leader est celui qui, à l'intérieur d'un groupe donné exerce une influence prépondérante qui n'est pas forcément liée à une position hiérarchique, c'est-à-dire au pouvoir formel qu'il pourrait détenir, mais au fait que ses positions sont acceptées par les autres, et, en conséquence, ceux-ci auront tendance à la suivre. Le leadership constitue donc une forme de pouvoir, mais qui n'est pas forcément produite par la position hiérarchique de l'individu en question, même si aujourd'hui on utilise ce terme pour désigner dans les organisations ceux qui principalement détiennent l'autorité ; le leader est un membre du groupe qui a un niveau d'activité, d'influence et de participation supérieur aux autres ; on pourra distinguer à cet égard le leader formel qui tire son influence de son autorité à l'intérieur d'une structure hiérarchique et le leader informel qui tire son influence de ses qualités personnelles reconnues par autrui, indépendamment de la position hiérarchique qu'il occupe. Le leader va donc se distinguer dans un groupe par le fait que les autres l'acceptent, c'est-à-dire qu'ils établissent avec lui des relations telles qu'une fonction de meneur lui est attribuée et que les autres le suivent. Dans ces conditions, le leadership doit être abordé comme un phénomène de groupe et plus précisément à travers le système de relations à l'intérieur d'un groupe. ( G.-N. Fischer, *La psychologie sociale*, 1997, p. 242.)

« la personne préférée », « celle, dite centrale, sur qui se focalise l'attention. »<sup>695</sup>) était tenu par Lorca, comme l'ont dit bien des contemporains<sup>696</sup>. José Luis Cano, à propos des caractéristiques groupales de la génération de 27, écrit par exemple: « Es cierto que aquel grupo de poetas no se alzó contra nada, como no fuera contra la mala poesía [...]. Tampoco reconoció a ningún jefe, pues si es cierto que Federico era el más popular del grupo, él se sentía sólo camarada, no jefe, de los demás poetas.<sup>697</sup> » On a aussi parlé plus haut de la condition d'« aimant<sup>698</sup> » de Lorca selon Guillén, dans la mesure où il semble cristalliser l'attention des autres membres du groupe. Non que Lorca en ait forcément eu conscience, mais son pouvoir de séduction reconnu par tous, ses *traits physiques et psychologiques*<sup>699</sup>, sur lesquels on peut citer bien d'autres témoignages<sup>700</sup>, faisaient incontestablement de lui une « personne centrale » à l'intérieur du groupe.

<sup>695</sup> « Le terme de leader a une acception très large en psychologie sociale [...] puisqu'il renvoie aussi bien à l'individu le plus influent, à la personne la plus populaire, la plus active, au meneur, à la personne préférée, ou encore, à celle, dite centrale, sur qui se focalise l'attention. » D. Oberlf, « Le leadership », in G. Mugny, D. Oberle et J.-L. Beauvois, *Relations humaines, groupe et influence sociale*, Tome 1, P.U.G., Grenoble, 1995, pp. 111-130.

<sup>696</sup> Mais on a remarqué qu'Alexandre est le plus cité. Pourtant c'est Lorca qui semble avoir laissé le plus son empreinte de « leader » dans l'esprit des critiques.

<sup>697</sup> *La poesía de la generación del 27*, p. 13.

<sup>698</sup> ¡La simpatía de Federico García Lorca! Era su poder central, su medio de comunicación con el prójimo y de complicidad con las cosas, su genio: el genio de un imán que todo lo atrajese. ¿Y cómo no ha de seducir tal grado de vitalidad, si nada hay más seductor que la evidente vida misma? (Verso, F. Garcia Lorca, Prologue de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, «Colección obras eternas», 1986, p. XIX). Vicente Aleixandre souligne le pouvoir enchanteur presque orphique de Lorca: *En Federico se veía sobre todo al poderoso encantador, disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida, dueño de las sombras, a las que él desterraba con su presencia.* (GARCIA LORCA, Federico, *Obras Completas 2, Teatro – Entrevistas y declaraciones castas*, préface de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1974, p. X).

<sup>699</sup> Gustave-Nicolas Fisher souligne plusieurs approches théoriques qui ont tenté de définir ce qui fait qu'un individu devient leader : l'une d'entre elles « part des traits physiques et psychologiques d'une personne pour définir ses qualités de leader, une autre étudie les relations existant entre un individu et un groupe, ces relations étant de nature à déterminer l'exercice d'un leadership. » (*La psychologie sociale*, 1997, p. 242.)

<sup>700</sup> On a choisi de citer ici deux témoignages, le premier d'Alberti et le second de Dámaso Alonso. Alberti dresse un portrait du poète andalou et insiste sur son pouvoir de séduction: *El aspecto total de Federico no era de gitano, sino de ese hombre oscuro, bronco y fino a la vez, que da el campo andaluz. Una descarga como de eléctrica simpatía, un hechizo, una irresistible atmósfera de magia para envolver y aprisionar a sus auditores, se desprendían de él cuando hablaba, recitaba, representaba veloces ocurrencias teatrales, o cantaba, acompañándose al piano. Porque en todas partes García Lorca encontraba un piano. (Imagen primera de Lorca: en la Residencia de Estudiantes, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 15-22). García Lorca es, dentro de la literatura española, un nombre esperable, necesario, «tenía que ser». La literatura de España necesita de vez en cuando expresarse de un modo más intenso y más puro. Y entonces se produce en el siglo XIV un Juan Ruiz; en el XVII, un Lope de Vega; en el XX un Lorca. [...] El éxito social del hombre «Federico García Lorca» es, antes que nada, un éxito español. En España él se convierte en el centro atractivo de cualquier grupo de amigos, de cualquier reunión donde se encuentre. Tiene un tesoro inacabable de gracias, se ríe con sonoras carcajadas y contagia al más melancólico. Ahora se pone con una servilleta las barbas de Valle-Inclán; ahora parpadea y habla sorbiéndose las pausas, como Gerardo Diego; ahora arrastra las erres guturales de Max Aub; ahora pinta «putrefactos». No dotes inconexas*



Cela amène à s'interroger en conclusion sur la place de Lorca dans les sous-groupes déterminés tant par certaines visions du poète que par certaines mentions de poètes. Or ici Lorca apparaît bien comme « central », non pas parce qu'il « focalise l'attention »<sup>701</sup>, mais parce qu'il est le seul avec Diego (qu'aucun des membres du groupe n'a jamais décrit comme « central » en aucun sens) à présenter tous les traits que l'on a considérés comme fondamentaux dans le groupe. La vision la plus riche du poète est celle commune à Lorca et Diego : selon eux le poète communique des sentiments douloureux. Ils adhèrent à la posture « shamanique » du poète, à l'idée d'une condition native du poète, à la posture du poète maudit et à celle du poète communiquant avec la Nature. Cette vision n'est contredite par aucun des autres poètes, simplement les autres n'adhèrent explicitement qu'à un certain point, les plus proches étant Alonso, Altolaguirre, Cernuda et Guillén. Par exemple Diego et Lorca sont rejoints par Guillén pour ce qui est de la posture du poète correspondant avec la Nature et sont accompagnés par Cernuda, Alonso et Altolaguirre dans la posture « shamanique » du poète et de celle du poète maudit. On peut souligner que Prados et Alberti, en tant que poètes engagés, peuvent être considérés comme des marginaux au sein du groupe et que Salinas et Aleixandre sont des « absents » puisqu'ils expriment rarement dans leur poésie une quelconque conception du poète. Diego et Lorca n'occupent jamais de position marginale<sup>702</sup> comparable par exemple à celle d'Alberti et Prados parlant de poète engagé. S'agissant de la figure du poète, on peut donc voir Lorca sinon comme le « chef » qu'il n'était ni ne voulait être, du moins comme une figure centrale dont on devra se demander si elle occupe la même place dans d'éventuels sous-groupes déterminés par différentes conceptions du poème et de la poésie.

---

*e insignificantes de juglar, sino formidable poder de captación de todas las formas vitales.* (Dámaso Alonso, «Federico García Lorca», *Poetas españoles contemporáneos*, p. 260.)

<sup>701</sup> Mais de son vivant, moins qu'Aleixandre.

<sup>702</sup> Quand aux poètes cités, ils n'occupent jamais non plus de position marginale.

# **TABLEAUX ANNEXES<sup>703</sup>**

## **PREMIÈRE PARTIE**

---

<sup>703</sup> Les tableaux qui suivent récapitulent les références aux poètes de chaque membre du groupe de 27. Les divisions en haut des tableaux correspondent aux siècles, les segments signalés par des flèches à la vie de chaque auteur cité, les crochets signalent qu'un poète n'est pas nommé, à proprement parlé, mais qu'un collage ou qu'une épigraphe de lui est utilisé, enfin le chiffre entre parenthèses correspond au nombre d'occurrences de la référence. Un tableau du même modèle dit « général » regroupera les références les plus citées du groupe. On trouvera aussi un tableau sur les références mutuelles entre les membres de la génération de 27. Enfin, on fait également figurer un tableau récapitulatif des conceptions de la figure du poète pour chacun des dix poètes étudiés.

































**DEUXIÈME PARTIE :**  
**Le métalangage du poème<sup>704</sup> :**  
**parler du poème dans le poème**

---

<sup>704</sup> Dans cette deuxième partie, le critère de choix adopté pour déterminer l'ordre d'apparition de chaque poète est identique à celui retenu dans la première partie.



**Le poème, le représentant de la poésie sur terre<sup>705</sup>.****INTRODUCTION**

Chacun admet aujourd'hui que la poésie n'est pas partout<sup>706</sup> et que seul le poème, *l'unique mode d'existence de la poésie*<sup>707</sup> peut être appréhendé de façon concrète<sup>708</sup>. Aussi faut-il considérer le poème et son analyse comme une voie possible pour accéder à la poésie. Il semble donc logique, avant d'étudier des définitions de la poésie qui peuvent apparaître dans le métalangage de certains poètes, d'analyser le lexique métalinguistique concernant le poème, autrement dit les désignateurs du poème<sup>709</sup>. Puis on s'intéressera au contexte dans lequel ils apparaissent, on analysera alors la phrase qui les met en œuvre, pour ainsi déterminer la conception du poème présente dans les œuvres poétiques que l'on a retenues comme corpus d'étude. On tentera de voir si une définition du « poème réussi » selon tel poète apparaît ou si la conception du poème développée considère des thèmes ou des formes poétiques comme des caractéristiques définissant le poème.

---

<sup>705</sup> Ainsi, selon vous, les poèmes, qui sont les représentants de la poésie sur la terre, et sont des objets construits dans une langue, ne disent rien. (Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, p. 85).

<sup>706</sup> —Mais si la poésie est un fait de langue, ... —Il n'y a pas de poésie ailleurs que dans un objet de langue. Il n'y a pas de poésie dans le coucher de soleil ; Il n'y a pas de poésie dans la prose, ni dans la philosophie, ni dans la finance, ni dans la chanson, etcetera. La poésie n'existe que dans les poèmes ; [...] La poésie n'est pas quelque chose de vague, d'indifférencié, un ectoplasmique et sentimental passe-partout. Dire que la poésie est partout, c'est dire qu'en fait elle n'est nulle part. C'est une variante molle du slogan de la mort de la poésie. (Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, pp. 81-82).

<sup>707</sup> J. Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, p. [87].

<sup>708</sup> Il ne faut donc pas confondre [...] un poème avec la poésie (p. 107) [...] on ne lit pas la poésie. On ne lit que des poèmes.[...] dans la poésie, il n'y a que des individus, qui sont les poèmes, ou les œuvres. (Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, 1989, pp. 116-117).

<sup>709</sup> Parmi ces désignateurs on pourra trouver parfois le mot *poesía* comme synonyme de poème.

## I- DÁMASO ALONSO

### 1- Les désignateurs du poème

On commencera par définir le poème, c'est-à-dire la création concrète ou encore le « phénomène littéraire assurant une communication effective<sup>710</sup> », contrairement à l'expérience mystique, indéfinissable de la poésie qui prévaut chez ce poète et que l'on étudiera dans la partie suivante<sup>711</sup>. On a relevé les désignateurs du poème suivants : *canción, canto, cancióncilla, copla, elegía, epinicio, madrigal, poema, poemilla* et soneto.

#### **a- Le poème « chant » et « pleurs »**

Il est intéressant d'analyser le sonnet « *Ars poetica* »<sup>712</sup> composé en 1918, qui est un poème métalangagier et qui s'annonce comme tel dès le titre. Dámaso Alonso utilise l'expression « *Ars poetica* », montrant à nouveau son attachement à la poésie classique. Le titre « Art poétique » désigne l'écriture poétique comme un art, ainsi Alonso s'inscrit dans une tradition littéraire qui consiste à exposer dans un poème (plus ou moins long) intitulé « Art poétique », les principes fondateurs de la poésie telle qu'il l'entend. Le sonnet est aussi une forme poétique très ancienne et utilisée traditionnellement (en particulier par Pétrarque qui l'a pleinement réalisée) pour traiter (entre autres) le thème amoureux : il n'est donc pas indifférent que Dámaso Alonso affirme ici son amour pour la poésie à travers l'emploi de cette forme poétique connotée. Le sonnet est donc la forme poétique choisie ici par Dámaso Alonso pour définir la poésie, faite de beauté et de perfection, et précisément, le sonnet est souvent considéré comme la forme poétique la plus parfaite<sup>713</sup>.

On trouvera dans ce poème les principes fondamentaux de la poésie alonsienne. D'abord le poème se nourrit de « l'âme » et du « cœur » du poète

<sup>710</sup> Selon la formule de Jacques Jouet dans son article « Poésie pure », in *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Paris, *Encyclopaedia Universalis* et Albin Michel, 1997, p. 550.

<sup>711</sup> Dans la troisième et dernière partie. Mais on en a déjà une idée précise puisque le métalangage alonsien a fait l'objet d'un travail de DEA.

<sup>712</sup> (1918) « *Ars poetica* », p. 580

<sup>713</sup> *Le sonnet est souvent considéré comme le poème par excellence ; il est vrai qu'il est un lieu de perfection : perfection d'un système clos et néanmoins variable, perfection du nombre de ses quatorze vers, distribués en ensembles qui allient le pair (4×2) et l'impair (3×2). (Précis de métrique espagnole, 1992, p. 11)1. On pourra aussi consulter les pages 385-402 du *Manual de versificación española* de Rudolf Baehr (Madrid, Gredos, 1970).*

(appelée *corazón* au vers 1) qui chante les rêves de ce dernier : le locuteur-poète affirme au vers 12 qu'il a pris une partie de son âme pour composer ce chant<sup>714</sup> :

*para este canto, de mi alma tomo.  
¡Mas, con melancolía tan profunda  
que el canto es llanto sin que sepa cómo !<sup>715</sup>*

Un état d'âme semble nécessaire pour que le poème puisse naître : la tristesse, la mélancolie : *con melancolía tan profunda*<sup>716</sup> et au vers 14 la synonymisation entre poème et plainte est explicite : *el canto es llanto*. On a aussi remarqué que le poème était parfois désigné par le terme « élégie » qui introduit cette même idée de peine et de chagrin. Dans « Madrid, calles de tradición »<sup>717</sup>, la forme élégiaque évoquée au vers 48 dit la tristesse ressentie par le locuteur errant dans les rues de Madrid. Le poème récité est une *plegaria*, mais ce poème tel qu'il a été pensé à l'origine était un *madrigal*, un poème d'amour qui dit l'amour du poète pour les rues de Madrid :

*¡Sí; sois vosotras, calles solitarias  
de mi viejo Madrid, calles leales,  
las que sobre los labios sois plegarias  
y sobre el corazón sois madrigales<sup>718</sup> ;*

Enfin, l'allusion au lieu d'écriture du poème : *el vergel que me circunda*<sup>719</sup>, rejoint l'idée que le poète doit s'inspirer du monde qui l'entoure, un monde parfait dans lequel flotte la poésie que le poète doit capter.

### **b- Le sens métaphorique : le poème comme expression d'une poésie préexistante**

Dans « Canción optimista »<sup>720</sup> le poème n'est pas perçu comme un objet concret<sup>721</sup>, au contraire les « lyriques<sup>722</sup> chansons » (qui désignent le poème)

<sup>714</sup> Le poème est désigné par le terme *canto*.

<sup>715</sup> *Novedades* « Ars poetica » p. 580, vv. 12-14

<sup>716</sup> v. 13

<sup>717</sup> *Nueva Etapa* 9 « calles de tradición » pp. 32-34

<sup>718</sup> vv. 63-66

<sup>719</sup> On trouve beaucoup chez Alonso le motif du jardin, la nature comme espace de la création poétique : Voir p. 129 ; p. 588 (v. 2) ; p. 77 « La ventana, abierta ».

<sup>720</sup> *Nueva Etapa* 10 p. 35

<sup>721</sup> Cette conception du poème s'oppose à celle exposée, par exemple par Henri Meschonnic dans *La rime et la vie* ou par Jacques Roubaud dans *Poésie, etcetera : ménage*.

<sup>722</sup> Cet adjectif fait référence à la poésie lyrique qui se chantait avec accompagnement de la lyre. Par extension, la poésie lyrique désigne une poésie qui, sans être chantée, s'apparente par sa forme ou son caractère au lyrisme antique (odes, hymnes, chœurs...). L'emploi de cet adjectif montre une conception classique de la poésie chez Dámaso Alonso. On peut aussi préciser que le poète utilise le mot *harmonía* et ses dérivés en conservant le *h* étymologique pour rappeler l'origine grecque du terme et ainsi évoquer la poésie hellénique. On a aussi recensé dans le glossaire le terme « épinicie » (Épinicies, gr. *Epinikion* ; de *epi*, sur, et *nikê*, victoire. Antiq. Gr. Sacrifices, banquets ou fêtes en l'honneur d'une victoire remportée dans les Grands Jeux à Olympie, à Delphes, etc. Chant de victoire

semblent flotter dans des « cieux de diamant » et les fontaines<sup>723</sup> sont comparées à des poèmes :

*En el jardín reverdecido  
serán canciones las fontanas,  
vendrán surgiendo del olvido  
las Margaritas, las Roxanas ...[...]  
Y al extinguirse el retumbante  
brutal fragor de los cañones,  
serán los cielos de diamante  
llenos de líricas canciones.<sup>724</sup>*

Le poème exprime une poésie qui préexiste à son expression verbale<sup>725</sup>. Il est, en quelque sorte, dans l'air et n'a qu'à entrer par la fenêtre du poète :

*por el cuadro estival de tu ventana  
entrará la canción de alegría !<sup>726</sup>*

Ailleurs, l'image du vol de colombes<sup>727</sup> accompagnant les « pauvres chansons » du locuteur évoque l'idée d'une poésie présente partout :

*Mas han de ir con volar de palomas,  
reverdecidas, mis pobres canciones<sup>728</sup>  
hacia vosotras, sollozar de las lomas,  
en el gran día de las resurrecciones.<sup>729</sup>*

Dans le même registre d'image, le titre du recueil : *El viento y el verso* (1924)<sup>730</sup> semble évoquer un vers transporté par le vent, en train de flotter dans l'air. Ce recueil est composé de « petits poèmes »<sup>731</sup> (*poemillas*) qui évoquent tous explicitement le vent (« viento ») parfois en liaison avec la poésie comme dans « Viento de siesta »<sup>732</sup> où le vent est comparé à un souffle créateur :

*Entrarás hasta el fondo  
De mi tienda desierta,  
Jugando mis palabras con tus rizos ;  
Mi mano, en tus banderas.*

exécuté à l'occasion de ces fêtes. Par méton. Poème lyrique en l'honneur d'un vainqueur aux Grands Jeux (par ex. les *Epinicies* de Simonide, de Pindare, etc.)

<sup>723</sup> Il faut signaler qu'Alonso utilise le terme *fontana* qui a une connotation poétique : On pourrait se demander si la poésie alonsienne est définie par l'usage d'un lexique appartenant au langage poétique ?

<sup>724</sup> *Nueva Etapa* 10 « Canción optimista (23 de marzo, 1918) » p. 35, vv. 13-16 et vv. 37-40

<sup>725</sup> On reviendra sur cette conception romantique de la poésie dans la partie suivante.

<sup>726</sup> (vv. 12-14, *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* 1 p. 77)

<sup>727</sup> Dans le poème *Novedades* 8 p. 585.

<sup>728</sup> Les poèmes sont désignés ici comme « chansons ».

<sup>729</sup> *Novedades* 8 « Piedras » p. 585, vv. 9-12

<sup>730</sup> (1924) p. 213

<sup>731</sup> « La victoria nueva » comporte 5 vers (p. 215), « Viento de siesta », 13 vers (p. 216), « Elemental », 6 vers (p. 217), « Ejemplos », 10 vers (p. 219), « Viento de noche », 11 vers (p. 220), « El niño y la cometa », 9 vers (p. 221), etc.

<sup>732</sup> *El viento y el verso* 2 p. 216

*Y harás roncar la encina,  
Enfurecer la hiniesta.  
Y harás gemir  
La piedra.*

*Hálito creador,  
¡oh rojo viento de la siesta!,  
Arbol soy, piedra soy —el ancla echada— :  
Destrézame,  
Destréznalas.*

Dans « Ejemplos »<sup>733</sup>, l'énumération chaotique du deuxième distique (vers 4) souligne le caractère insaisissable de la « poésie » (*poesía*) semblable à la « girouette » (*veleta*) :

*La veleta, la cigarra.  
Pero el molino, la hormiga.*

*Muele pan, molino, muele.  
Trenza, veleta, poesía.*

*Lo que Marta laboraba  
Se lo soñaba María.*

*Dios, no es verdad, Dios no supo  
Cuál de las dos prefería.*

*Porque Él era sólo el viento  
Que mueve y pasa y no mira.*

Dans « Copla »<sup>734</sup>, le poème<sup>735</sup>, également insaisissable, échappe à son créateur, le locuteur-poète n'étant pas parvenu à l'achever, alors même que la *copla* était, selon lui, toute sa vie (*Y era la copla de mi vida*). Le poème-copla est présenté comme un élément vital :

*La copla quedó partida.  
No la pude concluir.  
Y era la copla de mi vida.  
[...]  
Bien templado el instrumento  
y a medio giro el cantar,  
llevóse la copla el viento  
(¡vida, cantar soñoliento!),  
y no la pude acabar.<sup>736</sup>*

Et dans « Canción optimista »<sup>737</sup>, c'est le poème qui s'impose à la Muse et non elle qui l'inspire :

*el epinicio, que se viste  
con el ropaje de lo harmónico,*

<sup>733</sup> *El viento y el verso* 5 p. 219

<sup>734</sup> *Oscura Noticia* 16 p. 176.

<sup>735</sup> désigné par un synonyme : *copla*

<sup>736</sup> *Oscura Noticia* 16 « Copla » p. 176, vv. 1-3 et 6-10

<sup>737</sup> *Nueva Etapa* 10 p. 35.

*vendrá a la pobre Musa histérica,*

Le poème désigné ici par l'épinicie est acteur, il agit indépendamment du poète : c'est lui-même qui se drape d'harmonie qui n'est donc pas le fait du poète, elle est préexistante à tout travail poétique. De même, dans « Ars poetica », le poème-chant devient chagrin sans que le locuteur-poète ne sache comment : la création échappe une fois de plus au créateur et le poème semble affirmer son autonomie :

*para este canto, de mi alma tomo.  
¡Mas, con melancolía tan profunda  
que el canto es llanto sin que sepa cómo!*<sup>738</sup>

### **c- Les termes associés : Le poème comparé à un chant**

L'écriture du poème chez Dámaso Alonso semble être motivée par un mal-être, une angoisse et une tristesse perceptibles chez le locuteur alonsien<sup>739</sup>. A l'instar de la poésie<sup>740</sup>, le poème est comparé à un chant : *para este canto, de mi alma tomo*<sup>741</sup>. Il convient de noter que la tristesse, la mélancolie du *moi* poétique qualifie parfois le poème lui-même, suggérant ainsi une véritable osmose entre poète et poème, entre créateur et création<sup>742</sup>. Le poème semble donc être un miroir de l'état d'âme du poète.

Dans « Copla »<sup>743</sup> la juxtaposition de *vida* et *cantar soñoliento* au vers 9 crée un effet de synonymisation entre les deux termes *vie* et *chant* (désignateur métaphorique du poème). L'adjectif *soñoliento* montre bien que le rêve est présent dans l'inspiration du travail poétique. Le lien entre le poème et le rêve est également dit dans « Viaje »<sup>744</sup>: *Sueño es todo mi cantar* ; le poème est rêve, il prend naissance dans les rêves du locuteur et en est l'expression.

<sup>738</sup> (1918) « Ars poética », vv. 12-14, p. 580.

<sup>739</sup> *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* 42 (vv. 5-6) *Mas me perdió la poca fe ... / La poca fe de mi cantar.* ; N 4 (vv. 12-14) *Para este canto, de mi alma tomo. / ¡Mas, con melancolía tan profunda / que el canto es llanto sin que sepa cómo !*

<sup>740</sup> Voir la troisième partie.

<sup>741</sup> (1918) *Novedades* 4 « Ars poetica » (v. 12). On signalera d'autres désignateurs métaphoriques du poème : *canto, cantar, canción, cancioncilla, oración.*

<sup>742</sup> *Novedades* 8 « Piedra » (v. 10) *mis pobres canciones* (on rappelle que l'adjectif *pobre* est également associé à *poeta*, Voir première partie) ; *Novedades* 10 « Fuego fatuo » (1916) (vv. 21-22) *verso triste [...] verso agónico.*

<sup>743</sup> *Oscura Noticia* 16 p. 176.

<sup>744</sup> *Novedades* 13 p. 590 (v. 11).



## 2- Le poème comme expression d'un vécu

### a- Le poème comme aspiration à la beauté.

Dámaso Alonso affirme, dans le quatrième volume de ses *Oeuvres Complètes*, regretter de ne pas croire en la beauté et l'harmonie absolue<sup>745</sup>. Le champ lexical de la beauté associé aux termes métalinguistiques<sup>746</sup> désignant le poème, est une caractéristique récurrente dans l'œuvre poétique alonsienne<sup>747</sup>. L'harmonie<sup>748</sup>, garante de la beauté du poème, rejoint la conception du poème comme chant et rappelle peut-être le chant harmonieux de la poésie d'Orphée. Dans « Madrid, calles de tradición » (1918), le locuteur-poète erre dans les tristes rues madrilènes qu'il supplie de le laisser chanter (d'une voix aux accents élégiaques, la tristesse des rues se reflétant en lui) ses chansons les plus harmoniques<sup>749</sup> et ses plus beaux<sup>750</sup> madrigaux<sup>751</sup>. *Canción* est un désignateur métaphorique de poème et

<sup>745</sup> *Ojalá tuviera yo la creencia en la belleza, y en la armonía total, y tendiera hacia ella ... (Obras Completas IV, « Lo infinito y lo realísimo (y su molde) en la poesía de Joan Maragall » pp. 333-377).*

<sup>746</sup> *El viento y el verso* 13 (1924) (v. 58) *bello canto* ; *Nueva Etapa* 9 (1918) (v. 53) *lindos madrigales* et (v. 68) *cadencias bellas* ; *Novedades* 8 ( v. 14) *versos galanos*.

<sup>747</sup> C'est une caractéristique qui n'apparaît pas seulement dans sa poésie antérieure à 1939 mais dans son oeuvre complète, c'est une constatation que l'on a faite dans un DEA sur l'étude du métalangage alonsien.

<sup>748</sup> *Nueva Etapa* 9 (1918) (vv. 48-49) *con un extraño acento de elegía / cantar mis más harmónicas canciones*; *Nueva Etapa* 10 (1916) (vv. 21-26) *Y en lugar del verso triste,/ en lugar del verso agónico,/ el epinicio, que se viste / con el ropaje de lo harmónico,/ vendrá [el epinicio] a la pobre Musa histérica,/ a nuestra loca y triste Musa*.

<sup>749</sup> *Cantar mis más harmónicas canciones* (v. 49). On donne ici la définition de l'adjectif *harmónico* (ou *armónico*) tirée de la RAE (21° ed., 1992) : *Perteneciente o relativo a la armonía; Mús. Sonido muy agudo, concomitante, producido naturalmente por la resonancia de otro fundamental; Mús. Sonido muy agudo y dulce que se produce en los instrumentos de cuerda apoyando con mucha suavidad el dedo sobre los nudos de la cuerda*. Ce terme instaure donc un rapport entre poème et musique et affirme l'importance de l'harmonie dans la définition du poème alonsien.

<sup>750</sup> *Recitar los más lindos madrigales* (v. 53). Il faut préciser que le terme *lindo* contient à la fois l'idée de beauté et de perfection (sens figuré provenant de l'étymologie du mot latin LEGITIMUS, 'completo', 'perfecto').

<sup>751</sup> Le madrigal est une composition d'origine italienne introduite en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle. On reproduit ici un passage le concernant figurant dans *Manual de versificación española* de Rudolf Baehr (Gredos, 1970, pp. 402-403) : *El madrigal español no encaja en una definición exacta porque su forma métrica es muy variable. La descripción general de D.C. Clarke es breve y precisa: "a short silva on a light topic". Semejante a la silva, combina libremente endecasílabos y heptasílabos; con frecuencia se apoya en estrofas de tres y seis versos, y termina con rimas pareadas. El madrigal conoce tan sólo la rima consonante, que se dispone libremente, pudiendo quedar algunos versos sin correspondencia en las rimas (versos sueltos). La extensión es muy diversa, desde cuatro versos hasta más de treinta; por lo normal oscila entre ocho y doce versos. El madrigal se caracteriza sobre todo por el asunto amoroso, por la expresión sencilla y ocasionalmente también por referencias al campo y pastores. Il faudra se demander si, chez Alonso, le thème définit le poème et si l'on peut affirmer une prédilection pour le poème court, au moins dans sa poésie dite de jeunesse. Voir dans le glossaire la forme poétique se référant à une composition brève : *poemilla* (POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD (1918-1921); *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* « Poemillas del viajero »; *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* 31 « IV » (vv. 1-9) *Novia, si eres triste, novia;/ novia, si eres triste, mía:/ toma la estrella pequeña / de mis poemillas./ Mira, me la dio mi madre,/ porque ya**

*madrigal* un synonyme (en ce qu'il se réfère à une forme poétique). Les adjectifs associés à ces deux désignateurs du poème indiquent que le poème alonsien idéal est donc défini par sa beauté<sup>752</sup> et son harmonie. Dans « Atrio »<sup>753</sup>, c'est la lumière qui « entretisse » le poème. Le verbe *entreteser* ('brocher', 'entretisser' c'est-à-dire 'tisser avec des fils de couleurs différentes') suppose une grande diversité de couleurs dans le poème, donc une grande beauté visuelle du texte poétique :

*Mar y cielo se hacían consonantes,  
y un madrigal la luz entretesía.*<sup>754</sup>

Pour Dámaso Alonso, écrire un poème permet donc de se rapprocher de la beauté absolue<sup>755</sup>, une aspiration qu'il semble possible d'atteindre grâce au poème.

Le choix du signifiant semble crucial<sup>756</sup> car lui-même est porteur de cette beauté. Dámaso Alonso souligne l'impuissance du langage courant dans la réalisation poétique<sup>757</sup> et explique, par exemple, qu'il a naturalisé un terme anglais (*daffodil* > *dafodelo*)<sup>758</sup> car le terme espagnol en usage (*narcisos trompones*) ne permettait, selon lui, aucune création poétique<sup>759</sup>. Le néologisme permet d'introduire la beauté langagière dans le poème et l'on voit bien là que la poétisation d'un objet<sup>760</sup> passe par un travail sur les mots pour dire la « vision du monde » du poète, exprimer une certaine qualité d'émotion et embellir le monde qui l'entoure. Avant d'être un travail de transformation du monde, la poésie est d'abord un travail sur le langage.

*era bueno, un día.../ Y yo la puse en mis versos.../ ¡pues te la regalo, mira!/ Novia, si eres triste, novia.; Poemas puros. Poemillas de la ciudad 25 « La invasión de las siglas (poemilla muy incompleto) ») et *cancioncilla* (*El viento y el verso* 12, p. 228).*

<sup>752</sup> On a vu avec l'adjectif *lindo* qu'il s'agissait à la fois de beauté et de perfection. On peut donner un autre exemple de la beauté parfaite du poème: *Y ese más bello canto que contigo / a la entraña se fue a la armonía.* (*El viento y el verso* 13, vv. 58-59, p. 235). Ici la beauté parfaite est dite par le superlatif.

<sup>753</sup> *Novedades* p. 577

<sup>754</sup> *Novedades* 1 « Atrio » p. 577, vv. 5-6. Ici le poème semble naître de la beauté de la Nature.

<sup>755</sup> Conception proche de celle que Charles Baudelaire expose dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe : Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme.*

<sup>756</sup> Voir note 721

<sup>757</sup> Tout comme Pedro Salinas qui prône l'usage de la métaphore (*el ansia metaforizante*, P. Salinas, *Ensayos de literatura hispánica*, p. 382) dans la création poétique.

<sup>758</sup> « *Dafodelo* original (*daffodil*) », PI 1, p. 203.

<sup>759</sup> PI p. [201] : « *Dafodelo* » es una castellanización del inglés « *daffodil* ». Parece que, en Madrid, en las tiendas de flores los llaman « *narcisos trompones* ». Pero con ese nombre no hay poema posible. Dámaso Alonso doit se souvenir du fameux poème de Wordsworth, « *I Wandered Lonely as a Cloud* » où le locuteur, à l'occasion d'une promenade dans la campagne anglaise, croit voir dans les jonquilles son double. Cette scène extatique entre un locuteur-poète et les jonquilles est restée célèbre dans la poésie anglaise.

<sup>760</sup> Puisque « le poème est inséparable d'une situation qu'il transforme en langage » (Henri Meschonnic, *Pour la poésie V, Poésie sans réponse*, 1978, p. 17).

### b- Le poème comme aspiration à une poésie nouvelle.

Le poème est également un lieu pour revendiquer une poésie nouvelle. On peut remarquer que c'est dans ses poèmes de jeunesse que Dámaso Alonso oppose poésie ancienne à poésie nouvelle<sup>761</sup>, avec la prédominance de l'adjectif *nuevo*<sup>762</sup>. Dans « El deseo. La canción nueva. La canción vieja », le locuteur-poète affirme sa lassitude à toujours entendre le même genre de poèmes :

*¡Oh, qué harto de oír siempre la misma canción  
cuando se lleva sed de canción nueva en el corazón!*<sup>763</sup>

et son désir de se libérer de la poésie classique représentée par la figure homérique :

*Cantamos, ciegos, en la nave homérica la misma canción,*<sup>764</sup>.

Il évoque une lutte intérieure entre le désir de recherche de la « nouvelle chanson », du nouveau poème et le souhait d'en finir avec la « vieille chanson ». Le nouveau poème (qui désigne à un niveau supérieur la nouvelle poésie) présente un aspect ludique, une réflexion, comme tout texte littéraire et est toujours défini par son harmonie rimique :

*¡cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción !*<sup>765</sup>.

Mais c'est le poème intitulé « Poema ultraísta »<sup>766</sup> qui représente le mieux ce désir (peut-être parodique) d'innovation chez le jeune Dámaso Alonso (qui utilise un pseudonyme<sup>767</sup>), d'une part avec la référence au nouveau courant poétique de

<sup>761</sup> (1918-21) *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* 37 (v. 12) *mi viejo acordeón* ; (1919) *Nueva Etapa* 22 «El deseo. La canción nueva. La canción vieja.» (vv. 2-44-58) *canción nueva ; canción vieja* ; (1918) *Nueva Etapa* 9 «Madrid, calles de tradición» (v. 68) *nuevos motivos* ; (1918-21) *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* 12 «El descanso, III» (v. 5 et 13) *verso nuevo* ; (1918-21) *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* 44 «Voz nueva y aflautada» (vv. 7-8) *Yo quiero / cantar con mi voz nueva*.

<sup>762</sup> (1919) *Nueva Etapa* 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » pp. 59-62.

<sup>763</sup> vv. 57-58.

<sup>764</sup> v. 49. La nef est un lieu sacré, la "nef homérique" (?) peut donc supposer que la poésie d'Homère soit également sacrée.

<sup>765</sup> v. 44

<sup>766</sup> *Nueva Etapa* 23 p. 63. Ce poème s'oppose aux formes poétiques classiques : *soneto, elegía, epinicio, madrigal*, dans la mesure où il s'agit d'un texte qui s'annonce comme résolument moderne en précisant une possible influence de l'ultraïsme.

<sup>767</sup> Willard Bohn donne une explication probable de l'utilisation de ce pseudonyme : *On February 29, 1920, a composition entitled « Poema ultraísta » appeared in Grecia with the signature Ángel Cándiz. A product of the fertile imagination of Dámaso Alonso, who chose to write under a pseudonym, it consists of an example of framed writing centered on the page between two otherwise unremarkable passages. According to one authority Alonso was seeking to parody Ultraist experiments with visual poetry, which could explain why he preferred not to sing his name. Although other reasons are not difficult to imagine, it is worth noting that his pseudonym has certain connotations. Thus the surname*

l'ultraïsme<sup>768</sup>, d'autre part, et surtout, avec l'innovation visuelle de la présentation typographique du poème dans la revue littéraire *Grecia* lors de sa première publication<sup>769</sup>. Le titre de ce poème semble annoncer une définition de la poésie ultraïste, or dans le texte aucun commentaire métalinguistique n'apparaît :

---

*Cándiz appears to be a contraction of candidez, which denotes candor, simplicity, and whiteness. Coupled with the name Ángel, it suggests a number of possibilities. Although Alonso could be attacking the simple-mindedness of the Ultraist canon, for example, he could also be stressing the "angelic simplicity" of his own text, perhaps in contrast to the Ultraist aesthetic. (The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928, Willard BOHN, Literary Criticism, 1993, consultable sur le site: www.books.google.fr/books?isbn=0226063259). En ce qui concerne la possible volonté d'Alonso de parodier l'esthétique ultraïste, on peut en douter puisqu'on n'a pas décelé, dans le texte lui-même, cette tonalité.*

<sup>768</sup> Né en 1918, ce mouvement d'avant-garde proposait une rénovation radicale de l'esprit et de la technique poétique. L'ultraïsme est l'autre nom donné au *creacionismo* de Huidobro. On reproduit ici une définition de ce courant littéraire: *Doctrina poética que proclama la autonomía total del poema, el cual no ha de imitar o reflejar a la naturaleza en sus apariencias, sino en sus leyes biológicas y constitución orgánica (Diccionario de la Real Academia española, 21<sup>e</sup>ed., 1995)*. On citera aussi des extraits de « Teoría del creacionismo » de Antonio Undurruga, *Poesía y Prosa. Antología*, 1976, p. 183. Huidobro, en intitulant la première revue littéraire qu'il dirige en 1913 à Santiago « Azul », affirme son désir d'entamer une révolution de la littérature castillane, à l'instar de Rubén Darío avec son livre *Azul* (Valparaíso, 1888). Gerardo Diego dans « Vicente Huidobro » (*Atenea*, Santiago, Chili, n° 295-296, janvier-février 1950) revient sur l'influence du *creacionismo* en Espagne (p. 94): *Entre nosotros si la madurez de Cansinos Asséns pudo encontrar en su trato un estímulo estético, y si la adolescencia de Eugenio Montes le debe mucho, la plenitud de nuestro profundo Juan Larrea la declara mentor y guía esclarecido. Directamente o a través de Larrea o de algún otro discípulo directo, algo de lo mejor de Fernando Villalón, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Leopoldo Marechal, de Federico García Lorca, de otros poetas de lengua española y de otras lenguas procede de fuente huidobrina*. Dans une conférence prononcée à l'Athénée de Madrid en 1921, Huidobro rappelle son attachement aux mots dans le langage poétique (p. 105-106): *Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. [...] Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente. [...] El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender, porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario. [...] Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es a su vez arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a este lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. [...] La Poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO.*

<sup>769</sup> Voir reproduction dans *Obras Completas X*, p. 63. Dans cette revue la deuxième strophe commençant par *Todas las estrellas* était représentée dans un carré où les lettres apparaissaient décalées, un peu à la façon d'un puzzle.

POEMA ULTRAÍSTA

*Y has de encontrar - una mañana pura - / amarrada tu barca a otra ribera) A. M.*

*Solo, hidrónico, solo  
Estaba porque todos —los unos y los otros—  
Huyeron. Como a perro sarnoso,  
Huyeron. Me dejaron una ventana abierta.  
Era la noche :  
Todas las estrellas  
Se habían condensado en mi ventana.  
La, la luna pasó un momento  
¡Monóculo impertinente !  
Ya se fué.  
Yo estaba solo y grasiento de la última pomada inútil.  
Las tres hermanas vinieron en silencio.  
La mayor me trajo el oléo.  
La mediana el sudario.  
La más pequeña me besó en la boca.  
Las estrellas se fueron, ovejas, a pastar porque  
Las llamó la sirena del pastor de la fábrica.  
Y me las encontré en el otro valle.*

A part l'aspect visuel de la disposition du poème dans la revue *Grecia*, aucune définition ni réflexion métalangagière sur l'ultraïsme, pourtant annoncée dans le titre, n'apparaît dans le texte, composé du monologue intérieur d'un locuteur qui semble moribond et qui, abandonné de tous, décrit le ciel étoilé qu'il aperçoit de son lit par une fenêtre ouverte. Le thème de la mort apparaît à travers les motifs de l'huile (faisant référence à un rite funéraire) et du baiser de la Mort et au dernier vers avec l'image de l'« autre vallée » qui reprend l'« autre rive » (otra ribera) de l'épigraphe de Machado. Ce poème est donc finalement plus proche des *Soledades* de Machado que de l'ultraïsme. L'innovation visuelle de la présentation typographique contraste avec l'emploi d'une épigraphe et de thèmes qui renvoient à la poésie de Machado.



### 3- Le poème comme allocution

#### **Le poème-« prière »<sup>770</sup> : une conception religieuse du poème.**

On a relevé dans le glossaire quelques poèmes en forme de prière<sup>771</sup> et désignés comme prière. Pour Dámaso Alonso, le poème est synonyme de beauté suprême car il reflète le monde qui est, dans la conception chrétienne de la vie qui est celle d'Alonso, création divine. Dans un essai critique sur la poésie du Siècle d'or, il compare Garcilaso à un *miracle* et suppose que le poète tolédan a été en quelque sorte touché par la grâce divine. La poésie est donc un don divin, le poème une création divine<sup>772</sup>. On a mis au jour un désir de communication avec Dieu et une conception religieuse du poème où l'expérience de la poésie est perçue comme expérience véritablement mystérieuse et mystique, capable d'ouvrir la porte d'une seconde vie<sup>773</sup>. L'emploi du terme métalinguistique *cantar* comme désignateur du poème peut aussi renvoyer au domaine religieux, *cantique* (associé aux chants religieux et notamment au *Cantique des cantiques*) étant une des traductions possibles de ce mot.

Le terme *oración*<sup>774</sup> comme désignateur du poème introduit une connotation religieuse. On a déjà signalé dans « Alma. Oración »<sup>775</sup>, la référence à la poésie mystique et au poète mystique qui tentait d'entrer en communication avec Dieu et de lui affirmer son amour. Le poème alonsien est un moyen d'établir une communication avec Dieu. Il faut certainement rapprocher ce lien entre Poésie et religion de l'idée d'immortalité du poème. Dans « A un poeta muerto »<sup>776</sup>, les chants (*cantares*) du

<sup>770</sup> « poema-oración »: on emprunte cette expression à Luis Vázquez Fernández (« La canción hecha plegaria », *El humanismo religioso de Dámaso Alonso*, 1999, pp. 288-289). *En la búsqueda permanente de sí mismo, dentro del misterio de Dios, el poeta siente la urgencia de dar a sus poemas la forma de plegaria: es su manera de conectar, amorosa y rítmicamente, con el latido de la Divinidad* .(p. 289).

<sup>771</sup> *Nueva Etapa* 17 (p. 44) « Alma. Oración » ; *Nueva Etapa* 18 (p. 45) « Oración ». Le poème-prière sera nettement plus présent dans l'oeuvre alonsienne à partir de *Hijos de la Ira* (1944). Dans ce même recueil l'emploi du verbe *rezar* à plusieurs reprises semble montrer que le locuteur souhaite entrer en communication avec Dieu et que le poème devient le lieu de cette communication.

<sup>772</sup> *El milagro es Garcilaso. Garcilaso era un maravilloso instrumento. Dios le dio la música y la melancolía...* (*Obras Completas III*, « La poesía lírica vista desde el centro de nuestro siglo de oro », p. 53).

<sup>773</sup> *en ese hombre a quien la poesía le ha abierto ya las hondas cámaras de una segunda vida.* (*Obras Completas IX*, « Primer conocimiento de la obra poética : el del lector », pp. 29-36.)

<sup>774</sup> (1918) *Nueva Etapa* 18 « Oración » (p. 45) est un poème-prière dédiée à la Vierge.

<sup>775</sup> *Nueva Etapa* 17 p. 44, *místicos cantares* (v. 7)

<sup>776</sup> (1924) *El viento y el verso* 13 pp. 233-235, v. 46 : *De mar a mar ya zumban tus cantares.*



poète mort célébré dans ce poème résonnent déjà d'une mer à une autre. L'inspiration divine du poème est également présente dans le terme *prophétie* :

*Dime, ¿te encuentras bien junto a esas flores ?  
Has muerto, y tu silencio nos rodea:  
un enorme silencio (ayer, palabras  
mágicas, invasoras profecías)<sup>777</sup>.*

Le mot *prophétie* dit la toute puissance du poème et du poète-prophète<sup>778</sup> ; de plus, la proximité de l'adjectif *magique* ajoute une idée de mystère qui auréole à la fois le créateur et sa création.

#### **4- Conclusion**

Le poème alonsien souvent personnifié, on l'a vu, par des sentiments tels que la tristesse et la mélancolie est le miroir des affects du locuteur-poète dont l'âme, et l'on voit ici à quel point le poème est un élément vital selon Alonso, est le lieu où le poème prend naissance. Le poème est aussi l'espace où semble s'établir une communication avec Dieu, puisqu'il prend parfois la forme d'une prière et doit être l'expression d'une beauté, d'une harmonie, d'une perfection et d'une innovation pour être réussi. A travers certains désignateurs du poème comme *elegía*, *soneto* ou *epinicio*, s'exprime le goût de Dámaso Alonso pour le « classicisme » en poésie. On a mis au jour une conception romantique de la poésie<sup>779</sup> en montrant que chez ce poète la poésie existe en soi et qu'elle est dans la nature. Seul, le poète, être doté d'un pouvoir presque divin, peut la capter et l'exprimer. Enfin, on a signalé, et il sera fort intéressant de faire la comparaison avec les autres poètes du groupe, que Dámaso Alonso a choisi le sonnet, forme poétique considérée comme la plus parfaite qui soit, pour définir ce qu'est la poésie dans « Ars poética ».

---

<sup>777</sup> vv. 1-4, p. 233.

<sup>778</sup> Voir première partie sur le poète.

<sup>779</sup> sur laquelle on reviendra en détail dans la troisième partie.

## II- FEDERICO GARCÍA LORCA

### 1- Les désignateurs du poème

#### a- Le sens propre

Les désignateurs du poème dans l'oeuvre lorquienne sont abondants et très variés. Dans le travail de recension que l'on a effectué, on a relevé les termes suivants se référant au poème<sup>780</sup> : *aleluya*<sup>781</sup>, *balada*, *baladilla*, *canción*, *cancioncilla*, *cantar*<sup>782</sup>, *cante*<sup>783</sup>, *canto*<sup>784</sup>, *cántiga*<sup>785</sup>, *casida* (ou *Kasida*)<sup>786</sup>, *copla*, *elegía*, *epopeya*, *gacela*<sup>787</sup>, *madrigal*, *madrigalillo*, *oda*, *petenera*<sup>788</sup>, *poema*, *romance*,

<sup>780</sup> On pourra consulter le glossaire pour plus de précision quant au nombre d'occurrences de chacun de ces termes. Le désignateur *poema* apparaît dans des titres de recueils, de sections ou de textes: *Libro de poemas* 9 « Balada triste, pequeño poema Abril de 1918 (Granada) » p. 184 ; *Poema del Cante jondo* p. [293] ; *Poema del Cante jondo Poema de la siguiyia gitana* p. [297] ; *Poema del Cante jondo* 3 *Poema de la soleá* p. [305] ; *Poema del Cante jondo* 4 *Poema de la saeta* p. [317] ; *Suites* 10 *Historietas del viento (Poema de julio)* p. [441] ; *Suites* 12 [Tres poemas] p. [449] ; *Suites* 17.1 *Ferías (Fragmentos)*, « Poema de la feria » p. 480 ; « Poemas en prosa » p. [207] ; *Poeta en Nueva York* IV-16 « Poema doble del lago Eden » p. 277 ; *Tierra y luna* 6 « Pequeño poema infinito » p. 317 ; *Tierra y Luna* 7 « Luna y panorama de los insectos (Poema de amor) » p. 319 ; *Tierra y luna* 12 « Vals en las ramas » p. 327, [Dedicace :] Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema *El Vals* ; *Tierra y Luna* 14 « Omega (Poema para muertos) » p. 330 ; *Seis poemas galegos*, p. [361] ; *Poemas sueltos* p. [417] ; *Poemas sueltos* 29 « Poemas heroicos » p. 465 ; *Poemas sueltos Los poemas de Isidro Capdepón Fernández, poeta apócrifo* [p. 515] ; *Libros poéticos Apéndices Poemas desechados de la edición príncipe* (1931) ; *Poemas del lago Edem Mills* [p. 603] ; *Introducción a la muerte, Poemas de la soledad en Vermont* [p. 619].

<sup>781</sup> *Pareado de versos octosílabos, generalmente de carácter popular o vulgar.* (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed.)

<sup>782</sup> 1- *Combinación de cuatro versos octosílabos, o más cortos, con rima asonante en los pares. Normalmente, el cantar aparece en una sola estrofa. Sólo se distingue del romance cuando se da aislado o cuando cambia la asonancia en cada estrofa. Tiene carácter popular y suele emplear en asuntos satíricos y en epigramas.* 2- *Poema formado por una sola estrofa breve (cuarteta, seguidilla, redondilla, soleá...)* Sirve de letra de canciones populares, aunque también se emplea en la poesía culta del siglo XX que se inspira en la poesía de tipo popular. (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985, p. 29.)

<sup>783</sup> Rafael Alberti rappelle la différence entre *cante* et *canto* : *Federico era el cante (poesía de su pueblo) y el canto (poesía culta): es decir, Andalucía de lo jondo, popular, y la tradición sabia de nuestros viejos cancioneros.* («Imagen primera de Lorca: en la Residencia de Estudiantes», La generación del 27 vista desde dentro, 1945, pp. 15-22).

<sup>784</sup> *Composición lírica.* (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed.) *Cantar* et *canto* renvoient aux liens qui unissent la musique et la poésie.

<sup>785</sup> ou *cántiga* (Del lat. *cantica*, pl. n. de *canticum*) *Antigua composición poética destinada al canto.* 2- *ant. Cantar, breve composición poética.* (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed., 1992)

<sup>786</sup> (del ár. *qasida*, *composición poética.*) *Composición poética árabe y también persa, monorríma, de asuntos variados, y con un número indeterminado de versos.* (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed.)

<sup>787</sup> « *Gazal o nasib*, composición poética de tema amoroso entre los árabes, derivación de la *casida*. » (*Antología del grupo poético de 1927*, 1992, p. 131).

<sup>788</sup> *Clase de cantar o copla que consta de seis versos, poniendo en medio del tercer verso repetido una exclamación octosilábica común a varias coplas. [...] Se trata de una forma de la poesía popular.* (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985, p. 111). *Canto popular andaluz, con acompañamiento de guitarra y letra en cuartetos (Gran diccionario de la lengua española*, Larousse, 2001). *Aire popular parecido a la malagueña, con que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos* (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed., 1992).

*serenata*<sup>789</sup>, *siguiriya*<sup>790</sup>, *soleá*<sup>791</sup>, *soneto*, *zorongo*<sup>792</sup>, *estampa*, *viñeta* et *suite*<sup>793</sup>.

Tous ces termes sont le plus souvent utilisés comme titre de poème. En revanche, ce qui fait défaut dans l'oeuvre poétique lorquienne, ce sont les considérations, la réflexion sur la définition du poème :

*En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema*<sup>794</sup>.

En utilisant à la fois des formes savantes et populaires de la poésie espagnole et en les mentionnant dans les titres de certains poèmes, Lorca inscrit sa poésie dans une tradition poétique espagnole que Dámaso Alonso a analysée dans son article « Federico García Lorca y la expresión de lo español ». Le critique-poète y parle de l'art *españolísimo* de Lorca<sup>795</sup>. Après avoir rappelé le pouvoir de séduction de Lorca dans les réunions entre amis ou les colloques, Alonso revient sur l'amour du poète grenadin pour la musique et les chansons populaires espagnoles qui occupent une place prééminente dans sa poésie<sup>796</sup>.

C'est parce que la poésie lorquienne se nourrit de la musique et des chansons populaires espagnoles que Dámaso Alonso dit d'elle qu'elle est l'expression de

<sup>789</sup> *Música en la calle o al aire libre durante la noche, para festejar a una persona. 2- Composición poética o musical destinada a este objeto. (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed.)*

<sup>790</sup> *Una de las tres formas fundamentales del cante flamenco o, más propiamente, de los cantos gitanoandaluces. (Gran diccionario de la lengua española, Larousse, 2001).*

<sup>791</sup> *Terceto independiente en versos octosílabos, de los que riman en asonante el primero y el tercero. Aunque es una forma empleada en la poesía culta del siglo XX, su uso primordial y originario es de carácter popular. (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, Diccionario de métrica española, Madrid, Paraninfo, 1985, p. 161).*

<sup>792</sup> *3- Baile popular andaluz. 4- Música y canto de este baile. (DRAE 21<sup>ème</sup> ed.).*

<sup>793</sup> En intitulant ses poèmes "vignettes", "estampe" ou "suite", Lorca souligne métaphoriquement leur aspect plastique ou musical.

<sup>794</sup> F. G. Lorca, «De viva voz a Gerardo Diego», in Diego, *Poesía española contemporánea*, 1962, pp. 402-403.

<sup>795</sup> *Rafael Alberti y Federico García Lorca, no "vuelven los ojos a lo popular", sino se meten en la entraña de lo popular, lo intuyen y crean, con un tino y una hondura, no de imitación, de voz auténtica que se había perdido desde la época de Lope. (Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos, Gredos, 1988, p. 259).*

<sup>796</sup> *Federico se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas. [...] En España, al piano, con unos cuantos amigos, dos, cuatro horas, incansablemente, canciones y canciones. Nunca mejor para ver su sentido total hispánico: canciones andaluzas, gitanas, castellanas, leonesas, portuguesas, gallegas, asturianas, con la sardana y el zortzico. Todo lo antiguo de los cancioneros, todo lo moderno de los campos de hoy, todo lo español en tesoro inacabable, sentido e interpretado con su mala voz, de tal modo, tan metido en los entresijos de la emoción popular española, que quien lo ha oído no lo puede olvidar y encuentra falso y aguado cuanto le den. [...]. Conoce toda España. En gran parte por conocimiento directo: por apoderamiento instantáneo del sentido íntimo de las formas populares. (Ibid., pp. 261-262.)*

l'Espagne<sup>797</sup>. Les formes poétiques que cultive Lorca montrent son attachement à la tradition poétique espagnole, elles montrent aussi une culture et une formation littéraire espagnole populaire.

Certaines formes poétiques font références à la poésie arabo-andalouse, au *cante* ou au monde gitan : *casida*<sup>798</sup>, *gacela*<sup>799</sup>, *cante jondo*<sup>800</sup>, *petenera*<sup>802</sup>, *siguiriya*<sup>803</sup>, *soleá*<sup>804</sup> et *zorongo*<sup>805</sup>. Avec elles le lien entre le poème et la musique ou

<sup>797</sup> [...] *el alma que allí canta, que allí en el misterio de la creación poética se ceta y a la par se descubre, no es el alma del poeta : es el alma de su Andalucía, es el alma de su España. Las intensas, las taladrantes imágenes, cuando claras, es España lo que cincelan; cuando oscuras y alusivas, soterrañamente la sugieren; la música entredormida y el difuminado ritmo la cimbrean con dejo de cante jondo o antigua monotonía de romance; los ambientes “(Córdoba/ lejana y sola.../ Por el agua de Granada / sólo reman los suspiros...)” evocados con suaves acordes reprimidos, la encuadran en vaguedad entredulce, llena de lejanía y de recuerdo; la lujuria, la tiniebla y la muerte la asaeteen; el destino y el embrujado misterio la acechan en la noche de aromas. ¡El alma de la España andaluza, gitana y romana, patente y densa, olor y luz aliviados en música, en la poesía de Federico García Lorca! (Ibid., pp. 264-265.)*

<sup>798</sup> Voir définition de la *casida* au début de ce chapitre. On rappelle ici toutes les occurrences du mot *casida*. *Diwán del Tamarit* [1931-1934] *Casidas* p. [349] ; *Diwán del Tamarit* 13 « Casida del herido por el agua » p. 351; *Diwán del Tamarit* 14 « Casida del llanto » p. 352; *Diwán del Tamarit* 15 « Casida de los ramos » p. 353; *Diwán del Tamarit* 16 « Casida de la mujer tendida » p. 354; *Diwán del Tamarit* 17 « Casida del sueño al aire » p. 355; *Diwán del Tamarit* 18 « Casida de la mano imposible » p. 356; *Diwán del Tamarit* 19 « Casida de la rosa » p. 357; *Diwán del Tamarit* 20 « Casida de la muchacha dorada » p. 358; *Diwán del Tamarit* 21 « Casida de las palomas oscuras » p. 359. (Tous les poèmes cités datent de 1931-34).

<sup>799</sup> « *Gazal o nasib*, composición poética de tema amoroso entre los árabes, derivación de la *casida*. » (*Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 131). *Diwán del Tamarit* *Gacelas* p. [333]; *Diwán del Tamarit* « Gacela del amor imprevisto » p. 335; *Diwán del Tamarit* « Gacela de la terrible presencia » p. 336; *Diwán del Tamarit* « Gacela del amor desesperado » p. 337; *Diwán del Tamarit* « Gacela del amor que no se deja ver » p. 338; *Diwán del Tamarit* « Gacela del niño muerto » p. 339; *Diwán del Tamarit* « Gacela de la raíz amarga » p. 340; *Diwán del Tamarit* « Gacela del recuerdo del amor » p. 341; *Diwán del Tamarit* « Gacela de la muerte oscura » p. 343; *Diwán del Tamarit* « Gacela del amor maravilloso » p. 344; *Diwán del Tamarit* « Gacela de la huida » p. 345; *Diwán del Tamarit* « Gacela del amor con cien años » p. 346; *Diwán del Tamarit* « Gacela del mercado matutino » p. 347. (Tous les poèmes cités datent de 1931-34).

<sup>800</sup> **hondo**. *Cante jondo*. *La h se aspira*. || **jondo**. *El más genuino andaluz, de profundo sentimiento*. (DRAE, 21<sup>o</sup> ed.)

<sup>801</sup> (1921) *Poema del cante jondo* p. [293]. *Cante* est le terme propre pour désigner cette forme de chant. “Cante jondo” est peu employé (voir note 792).

<sup>802</sup> *Poema del cante jondo* « Gráfico de la petenera » p. [327]; *Poema del cante jondo* 5 « Danza » p. 331 [sous-titre :] « En el huerto de la petenera »; *Poema del cante jondo* 5 « muerte de la petenera » p. 332; *Poema del cante jondo* 5 « falsete » p. 333; ¡ Ay, petenera gitana ! / ¡ Yayay petenera ! (vv. 71-72), ¡ Ay, petenera gitana ! / ¡ Yayay petenera ! (vv. 85-86): l'exclamation et le cri “Ay” font comme revivre le chant, la musique et les intonations de la voix. *Libros poéticos Apéndices* « Reflejo final » p. 530 ¡ Oh Martirio, Carmen / y Soledad, / las que llevasteis / la petenera a enterrar / y tenéis junto a la puerta / un limonar! (vv. 3-8). (Tous ces poèmes datent de 1921).

<sup>803</sup> *Una de las tres formas fundamentales del cante flamenco o, más propiamente, de los cantos gitanoandaluces* (*Gran Diccionario de la lengua española*, Larousse, 2001). *Poema del cante jondo* 2 « Poema de la siguiriya gitana » p. [297]; *Poema del cante jondo* 2 « Poema de la siguiriya gitana », « El paso de la siguiriya » p. 301, ¿ Adónde vas, siguiriya, / con un ritmo sin cabeza ? (vv. 76-77); *Libros poéticos Apéndices* 1 « Reflejo final » p. 530, *En vuestros ojos / duerme el puñal / que lleva la siguiriya / por el olivar*. (vv. 9-12). (Tous les poèmes cités datent de 1921).

<sup>804</sup> (1921) *Poema del cante jondo* *Poema de la Soleá* p. [305]; *Poema del cante jondo* “La Soleá » p. 312. On signalera que *petenera*, *siguiriya* et *soleá* ont des physionomies différentes sur le plan

la danse<sup>806</sup> s'impose. Ces formes poétiques<sup>807</sup> ont souvent en commun l'expression d'émotions et de sentiments (douleur, tristesse, mélancolie) caractéristiques du *cante*. Le recours et la mention des formes poétiques connotées, savantes ou populaires font du poème un espace de douleur<sup>808</sup> et de tristesse.

On voit donc toute la volonté de García Lorca de rendre hommage au peuple de Grenade et d'inscrire sa poésie dans une tradition poétique et musicale andalouse<sup>809</sup>. Ce procédé symbolise un retour aux sources de l'Andalousie et à la présence arabe, gitane et juive<sup>810</sup>. On remarquera qu'un *romancero*<sup>811</sup> (genre appartenant à la tradition poétique espagnole) est consacré aux gitans comme pour réconcilier les deux mondes. Avec toutes les formes poétiques se référant au *cante*, la musique et le chant<sup>812</sup> deviennent deux éléments constitutifs du poème lorquien.

---

métrique, musical et thématique (amour fatal pour la *petenera*, malheurs liés à la condition gitane dans la *siguiriya* et la solitude amoureuse pour la *soleá*).

<sup>805</sup> *Baile popular andaluz. Música y canto de este baile. (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed.). (1921) PS 52 « Zorongo gitano » p. 498.*

<sup>806</sup> Dans le poème *Romancero gitano* 8 « San Miguel (Granada) » (1924-27) les vers 29-30 disent le lien étroit qui unit le poème à la danse : *El mar baila por la playa, / un poema de balcones.*

<sup>807</sup> *Balada* et surtout *elegía*.

<sup>808</sup> C'est bien l'impression que communiquent les *cantes* tels que *soleá*, *petenera* et *siguiriya*.

<sup>809</sup> Le monde andalou est inscrit dans les formes poétiques choisies. La *siguiriya* est dite gitane, pas la *petenera* (qui passe pour être d'origine juive) ni la *soleá*.

<sup>810</sup> Origine juive pour la *petenera*. Les origines du *Cante* sont obscures et participent sans doute de ces trois cultures venues se greffer sur un fond populaire andalou.

<sup>811</sup> Il s'agit du *Romancero gitano* (1924-27). *On peut dire que le Poème du cante jondo est à la source du Romancero gitan : non seulement il rend perceptible au poète la présence d'une Andalousie légendaire qui vibre déjà dans ses vers, en novembre 1921, mais il contient — dans un poème rejeté — à la fois l'image ultime du « Romance somnambule » : L'enfant mort se balance / sur son plan verdâtre. [« Grotte », vv. 3-4, p. 171. A comparer avec Sur la face de la citerne / se balançait la gitane, vv. 73-74, p. 423] et les deux premiers vers, dans leur forme définitive, du « Romance de la peine noire » : Les pics sonores des coqs / creusent pour ouvrir l'aurore. [vv. 1-2 p. 427]. D'autre part, on sait qu'un « romance » entier, « Don Pedro à cheval », date du 28 décembre 1921, tout au moins dans sa première version. Mais c'est au printemps de 1923 que la première vision d'ensemble d'un Romancero s'impose à lui : « Cet été je voudrais faire une œuvre sereine et calme, écrit-il à M. F. Almagro [Oeuvres Complètes., La Pléiade, p. 1018] ; je compte construire plusieurs « romances » avec étangs, romances avec montagnes, romances avec étoiles ; une œuvre mystérieuse et claire [...]. Je voudrais tirer de l'ombre des fillettes arabes qui jouèrent dans ces villages et perdre dans mes bosquets lyriques les figures idéales des vieilles chansons populaires anonymes. [...] Cet été, si Dieu me vient en aide avec ses petites colombes, je ferai une œuvre populaire et tout à fait andalouse. » C'est déjà la définition du futur recueil, de ses sources traditionnelles — populaires et anonymes —, de son univers typiquement andalou et, si l'élément arabe, à peine suggéré dans « Saint Michel » et « Saint Raphaël », n'envahira que bien plus tard le Divan de Tamarit, les étangs, les montagnes et les étoiles apparaîtront à l'arrière-plan de « Don Pedro à cheval », de « Précieuse et le vent », de « Saint Michel », de « La femme infidèle », etc. (O. C., La Pléiade pp. 1393-1394).*

<sup>812</sup> Le *cantaor* Juan Brea chante sa peine derrière un sourire (*Poema del cante jondo* 7 p. 343, vv. 5-7) et est comparé à Homère, poète aveugle (la cécité étant le trait distinctif de l'aède), rappelant ainsi la relation poète/chanteur que l'on a déjà signalée dans la première partie.



Cependant Lorca emploie aussi, en les mentionnant, des genres poétiques issus de la tradition littéraire espagnole: le *romance*<sup>813</sup> et la *copla*<sup>814</sup> pour les formes populaires et le *madrigal*<sup>815</sup>, l'*ode*<sup>816</sup> et le *sonnet*<sup>817</sup> pour les formes savantes.

<sup>813</sup> *Libro de poemas* « Balada triste » (1918) p. 184, (vv. 21-24) *Yo siempre fui intranquilo, / Niños buenos del prado, / El ella del romance me sumía / En ensoñares claros.* (vv. 33-36) *En abril de mi infancia yo cantaba, / Niños buenos del prado, / La ella impenetrable del romance / Donde sale Pegaso. Romancero gitano 1* « Romance de la luna, luna » p. 141 ; *Romancero gitano 7* « Romance de la pena negra » p. 154 ; *Romancero gitano 15* « Romance de la guardia civil española » p. 171 ; *Romancero gitano 16-17-18* Tres romances históricos pp. 175-185 ; *Romancero gitano 17* « Burla de Don Pedro a caballo, Romance con lagunas » p. 178 ; *Seis poemas galegos 3*, « Romance de Nuestra Señora de la Barca » p. 369 ; *Poemas sueltos 25* « [ ¿Qué tiene el agua del río? ] » p. 457, (vv. 5-7) *Cielo chico y tembloroso / Viejo espejo de las vidas / ¿ Qué romance vas cantando ? ; Poemas sueltos 59* « Romance no gallista » p. 509.

<sup>814</sup> *Libro de poemas* « Elegía del silencio » (1920) p. 211, (vv. 14-22) *¿Dónde vas si al ocaso / Te hieren las campanas / Y quiebran tu remanso / Las bandadas de coplas / Y el gran rumor dorado / Que cae sobre los montes / azules sollozando?* (on reproduit ici une définition de bandada 'tropol o grupo bullicioso de personas; coplas de ciego', 'malas coplas', il s'agirait donc d'un mauvais poème, d'une chanson qui briserait le silence); *Poemas sueltos 47* « Copla cubana » (1930) p. 492 : On en rappelle la définition: *Composición poética que consta sólo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves.* (DRAE, 21<sup>e</sup> ed.). Ici il s'agit d'une cuarteta de romance (xaxa) ; *Libros Poéticos Apéndices 3* « Miserere » p. 532, (vv. 1-6) *La copla rasga al tiempo. / ¡ Este es su secreto ! / Se clava en el amor. / ¡ Este es su dolor ! / Y despierta a la Muerte. / ¡ Miserere ! ; Libros Poéticos Apéndices 10* « Copla » p. 538, (vv. 1-14) *Aquella copla, / tenía, / una mariposa negra / y una mariposa roja. / Yo miraba los balcones / plateados de la aurora / montado sobre la mula / de mi novia. / Salen estrellas de oro. / (Salían estrellas de sombra.) / Decía / aquella copla, / la indecisión de mi vida / entre las dos mariposas. ; Libros Poéticos Apéndices 13* « Luna negra » p. 541, (vv. 1-6) *En el cielo de la copla / asoma la luna negra / sobre las nubes moradas. / Y en el suelo de la copla / hay yunques negros que aguardan / poner al rojo la luna.*

<sup>815</sup> ou *madrigalillo* et *serenata* (qui est également un poème d'amour). *Libro de poemas 7* « Elegía a Doña Juana la Loca » (1918) p. 180, (vv. 23-28) *¡Oh princesa divina de crepúsculo rojo / Con la rueda de hierro y de acero lo hilado! / Nunca tuviste el nido, ni el madrigal doliente, / Ni el laud juglaresco que solloza lejano. / Tu juglar fue un mancebo con escamas de plata / y un eco de trompeta su acento enamorado.* Voir v. 1 de l'épigramme (*Princesa enamorada sin ser correspondida*) : Jeanne la Folle, n'ayant pas été aimée, n'a pas eu la chance de recevoir des poèmes d'amour. *Libro de poemas 18* « Madrigal de verano » (1920) p. 203: le locuteur désire une rencontre charnelle avec un *tu* : *Danaide del placer eres conmigo. / Femenino silvano / Huelen tus besos como huele el trigo / Reseco del verano. / Entúrbame los ojos con tu canto* (vv. 25-29). La symbolique de l'amour interdit apparaît aussi dans ce poème: *morderé la manzana* (v. 4) et *consumir la manzana* (v. 48) ; *Libro de poemas 34* « Madrigal » (1920) p. 230 ; *Libro de poemas 53* « Madrigal » (1919) p. 263 ; *Suites 8 Palimpsestos*, « Madrigal » (1920-23) p. 430, voir les vv.60-61 et 72-73 ; *Seis poemas galegos 2* « Madrigal a la ciudad de Santiago » p. 367 (il s'agit d'un poème d'amour à la ville) ; *Canciones 69 Amor (con alas y flechas)*, « Madrigalillo » (1921-24) p. 574 ; comme le *madrigal* la sérénade est définie comme un poème d'amour : *Libro de poemas 15* « Elegía » (1918) p. 195, (v. 64) *Nunca llegó a tu oído la dulce serenata. ; Canciones 58 Eros con bastón*, « Serenata (homenaje a Lope de Vega) » (1921-24).

<sup>816</sup> L'ode est un poème d'hommage : *Odas* (1924-29) pp. 189-205 ; *Odas 1* « Oda a Salvador Dalí » (écrite en 1925-26 et publiée en 1926 dans *Revista de Occidente*) p. 189 ; *Odas 3* « Oda al Santísimo Sacramento del Altar » (1928-29) p. 195 ; *Odas 4* « Apunte para una oda » (1924) p. 204 ; *Poeta en Nueva York V-24* « Oda a Walt Whitman » (1929-30) p. 296.

<sup>817</sup> *Canciones 69 Amor (con alas y flechas)*, « Soneto » (1921-24) p. 580 (les motifs des ailes et des flèches renvoie à Cupidon. Le sonnet depuis Pétrarque est lié au thème de l'amour) ; *Odas 1* « Oda a Salvador Dalí » (1925-26) p. 190, (vv. 43-44) *Tu fantasía llega donde llegan tus manos, / y gozas el soneto del mar en tu ventana.* : la *ventana* représente le cadre d'un tableau ici naturel, un paysage maritime. La comparaison entre le sonnet et le tableau dit la fusion de deux arts, la poésie de Lorca et la peinture de Dalí, signe de leur amitié ; *Sonetos* (1924-36) p. [395] ; *Sonetos 2* « Soneto [Yo sé que mi perfil será tranquilo] » (1929) p. 400 ; *Sonetos 3* « Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma » (1924-36) p. 401. La « génération de 27 » a rendu hommage à Góngora par de nombreuses conférences, Lorca lui rend ici hommage par l'emploi du sonnet) ; *Sonetos 7* « [Soneto



## b- Le sens métaphorique : Le poème et la nature<sup>818</sup>

Dans « Encina » (1919)<sup>819</sup> la chanson de l'arbre semble être une source de réconfort<sup>820</sup> pour le locuteur-poète qui est le seul à pouvoir capter ce chant secret :

*No me abandones nunca en mis pesares,  
Esquelética amiga.  
Cántame con tu boca vieja y casta  
Una canción antigua,  
Con palabras de tierra entrelazadas  
En la azul melodía<sup>821</sup>.*

Ce chant que le locuteur réclame au chêne désigne métaphoriquement le poème qui se trouverait dans la nature, dicté par les arbres et perçu par le poète. Cette même idée figure dans « Invocación al laurel » (1919)<sup>822</sup> où le locuteur-poète, en osmose avec la nature, recueille le chant de la nature : *Canté con los lirios canciones serenas*<sup>823</sup> et évoque ensuite sa difficulté à créer une chanson-poème demandant conseil au laurier<sup>824</sup> nommé *laurel divino*<sup>825</sup>, *gran sacerdote*<sup>826</sup> ou encore *maestro del ritmo*<sup>827</sup>. Le locuteur réclame le savoir-faire du laurier et apprend, en quelque sorte, à

---

de la dulce queja] » p. 405 ; *Sonetos* 11 « Soneto de homenaje a Manuel de Falla ofreciéndole unas flores » (1924-36) p. 415 (le sonnet étant le poème par excellence et incarnant la perfection en poésie, Lorca l'utilise pour rendre hommage à un ami très cher. Il lui offre en quelque sorte la perfection.) ; *Poemas sueltos* 20 « La mujer lejana, SONETO SENSUAL » (1918) p. 446 ; *Poemas sueltos* 64 « Soneto al eximio arquitecto Palacios, ... » p. 520, (vv. 5-8) *La ciencia con el arte aquí se alía / con tanta perfección, según yo siento, / que en aqueste soneto sólo intento, / tras mil enhorabuenas, dar la mía.* (le sonnet est le lieu où s'exprime la perfection) ; *Poemas sueltos* 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522, (vv. 1-4) *¿Dónde están las febrífugas canciones / y los sonetos de pujante brío: / que encadenando el estro a su albedrío / arrebataban nuestros corazones ?* (alors que le locuteur pleure la décadence de la poésie, la référence au sonnet rappelle la perfection passée, le poème par excellence.)

<sup>818</sup> On a parlé dans la première partie du lien étroit qui unissait le poète à la nature. Vicente Aleixandre y fait aussi allusion : *Los que le amamos y convivimos con él le vimos siempre el mismo, único y, sin embargo, cambiante, variable como la misma Naturaleza. Por la mañana se reía tan alegre, tan clara, tan multiplicadamente como el agua del campo, de la que parecía siempre que venía de lavarse la cara. Durante el día evocaba campos frescos, laderas verdes, llanuras, rumor de olivos grises sobre la tierra ocre; en una sucesión de paisajes españoles que dependían de la hora, de su estado de ánimo, de la luz que despidieran sus ojos; quizá también de la persona que tenía enfrente. [...]* Il souligne aussi le lien étroit qui unit sa vie et son oeuvre : *En Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace eternamente inseparables e indivisibles.* (GARCIA LORCA, Federico, *Obras Completas* 2, Teatro – Entrevistas y declaraciones castas, préface de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1974, pp. IX-X).

<sup>819</sup> *Libro de poemas* 62 p. 277.

<sup>820</sup> Il y a peut-être ici une allusion aux pouvoirs du chant d'Orphée.

<sup>821</sup> vv. 33-38

<sup>822</sup> *Libro de poemas* 63 p. 279

<sup>823</sup> v. 8

<sup>824</sup> Il y a là une référence à Apollon, Dieu de la poésie et de la musique : *con savia potente de Apolo en tus venas* v. 53).

<sup>825</sup> v. 45

<sup>826</sup> v. 54

<sup>827</sup> v. 58

faire un poème au contact de la Nature. L'image de la Nature en train de composer un poème apparaît dans « [¿Qué tiene el agua del río?] »<sup>828</sup> où le ciel, miroir de la vie des hommes va réciter un *romance*:

*Cielo chico y tembloroso  
Viejo espejo de las vidas  
¿Qué romance vas cantando ?*<sup>829</sup>.

Le poème chez Lorca semble donc bien exister dans la nature.

### c- Le poème parfait?

Il semble que chez Lorca, comme chez Dámaso Alonso que l'on vient de voir, le sonnet<sup>830</sup> soit étroitement lié à une idée de perfection poétique<sup>831</sup>. On le voit clairement dans le poème « [Lamento por la decadencia de las artes] »<sup>832</sup> :

*¿ Dónde están las febrifugas*<sup>833</sup> *canciones*  
*y los sonetos de pujante brío*<sup>834</sup> :  
*que encadenando el estro a su albedrío*  
*arrebataban nuestros corazones ?*<sup>835</sup>.

Ici le locuteur pleure la disparition des poèmes réussis. Ce regret<sup>836</sup> est dit par le topos de l'*UBI SUNT*. Le sonnet (poème par excellence, symbole de perfection) doté par le poète d'une grâce puissante est capable de transporter le cœur du lecteur, de l'émouvoir au plus haut point. Pour cela, il faut que le souffle poétique (l'inspiration, *estro*) et la liberté de création (*albedrío*) soient tous deux réunis dans le poème. Un autre aspect du poème figure aussi dans ces quelques vers : la chanson-poème

<sup>828</sup> *Poemas sueltos* 25 p. 457

<sup>829</sup> vv. 5-7

<sup>830</sup> C'est d'ailleurs cette forme que Lorca choisit pour rendre hommage à José de Ciria y Escalante (à l'occasion de sa mort. Voir *Sonetos* 8 p. 409) : *Ce sonnet, naturellement, renferme un grand sentiment contenu et statique. J'en suis content. Je devrai, bien sûr, le limer un peu.* [Ce verbe *limer* n'est pas sans rappeler le verbe *ciseler* utilisé par Pedro Salinas dans son poème « Estancia en memoria de Jean Moréas ». Lorca utilise aussi dans la lettre à José de Ciria y Escalante du 30 juillet 1923 le verbe *polir*, O.C. p. 1024. Tous ces verbes montrent que composer un poème s'apparente à un travail de sculpture. Cette comparaison poème/sculpture apparaît aussi dans la lettre à Jorge Guillén du 9 septembre 1926, O.C. p. 1062 : *Lorsque je dis voix je veux dire poème. Le poème qui n'est pas habillé n'est pas un poème, comme le marbre qui n'est pas travaillé n'est pas une statue.] Est-il digne de Ciria ? Dis-moi la vérité. Je veux lui en consacrer trois ou quatre et je veux que ce soient des sonnets, parce que le sonnet conserve un sentiment éternel qui ne tient jamais mieux que dans cette forme froide en apparence.* (Lettre à Melchor Fernández Almagro du mois d'août 1924, O.C., « Correspondance », La Pléiade, p. 1035.)

<sup>831</sup> On pourra consulter la note sur le sonnet chez Dámaso Alonso et celle reproduisant toutes les occurrences du terme *soneto* chez Lorca.

<sup>832</sup> *Poemas sueltos* 66 p. 522

<sup>833</sup> Il y a peut-être là une allusion aux pouvoirs orphiques du poème.

<sup>834</sup> L'expression « *pujante brío* » semble faire allusion à une sorte de brillant superficiel, assez « froid » que l'on pourrait rapprocher de l'expression « forme froide » utilisée dans la lettre à Melchor Fernández Almagro d'août 1924 (Voir note 827).

<sup>835</sup> vv. 1-4

<sup>836</sup> probablement teinté d'ironie.

apparaît comme un « fébrifuge » et rappelle sans doute le chant apaisant d'Orphée. Le poème parfait (incarné par le sonnet) doit donc être un transport pour le lecteur, il doit lui procurer une intense émotion, et doit à la manière du chant orphique, susciter un apaisement, un bien-être absolu. On peut préciser cette définition par ces vers issus de « Cantos nuevos »<sup>837</sup> :

*Yo tengo sed de aromas y de risas.  
Sed de cantares nuevos  
Sin lunas y sin lirios,  
Y sin amores muertos.  
Un cantar de mañana que estremezca  
A los remansos quietos  
del porvenir. Y llene de esperanza  
Sus ondas y sus cienos.  
Un cantar luminoso y reposado  
Pleno de pensamiento,  
Virginal de tristezas y de angustias  
Y virginal de ensueños,  
Cantar sin carne lírica que llene  
De risas el silencio.  
(Una bandada de palomas ciegas  
Lanzadas al misterio.)  
Cantar que vaya al alma de las cosas  
Y al alma de los vientos  
Y que descanse al fin en la alegría  
Del corazón eterno<sup>838</sup>.*

Le poème est désigné ici métaphoriquement par *cantar*. Ce chant doit être *clair, riche de paix et de pensées*, il doit communiquer une réflexion (sur la vie). Il doit être également *vierge de peines et d'angoisses*, être source de joie en *envahissant de rires le silence* et il est le seul à pouvoir *percer l'âme des choses*. Le poème est communication, il doit toucher le cœur du lecteur, l'émouvoir.

## **2- Le poème comme expression d'un vécu**

### **L'expression du sentiment de la tristesse<sup>839</sup>**

On a remarqué que dans la ballade<sup>840</sup> lorquienne le sentiment de tristesse prédomine<sup>841</sup>. Il semble aussi que les scènes évoquées se passent presque toujours la nuit : on a relevé de nombreuses occurrences du terme *noche* ou de la présence de la lune. La tristesse et la nuit sont donc deux éléments qui définissent la ballade

<sup>837</sup> *Libro de poemas* 19 p. 205

<sup>838</sup> vv. 5-24

<sup>839</sup> C'est un sentiment que l'on a signalé dans la première partie comme une caractéristique du poète.

<sup>840</sup> Ce genre poétique est surtout cultivé par Lorca dans *Libro de poemas*.

<sup>841</sup> Ainsi donc le titre « balada triste » est redondant.

lorquienne<sup>842</sup>. Le titre « Balada triste » (1918)<sup>843</sup> annonce le thème de la tristesse, l'adjectif *triste* qualifiant la *balada*, désignateur du poème. On y a aussi relevé la présence de la lune<sup>844</sup>. Le locuteur de « Santiago (Balada ingenua) » (1918)<sup>845</sup> exprime un profond sentiment de tristesse : *La tristeza que tiene mi alma*<sup>846</sup>. La lune est encore présente ici : *Es la noche de la luna menguante*<sup>847</sup>. Dans « Balada de un día de julio » (1919)<sup>848</sup> la tristesse est suggérée par la séparation de la demoiselle et du chevalier :

*Adiós mi doncellita,  
Rosa durmiente,  
Tú vas para el amor  
Y yo a la muerte*<sup>849</sup>.

La lune est toujours là : *Una noche de luna*<sup>850</sup>. La douleur et la tristesse du locuteur de « Balada interior<sup>851</sup> » (1920)<sup>852</sup> sont visibles dans les vers suivants :

*Pero mi corazón  
Roído de culebras*<sup>853</sup> ;

*¡Oh, gran dolor!  
Admites en tu cueva  
Nada más que la sombra.  
¿Es cierto,  
Noche negra*<sup>854</sup> ?;

<sup>842</sup> Une ballade semble échapper à la règle : *Suites 7 Cuatro baladas amarillas* p. [423] (1920-23): Il s'agit de 4 poèmes très courts qui évoquent une scène bucolique, champêtre (*pastor, ovejas, cayado, bueyes, campo*). On remarquera le terme associé « amarillo » qui, chez Lorca, est souvent de mauvais augure. Au niveau formel, la ballade lorquienne est définie par l'utilisation fréquente de la rime de *romance* (assonante aux vers pairs) et de vers courts (d'*arte menor*, il s'agit bien souvent de la combinaison d'heptasyllabes et de pentasyllabes). On fait figurer ici le détail de la versification des ballades : *Libro de poemas* 9 p. 184 : petit poème combinant hendécasyllabes et heptasyllabes + rima assonante en a-o aux vers pairs. *Libro de poemas* 16 p. 198 : décasyllabes en majorité + rima assonante en e-o aux vers pairs. *Libro de poemas* 24 p. 213 : Combinaison d'heptasyllabes et de pentasyllabes + rime assonante en e-e aux vers pairs. *Libro de poemas* 40 p. 240 : Combinaison d'heptasyllabes et de pentasyllabes + rime assonante en e-a aux vers pairs. *Libro de poemas* 43 p. 246 : Combinaison d'heptasyllabes et de pentasyllabes (mais quelques vers échappent à cette norme). *Libro de poemas* 50 p. 260 : rime assonante en e-o aux vers 1-4 et 21-24 + vers *pareados* dans le reste du texte. *Suites 7* p. 423 : vers courts, pas de régularité métrique. *Poeta en Nueva York* 1-2 p. 238 : vers longs de type versets. *Poema del Cante jondo* 1 p. 295 : 32 vers octosyllabiques + rime assonante en i-o aux vers pairs.

<sup>843</sup> *Libro de poemas* 9 p. 184. La mention de l'adjectif « triste » dans ce titre signale que toute ballade n'est pas triste. On a pourtant remarqué que le sentiment de tristesse était souvent exprimé dans ce genre poétique.

<sup>844</sup> *Luna lunera* (v. 39)

<sup>845</sup> *Libro de poemas* 16 p. 198

<sup>846</sup> v. 104

<sup>847</sup> v. 25

<sup>848</sup> *Libro de poemas* 24 p. 213

<sup>849</sup> vv. 71-74

<sup>850</sup> v. 57

<sup>851</sup> Cet adjectif renvoie aux sentiments du locuteur.

<sup>852</sup> *Libro de poemas* 40 p. 240

<sup>853</sup> vv. 27-28

*¡Oh, corazón perdido!  
¡Requiem aeternam!*<sup>855</sup>.

La ballade, « La balada del agua del mar » (1920)<sup>856</sup>, dédiée à Emilio Prados est aussi empreinte de tristesse (*Lágrimas, amargura*). Dans « Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra) » (1929-30)<sup>857</sup> une mère pleure la mort de son fils. Enfin douleur et tristesse (*llanto, sangre*) sont présentes dans « Baladilla de los tres ríos » (1921)<sup>858</sup>. La forme poétique « ballade » semble donc, chez Lorca, être le lieu où s'expriment les sentiments que l'on a dits.

### **3- Le poème comme allocution**

En plus de la ballade, l'élégie est un autre genre poétique qui communique une profonde douleur<sup>859</sup> souvent due à un deuil. Dans « Elegía a Doña Juana la Loca » (1918)<sup>860</sup> le cyprès, symbole de mort, accompagne la princesse enterrée à Grenade<sup>861</sup> :

*Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana,  
Los cipreses tu cirios,  
La sierra tu retablo.  
Un retablo de nieve que mitigue tus ansias  
¡Con el agua que pasa junto a ti! ¡La del Dauro!*<sup>862</sup>.

L'amour malheureux est aussi un thème, propre à l'élégie, évoqué<sup>863</sup> ici : *Princesa enamorada sin ser correspondida*<sup>864</sup>. Le poème «Elegía» (1918)<sup>865</sup>

<sup>854</sup> vv. 44-48. On remarquera dans ces vers que la lune est absente puisqu'il fait nuit noire. Le dialogue entre *Yo* et *Niños* dans « Balada de la Placeta » (1919) (*Libro de poemas* 43 p. 246) se déroule par une nuit tranquille: *Cantan los niños / En la noche quieta* (vv. 1-2). Le locuteur adulte part à la recherche de magiciens et de princesses pour récupérer son âme d'enfant et pouvoir entendre à nouveau contes et légendes.

<sup>855</sup> vv. 52-53

<sup>856</sup> *Libro de poemas* 50 p. 260

<sup>857</sup> *Poeta en Nueva York* 1-2 p. 238

<sup>858</sup> *Poema del cante jondo* 1 p. 295

<sup>859</sup> Cette douleur est liée par définition à l'élégie.

<sup>860</sup> *Libro de poemas* 7 p. 180

<sup>861</sup> Une autre élégie (*Poemas sueltos* « Granada : Elegía humilde » (1918) p. 462) a été écrite pour la ville de Grenade : on remarquera à nouveau le motif du cyprès lié à la mort: *Hoy, Granada, te elevas guardada por cipreses/ (Llamas petrificadas de tu vieja pasión)*. (vv. 21-22); *Hoy ciudad melancólica del ciprés y del agua / En tus yedras añosas se detenga mi voz*. (vv. 52-53); *Tu elegía, Granada, la dicen las estrellas / Que horadan desde el cielo, tu negro corazón* (vv. 1-2); *Tu elegía, Granada, es silencio herrumbroso / Un silencio ya muerto a fuerza de soñar* (vv. 6-7).

<sup>862</sup> vv. 49-57

<sup>863</sup> Il s'agit d'un élément connu de la vie de Jeanne la Folle.

<sup>864</sup> v. 1

<sup>865</sup> *Libro de poemas* 15 p. 195

regroupe tous les éléments élégiaques (fuite du temps, mort<sup>866</sup>, mélancolie accentuée par l'automne<sup>867</sup>): *nardo marchito, melancolía, pureza muerta, te marchitarás como la magnolia, nidos marchitos, silencio, te vas por la niebla del Otoño, tristeza inmensa, monotonía, lluvia, tristeza tan honda, tu cuerpo irá a la tumba...*

#### **4- Conclusion**

Le poème<sup>868</sup> lorquien s'inscrit dans une tradition arabo-andalouse et espagnole. Il est aussi étroitement lié à la musique, on l'a vu, par l'emploi de formes de la poésie arabo-andalouse et du *cante* et par l'utilisation du lexique métalinguistique : *canto, cantar, canción, copla, suite*. On a aussi remarqué que le poème semblait être dicté par la Nature et capté par le poète. Le sonnet incarne le poème parfait et doit transmettre à son lecteur une intense émotion. Enfin, il faut aussi signaler que c'est chez Lorca que les occurrences du mot *POEMA* et des termes désignant le poème sont les plus nombreuses, au nombre de 107. On a aussi recensé 20 titres rhématiques et 146 titres mixtes<sup>869</sup>. Ces constatations montrent, a priori, la prééminence du poème sur la poésie<sup>870</sup>.

<sup>866</sup> L'élégie est très souvent liée au deuil, à la mort : «Chopo muerto» (1920) (*Libro de poemas* 48 p. 257) dit l'osmose entre le locuteur-poète et le peuplier, l'empathie du locuteur qui partage la douleur et même la mort de l'arbre à travers l'image de l'écriture d'une élégie : *Chopo viejo !/ Has caído / En el espejo / del remanso dormido./ Yo te vi descender / En el atardecer,/ Y escribo tu elegía,/ que es la mía* (vv. 53-60).

<sup>867</sup> Voir article « L'automne dans l'œuvre poétique de Federico García Lorca ». (in *L'Automne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 309-328)

<sup>868</sup> Dans son métalangage externe, Lorca l'a défini de la façon suivante: "*Cuando digo voz quiero decir poema. El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua.*" Lorca se sitúa claramente en la línea de meditación sobre el lenguaje poético abierta por Mallarmé para la lírica moderna. La poeticidad está encarnada en las estructuras verbales, una vez que éstas han sido sometidas a la necesaria manipulación en relación con el contenido transmitible. Esta fórmula del poema "vestido" aparece también en la conferencia sobre Góngora, al advertir el poeta que "la inspiración da la imagen, pero no el vestido", y señalar que "el vestido de su poema [de Góngora] no tiene tacha". En el uso creador del lenguaje, los valores semánticos dominan sobre los puramente fónicos, como revela una carta a Fernández Almagro del 26, en la que hay una velada acusación contra las piruetas verbales de algunos compañeros de generación: "Yo no le doy a la música, como ciertos poetas jóvenes. Yo doy amor a la ¡palabra! Y no al sonido." Federico García Lorca, *Poesía*, 1, ed. de Miguel García-Posada, 1989, p. 38. (Miguel García-Posada reproduit un fragment d'une lettre de Lorca adressée à Guillén).

<sup>869</sup> Voir tableaux en annexes.

<sup>870</sup> Il faudra le vérifier dans la troisième partie.



### III- GERARDO DIEGO

#### 1- Les désignateurs du poème

Les désignateurs du poème dans l'oeuvre de Diego sont abondants et très variés. Dans le travail de recension que l'on a effectué, on a relevé les termes suivants se référant au poème: *aleluya, balada, canción, cantar, canto, copla, égloga, elegía, epigrama, epístola, jinojepa, madrigal, oda, ovillejo, pentagrama, poema, romance et soneto.*

#### **Le sens métaphorique : le poème comme élément naturel et la nature comme poème**

*mi poema en flor ya se ha hecho fruto*<sup>871</sup>

On a déjà parlé dans la première partie de la relation qui unissait le poète à la Nature dans la poésie de Diego. Le poème aussi est comparé ou associé à des éléments naturels<sup>872</sup> tels que l'arbre, la fleur, le vent<sup>873</sup>, la mer ou encore le fleuve<sup>874</sup>. Dans « Vendimia » il est comparé à un arbre en fleur qui, après un processus de maturation, donnera ses fruits :

*Canción bajo los árboles sin sangre  
y frente al mar de luto  
En el parque hay un árbol desleal  
y mi poema en flor ya se ha hecho fruto  
Leñador musical  
Tu canción la ha aprendido mi loro pasional  
y a su medida justa desfilan los minutos*<sup>875</sup>

La comparaison avec la maturation naturelle du fruit suppose que le poème arrive lui-même à maturation après un long et lent travail de création. On retrouve cette

<sup>871</sup> (1924) *Manual de espumas* 16 « Vendimia » p. 184, v. 11.

<sup>872</sup> On remarquera ici l'influence du *Creacionismo* de Vicente Huidobro, une influence que signale d'ailleurs Gerardo Diego : *Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo, y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas. Y que sea el símbolo (—Crear un poema como la naturaleza hace un árbol— dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente —pudor de la técnica— abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos.* (Gerardo Diego, *Obras Completas, Poesía I, Imagen*, 1922)

<sup>873</sup> *Versos humanos* 19 « Romance del viento » p. 234.

<sup>874</sup> Voir par exemple (1924) *Manual de espumas* 7 « Canción fluvial » p. 173. Au moment de se jeter dans la mer le fleuve-poème meurt : *Son las brisas del mar / las que cierran la noche y mi cantar.*

<sup>875</sup> vv. 8-14

image du « poème en fleur »<sup>876</sup> dans le deuxième poème du recueil *Versos Humanos* (1925)<sup>877</sup> :

*Y mi soneto es alta flor de tela  
que exhibe ardiente y pudorosa cela  
piel de emoción y hueso de artificio.*<sup>878</sup>

La définition du sonnet, introduite par le verbe *ser*, propose une comparaison entre le sonnet et une « fleur de tissu » et suppose avec les deux éléments corporels (*piel*, *hueso*) que le poème traduit un travail physique et sensuel. Les deux verbes antithétiques (*exhibe/cela*) montrent que le poème livre des émotions tout en gardant ses secrets de « fabrication »<sup>879</sup>, des messages cachés que le lecteur devra percer à chaque lecture.

Pour affirmer la conception du poème comme élément naturel<sup>880</sup>, Diego suggère que l'écriture des vers est aussi naturelle que la chute de neige :

*Sobre vuestros disfraces arrugados  
yo nevaré mis versos*<sup>881</sup>.

Il emploie aussi le motif du vent comme métaphore du poète<sup>882</sup>. Le vent marin est assimilé à un poète, la nature est poète et c'est le vent qui de sa plume<sup>883</sup> écrit des vers d'écume sur la surface de la mer dans le poème 77 de *Versos Humanos* :

<sup>876</sup> On reproduit ici les vers 14-15 de « Arte poética » de Vicente Huidobro (*El espejo de Agua*, 1916) : *Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema;*

<sup>877</sup> p. 211

<sup>878</sup> *Versos humanos* 2 p. [211], vv. 12-14

<sup>879</sup> On notera une certaine similitude avec l'expression utilisée par Diego dans son métalangage externe « pudor de la técnica » (Voir note 869).

<sup>880</sup> *La poesía es una descarga eléctrica, el choque lírico de las dos corrientes en el frote de las imágenes y las frases enrojecidas. Un poema es un conjunto de palabras electrizadas, y el poeta es el hombre capaz de conferir a las palabras la vibración necesaria para que no sean charla, sino poema. El poeta es el iniciado que conoce el conjunto misterioso, que las hace volar y agruparse en torno de él, como si hubiera un imán de mariposas. El poeta es el que humaniza este juego del azar de las palabras, el que lo guía y le da algo así como un destino. El poema tendrá unidad perfecta mientras ninguna palabra se desmande y todas sigan el cayado del guía como el rebaño que asciende la colina. La poesía es un fenómeno natural que adquiere las proporciones de lo sobrenatural.* (V. Huidobro, «Vientos contrarios», *Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 332-334).

<sup>881</sup> *Imagen* 24 pp. [105]-111, vv. 28-29.

<sup>882</sup> Dans *Biografía incompleta* 1 «Leyenda» (p. 785) le vent apparaît sous les traits d'un facteur qui laisse au passage trois vers au locuteur : *Pero lo que ahora suena / es mi sangre que silba o es el viento correo / que a la hora en punto frena / para dejarme al paso tres versos sin franqueo / No obstante, el panorama rueda por la vertiente / Su camino adelante / se olvida de la fábula un cordero imprudente / Mas volverá a su verso / cuando atraviere el puente* (vv. 31-39). On remarquera que chez Dámaso Alonso aussi la poésie et le vent sont liés dans le titre d'un recueil : *El viento y el verso* (1924).

<sup>883</sup> Tous les éléments de l'écriture sont réunis dans le premier quatrain avec les motifs des feuilles et du cahier : *Mira el mar, siempre el mar. Es el eterno / infatigable obrero batihaja, / que va puliendo el agua hoja tras hoja / y legando a la playa su cuaderno.* (vv. 1-4)

*Rítmicos siempre, pero nunca iguales,  
el viento va extendiendo con su pluma  
los versos blancos de rizada espuma  
que avanzan paralelos y triunfales.  
Jamás le ha de fallar ritmo ni rima,  
ni imagen justa ni materia prima.  
Muere un verso en la arena y otro escribe.  
Aprende su alfabeto, y deletrea  
mi poema que en él eterno vive.  
Yo para ti lo pienso y él lo crea.<sup>884</sup>*

Les « vers d'écume » sont parfaits<sup>885</sup> et quand, comme la vague, ils arrivent sur la plage et par conséquent disparaissent, le vent en écrit à nouveau. Cette image de l'écriture et de l'effacement imitant le mouvement du sac et du ressac, dit à la fois la fragilité du vers « d'écume » et son éternité, sa continuité, puisque les vers sont sans cesse écrits par le vent<sup>886</sup> et effacés lorsque la vague se brise sur le sable. De la même façon le poème devient éternel<sup>887</sup> car le vent qui déchiffre ici le poème du locuteur le transporte partout<sup>888</sup>. Ici c'est la Nature qui devine le poème du poète, ce n'est plus lui qui déchiffre les messages, les correspondances de la Nature<sup>889</sup>.

## **2- Le poème comme expression d'un vécu**

### **a- Le poème comme expression de la liberté**

Le poème exprime une idée de liberté lorsqu'il est associé aux motifs de la mer et de l'oiseau, tous deux symboles de liberté et d'évasion. La mer est en effet, on l'a vu précédemment, un motif associé au poème<sup>890</sup> : le vers 49 du poème 24 de

<sup>884</sup> vv. 5-14

<sup>885</sup> Le premier tercet est comme une définition du poème parfait doté d'un rythme, de rimes et d'images sans défaut. Il est intéressant de constater que cette définition de la perfection en poésie apparaît dans un sonnet dont on a dit plus haut qu'il incarnait souvent poème par excellence.

<sup>886</sup> Dans *Manual de espumas* 27 « Eco » (p. 195) c'est la mer qui crée toujours de nouveaux vers: *Se va alejando el mar / A veces se inclina un poco a la derecha / Pero siempre son nuevos sus versos de romance / mar exangüe de tantos mástiles y flechas* (vv. 7-10). Les vers du poème sont précisément des vers de romance avec une rime assonante aux vers pairs en e-a.

<sup>887</sup> On trouve aussi cette idée d'éternité du poème dans (1922) *Imagen* 36 « Angelus » p. 125.

<sup>888</sup> *Deletrea / mi poema que en él eterno vive.* (vv. 12-13). On pourra aussi consulter (1922) *Imagen* 50 « Jaculatoria » p. 149 où la lune récite les ballades du locuteur-poète : *Le di mi carta deshojada / para que la luna / recite mis baladas* (vv. 5-7). Dans *Imagen* 24 ce sont les hirondelles qui récitent des vers : *Golondrinas precoces recitaban sus versos* (v. 5).

<sup>889</sup> Mais la communication entre le poète et la Nature est toujours là.

<sup>890</sup> Dans les vers suivants la mer est comparée au poème désigné par l'image « ensayo paciente de estrofas sucesivas » : *Naturaleza y Arte. La lección de insistencia, / de reiterado impulso, de eternas tentativas. / Porque el mar sólo es eso. Voluntad de presencia / y un ensayo paciente de estrofas sucesivas.* (*Versos humanos* 91 « Ofrenda » p. 304, vv. 21-24). Le fleuve est aussi un motif qui

*Imagen*<sup>891</sup> (*Voy midiendo las millas con mis rimas*) évoque à la fois le travail du poète en train de compter (*medir*) les syllabes de ses vers et de chercher des rimes et un paysage maritime avec les milles (*millas*) marins. La mer et le poème sont aussi liés par la rime interne assonante qui réunit *millas* et *rimas*. La mer devient même l'artisan du poème :

*El amplio mar*<sup>892</sup>, titan infatigable,  
modula sin cesar la triste estrofa  
de su eterna canturia<sup>893</sup>.

Le mouvement des vagues suggère que le poème est lui aussi en mouvement perpétuel, livrant à chaque lecture un nouveau message. Enfin le poète<sup>894</sup>, « capitaine de ses vers » (*Capitán de tus versos*) est comparé à un capitaine de navire, seul maître à bord (*Capitán de tus barcos*)<sup>895</sup>, jouissant donc d'une liberté totale dans son métier de poète.

L'image du vers *ailé*<sup>896</sup> applique une caractéristique de l'oiseau, l'élément 'aile', au vers et lui transmet aussi son symbolisme d'évasion et de liberté. Le locuteur du poème inaugural de *Versos Humanos*<sup>897</sup> s'adresse à son vers pour le remercier de l'aide et du réconfort<sup>898</sup> qu'il lui apporte et de la sensation d'évasion<sup>899</sup> qu'il lui procure :

*Verso obediente, verso humano  
gracias por tu ayuda ejemplar.  
Saldremos mañana temprano  
a volar libres, a volar.*<sup>900</sup>

---

suggère la liberté et qui qualifie le poème-chanson : « Canción fluvial » (*Manual de espumas* 7 p. 173).

<sup>891</sup> pp. 105-111

<sup>892</sup> C'est ici le même procédé que pour le vent. La nature écrit des poèmes.

<sup>893</sup> *Romancero de la novia* 18 « Mar » p. 31, vv. 11-13.

<sup>894</sup> Le poème est dédié à un poète-capitaine au sens propre. (*Versos humanos* 94 « A José del Río Sainz » p. 313).

<sup>895</sup> Ces deux citations sont tirées de *Versos humanos* 94 p. 313

<sup>896</sup> *Alado verso mío, a Soria la alta vuela / y un despierto saludo lleva a Pepe Tudela.* (*Versos humanos* 26 « Pepe Tudela » p. 245, vv. 37-38).

<sup>897</sup> pp. 297-208.

<sup>898</sup> Le poème remplirait donc ici une fonction cathartique sur laquelle on reviendra.

<sup>899</sup> Dans « Brindis » (*Versos humanos* 86 p. 297) le vers est qualifié par l'adjectif *libre* : *Debiera ahora decirnos : « amigos, / muchas gracias »; y sentarme, pero sin ripios. / Permitidme que os lo diga en tono lírico, / en verso, sí, pero libre y de capricho.* (vv. 1-4)

<sup>900</sup> vv. 45-48

## b- Le poème comme expression de sentiments (mélancoliques ou amoureux)

A l'opposé de la tonalité légère qui se dégage de la conception du poème comme jeu, que l'on verra plus bas, celle que l'on aborde maintenant montre que le poème chez Diego peut également être le lieu de l'expression de sentiments plus profonds et douloureux. Parfois lié au thème de l'automne, le poème désigné par le terme *elegía* ou la synecdoque *estrofa* évoque la mélancolie du locuteur :

*Bienvenido te acerques, Otoño, con tu lírica eterna elegía,  
con tu tibio cortejo de galas y tu antiguo esplendor*<sup>901</sup>

L'automne est une saison associée au sentiment de la mélancolie<sup>902</sup> : il arrive ici accompagné de son « éternelle et lyrique élégie », genre poétique lié aux thèmes de la mort, du deuil et de la douleur<sup>903</sup>. La thématique automnale apparaît aussi dans « Fiebre otoñal »<sup>904</sup>. Comparé à une strophe, l'automne est poème :

*Tarde precoz de otoño, trabajada y marchita  
como una estrofa decadente,  
que sólo ofreces una brisa torpe y maldita  
para este plomo de mi frente*<sup>905</sup>.

La nature-poème peut aussi exprimer le sentiment amoureux:

*Los galanes susurran ardientes madrigales  
en las divinas conchas de nácares liliales,*<sup>906</sup>

Ici le madrigal, traditionnellement associé au thème amoureux, est un désignateur du poème et introduit une thématique qui définit la forme « madrigal ».

Dans le poème « Era una vez »<sup>907</sup> le poème devient l'expression des sentiments amoureux du locuteur-poète :

*Era una vez un hombre que amaba a una mujer.  
El hombre era poeta y ella no lo sabía ;  
apasionadamente le amaba. Le atraía  
su profunda mirada, su terco enmudecer.  
Y en una noche íntima, sin poder contener  
su ardor, habló por fin : — « Tu amor, amada mía,  
prendió en mí la celeste llama de la poesía.  
Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »*

<sup>901</sup> Hojas 10 « Saludo al otoño » p. 561, vv. 13-14.

<sup>902</sup> Voir « L'automne dans l'œuvre poétique de Federico García Lorca » (Soline Jolliet, in *L'Automne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 309-328)

<sup>903</sup> *Por tu luz tan bella / —llanto de elegía— / y por ser la estrella / que mis pasos guía*, (Hojas 26 « El madrigal de los faroles » p. 600, vv. 49-52); *Y a Pierrot que lamenta su elegía importuna / y platónicamente se tima con la luna*. (Hojas 11 « Guiñol » p. 562, vv. 7-8). Le terme *elegía*, désignateur du poème, est associé à l'idée de peine et de chagrin.

<sup>904</sup> *Romancero de la novia* 37 p. 50

<sup>905</sup> vv. 1-4

<sup>906</sup> Hojas 11 « Guiñol » p. 562, vv. 13-14.

<sup>907</sup> *Romancero de la novia* 21 p. 34, vv. 1-14.

*Cuando después sus versos le recitó el poeta,  
ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,  
sonrió amargamente y, lenta, se alejó.  
El la miraba atónito : — « ¿ Por qué me dejas, di ? »  
Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:  
— « Eres poeta ... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ? »*

De la même façon, le titre « mixte », « Poema a Violante »<sup>908</sup>, contient à la fois un élément rhématique (ici *poema* indique le type d'écriture choisi) et un élément thématique ( *a Violante*) qui annonce la thématique amoureuse.

### c- Le poème comme catharsis<sup>909</sup>

Chez Diego, le poème semble avoir un rôle cathartique. En plus d'être un travail<sup>910</sup> nécessaire de tous les jours<sup>911</sup>, le poème apporte au locuteur une consolation à sa peine :

*Ahora vivo solo y triste  
y desahogo mis nervios  
en estos versos románticos  
que me sirven de consuelo.*<sup>912</sup>

Le vers est le lieu où le poète exprime son chagrin d'amour, comme pour enfermer dans un seul et unique<sup>913</sup> vers toute sa peine et ainsi trouver réconfort et apaisement :

*Poeta, tu dolor de amor  
dánoslo en un solo verso*<sup>914</sup>.  
*En el átomo menor  
está todo el universo*<sup>915</sup>.

<sup>908</sup> *Biografía incompleta* 3 p. 788.

<sup>909</sup> Ou comme expression d'une douleur qui la rend plus insupportable ?

<sup>910</sup> *Dice el espectador / que carraspeos y flemas / pueden dar a los poemas / el líquido fijador.* ( *Hojas* 95 « El espectador y la saliva » p. 711, vv. 1-4): dans ces vers il s'agit, ironiquement, d'un travail de longue haleine.

<sup>911</sup> *Eran los años frescos y eran los meses turbios / de nuestras primaveras de furores poéticos./ Y nuestras charlas líricas paseaban los suburbios,/ fermentadas de odios a los dioses miméticos. Era el diario poema y era el hallazgo urgente / y el zambullirse intrépido en líricos abismos,/ y el volver del sondeo con el arduo presente / de una inédita especie de inquietos futurismos. [...] Por mi diario poema luchar con alegría,/ y emprender en mi mapa tus viajes. "Vade in pace". (Versos humanos 95 « A Juan Larrea » p. 314, vv. 11-18 et 57-58).*

<sup>912</sup> *Romancero de la novia* 15 « Adiós » p. 26, vv. 15-18

<sup>913</sup> *Danos el brote, la yema,/ que es darnos el universo./ Cántanos todo el poema / —infinito — en sólo un verso.* (*Romancero de la novia* 28 « Química » p. 41-42, vv. 33-36).

<sup>914</sup> Cette économie de vers (poussée à l'extrême ici) semble apparaître aussi dans le métalangage externe de Diego : *Querido José María : acabo de recibir tu carta de Larrea con el romance que te copio, y tenía una fe ciega en que había de ser bonito pero te confieso que ha superado mis esperanzas. La gracia del estribillo popular, la alusión al Betis (ya no es sólo el Tormes ni el Tajo) y la ternura insuperable le hacen digno de la Egloga. Aunque se trata de un romancillo de ocasión, qué bien trabajado está. Ni falta ni sobra un verso. Contribuye además a esclarecer su procedimiento "cual cisne canto si canta"/ "y yo le tengo en el alma"/ "después que en el pie le tiene". Como poesía, la 2ª estrofa es maravillosa. "Bañado en música y gozo / parte ligero y alegre / al otro que le recibe / aleando cuando vuelve." Debemos felicitarlos del delicioso hallazgo.* (*Epistolario: nuevas claves de la generación del 27*, Alcalá de Henares, ed. de la Universidad; Madrid: Fondo de cultura económica de España, 1996, p. 68).



### 3- Le poème comme acte d'écriture

#### a- Le jeu

La conception du poème comme jeu apparaît dans « Desfile »<sup>916</sup> où le locuteur jongle avec les mots et les rimes créant ainsi des *poemas malabares* en référence à l'expression *juegos malabares*, tours d'adresse et jongleries :

*Despeinando las letras de su nombre  
en mil juegos de agua  
Qué bellos poemas malabares hice*<sup>917</sup>

L'aspect ludique de la poésie est aussi présent dans la note où Diego définit le terme *jinojepa* :

[...] *el caso de jinojepa es único porque en rigor nació sin padre ni madre, si bien por conducto mío. Me explicaré. Yo podría definir y desarrollar toda una teoría jinojépica. Pero no es preciso. Lo bonito es haber asistido a su angustiada y parturienta aparición a la vida y poder fecharla con su generación espontánea. Los elementos que hubo que conjugar son una cátedra, un alumno inspirado y un catedrático actuando de partero socrático y un regocijado coro de alumnos de bachillerato. Claro que tuvo que ocurrir en un Instituto, el primero entre los españoles, el de Jovellanos de Gijón, allá por 1926. Consta ya el suceso en mi revista "Lola", amiga y suplemento de "Carmen", el año posterior al de los dolores del parto. Se contagié con tal felicidad y rapidez que sale a la calle en el n°2 de "Lo la", página 3, columna 1ª., en un recuadro*

#### Serranilla de la Jinojepa

*He aquí lo que ocurrió. Pregunta el profesor: ¿Qué sabe Usted del Marqués de Santillana? —Silencio— ¿Recuerda alguna poesía suya, por ejemplo alguna serranilla? —Silencio— ¿La de la Vaquera de la Finojosa? El alumno se inquieta, algo le inquieta, pero no logra reproducir el primer verso. —El profesor: —Yo le ayudaré: Moza tan hermosa..., Alegría del alumno. Ya atrapó la punta del cabo: Moza tan hermosa / no vi en la frontera ... Bache... Siga, siga ... Alumno: como una vaquera ...Nuevo bache y nueva incitación...*

*Y el milagro sobreviene. Alumno : ... de la Jinojepa.*

*De la graciosa y disparatada anécdota de la Jinojepa, nacida sin padre ni madre, va a surgir toda una nueva concepción o acepción de ella que a nadie va a servir sino a mí y que tampoco es explicable. Admitida por ella misma, van a prodigarse en el desarrollo de mi poesía una sucesión de bromas, en el tono bien conocido desde siempre de lo que por lo menos los clásicos griegos y latinos, admite las variantes más caprichosas para su nomenclatura, aunque mantenga una elástica unidad de humor ingenioso o burlón. Y así es como resulta, para mí al menos, que la historia de mis jinojepas venía siendo algo así como la de un reflejo de mí mismo.*<sup>918</sup>

<sup>915</sup> *Romancero de la novia* 28 « Química » p. 41-42, vv. 1-4. La douleur est aussi associée au vers dans « Los poetas saben » (*Romancero de la novia* 33 p. 46) : *Remotas memorias fragantes / de lejanos mayos floridos./ Y un puñado de consonantes / para hacer versos doloridos./ La novia imposible y soñada./ Un dolor de renunciación./ Y una música sepultada / en el fondo de mi corazón.* (vv. 9-16).

<sup>916</sup> (1919) *Hojas* 37 « Desfile » p. 614

<sup>917</sup> vv. 5-7

<sup>918</sup> *Obras completas*, pp. 703-704. Diego se réfère ici à sa condition de poète-professeur comme dans « Brindis » (VH 86 p. 297) : *Y les hablaré de versos y de hemistiquios,/ y del Dante, y de Shakespeare, y de Moratín (hijo),/ y de pluscuamperfectos y de participios* (vv. 13-15). Le ton est plutôt humoristique, le poème étant réduit ici à son aspect formel: la poésie s'enseigne et s'apprend.

En plus des jongleries verbales que l'on a évoquées plus haut, le jeu de mot phonique<sup>919</sup> est utilisé par Diego dans « Versos »<sup>920</sup> :

Versos, versos, más versos,  
Versos  
para hombres buenos, sublimes de ideales  
y para los perversos  
versos  
para los filisteos, torpes e irremediables  
y los poetas de los lagos tersos.  
Versos  
en los anversos  
y en los reversos  
de los papeles sueltos y dispersos.  
Versos  
para los infieles, para los apóstatas,  
para los conversos,  
para los hombres justos  
y para los inversos  
versos, versos, más versos,  
poetas siempre versos.  
Ahoguemos con versos  
a los positivistas  
dejándolos sumersos  
bajo la enorme ola de los versos,  
en ella hundidos, náufragos, inmersos.  
Versos  
en el santo trabajo cotidiano  
y en los momentos tráfugas, transversos.  
Versos tradicionales  
y versos nuevos, raros y diversos.  
Versos,  
versos,  
más versos,  
versos,  
versos  
y versos,  
siempre versos<sup>921</sup>.

Au niveau phonique le vers est omniprésent, il envahit l'espace langagier au moyen de la répétition du terme 'verso' ou du son [erso]. Le locuteur peut ainsi affirmer, voire crier, l'éternité du vers : il réclame des vers partout, pour tout le monde et pour toujours.

<sup>919</sup> Le jeu de mot suggère la relation entre le poème et la musique également présente dans le sous-titre du poème *SAN JUAN (Imagen p. 87) : Poema sinfónico en el modo wagneriano*. Dans le même registre du jeu de mot on citera un autre exemple : *Salto del trampolín./ De la rima en la rama / brincar hasta el confín / de un nuevo panorama. (Imagen 1 p. [63], vv. 1-4)*. Dans le poème *Imagen 41 « Estética »* p. [139] Diego répète deux fois le terme *estribillo* dans les vers 1 et 9 (*Estribillo Estribillo Estribillo*) comme pour illustrer la définition du refrain !

<sup>920</sup> *Hojas 53 p. 635*

<sup>921</sup> vv. 1-35. On remarquera que les derniers vers insistent sur le caractère vital de la poésie. On a déjà signalé que le travail poétique était une activité quotidienne. On ajoutera enfin que Diego définit la vie comme un long vers dans « Angelus » (*Imagen 36 p. 125) : La vida es un único verso interminable (v. 10)*.

Enfin, le jeu apparaît aussi dans le poème 64 de *Versos Humanos*<sup>922</sup> où le poème est comparé à une tour de rimes<sup>923</sup>, à un château de cartes :

*Una torre de rimas  
quise elevarte*<sup>924</sup>.

La verticalité de cette tour rend hommage à la femme :

*escalaban tus cimas  
mis pisos de arte.*

L'image du poème comme château de cartes est suggérée par l'expression *naipe a naipe*. Mais ce poème, né d'un travail quotidien (*el trabajo / todos los días*) s'écroule dans le souffle du vent (*Vino un soplo, y abajo./ tú sonreías.*), soulignant la fragilité du texte poétique.

### b- L'exercice

Le poème peut également être un exercice pour le jeune apprenti poète. Dans « Poeta de veinte años », le locuteur (qui semble être un poète-professeur) s'adresse à un jeune poète de vingt ans<sup>925</sup> et lui parle de son poème (désigné par le terme *canto*) qu'il qualifie d'adolescent et qui est, selon lui, un « triste défilé de motifs chétifs ». Il critique aussi le rythme « indolent » et « malade » de ce chant :

*Poeta de veinte años, tu canto adolescente  
Es un triste desfile de enfermizos motivos.  
Tiene tu canto un ritmo desmayado, doliente,  
y está lleno de gestos displicentes y esquivos.*

Il faut constater ici que Diego choisit la forme sonnet pour donner des conseils à un jeune poète et donc livrer une définition de la poésie, une recette pour faire un

<sup>922</sup> *Versos humanos* 64 p. 274. La lecture du recueil *Versos humanos* a, semble-t-il, apporté énormément de plaisir à Jorge Guillén : *Gracias también por Versos humanos, por el libro —no por el ejemplar—. Lo he leído y releído con mucho interés y mucho placer. No sin sorpresas varias. Pero no quiero hacer una crítica. En detalle ya hablaremos de viva voz. ¡Qué talento tiene usted, compañero! ¡Y cuántas musas dóciles y bien mandadas!* (Lettre de Jorge Guillén à Gerardo Diego, Correspondencia (1920-1983), Pre-textos, 1996, pp. 63-64).

<sup>923</sup> La rime est aussi l'élément qui définit le terme *libro* pour désigner le recueil de poèmes : *Romancero de la novia* 13 « En la aldea » (p. 23) : *Tú aquel día vestías de blanco / y leías un libro de rimas.*(vv. 1-2) ; *Y tú estabas allí en la azotea / toda pensativa, / toda blanca y triste, / siempre abierto tu libro de rimas...* (vv. 17-20); *tus manos cerraron / el libro de rimas ...* (vv. 29-30); *Y en la tarde apacible, serena, / aromada de paz campesina, / conversamos en pláticas dulces / ... y vivimos un libro de rimas.* (vv. 33-36). On a recensé d'autres occurrences du terme *rima*. (*Versos humanos* 75 p. 279; vv. 1-12) *Esta mi pasión se gasta, / se deshace en mil partículas, / se apura angustiosamente, / se trastancia en cenizas. / Pero no como la vela / dócil, callada y continua, / que a la vez que arde con ritmo, / servil esclava, ilumina, / sino más bien como el lápiz / con que te escribo las rimas / que en la capucha de níquel / sume su cabeza esquivada,* (*Versos humanos* 77 p. 281; vv. 5-11); *Rítmicos siempre, pero nunca iguales, / el viento va extendiendo con su pluma / los versos blancos de rizada espuma / que avanzan paralelos y triunfales. / Jamás le ha de fallar ritmo ni rima, / ni imagen justa ni materia prima. / Muere un verso en la arena y otro escribe.*

<sup>924</sup> vv. 1-2

<sup>925</sup> La relation entre le professeur et l'élève est soulignée par le tutoiement utilisé par le locuteur.

poème. Dans le premier tercet il explique l'Art de la poésie et le mécanisme de l'inspiration:

*Porque el Arte es la sed y es lo que se tiene  
y es el color complementario y siempre viene  
vestido de imposible para nuestra emoción.*

Dans le deuxième tercet le poème est défini comme une revanche du poète sur sa vraie vie, puisque la poésie permet d'échapper au réel (hideux selon Mallarmé) et comme un *masque de pudeur posé sur son cœur* en exprimant ses sentiments au moyen d'images et de métaphores :

*Y así sueñas, poeta, tu loco carnaval,  
y es tu canto el desquite de tu vida real  
y una careta púdica sobre el corazón.*

Le sonnet semble bien être la forme poétique idéale pour « se faire la main » de poète, apprendre à faire des rimes et la versification, pour parfaire une formation de poète : « El soneto de catorce años »<sup>926</sup> est un poème d'amour d'adolescent. Les sonnets sur les lettres<sup>927</sup> « Soneto en pe »<sup>928</sup> et « Soneto en qu »<sup>929</sup> sont deux poèmes de jeunesse<sup>930</sup> écrits respectivement en 1915 et 1916, dont l'exercice technique (teinté d'humour) consiste à faire apparaître à la rime les sons [p] et [K]. Enfin, les vers de « Soneto tridecasílabo » (1918)<sup>931</sup> comportant tous treize syllabes, sont aussi un exemple d'exercice technique.

<sup>926</sup> *Versos humanos* 89 p. 302

<sup>927</sup> *Al repasar las páginas de mis libros y la serie paralela de mis Hojas, comprobaba que desde los sonetos sobre letras de 1915 y 1916, el espíritu jinojépico aparece y al trasluz antes que surja la palabra, como si dijéramos la historia antes del hecho, el anuncio de la profecía. (Obras completas, pp. 704).*

<sup>928</sup> *Hojas* 1 p. [553]

<sup>929</sup> *Hojas* 2 p. 554

<sup>930</sup> Voir Première partie 1-e- Le poète « versificateur » (pp. 70-72)

<sup>931</sup> *Hojas* 12 p. 564. Diego échappe au classicisme en choisissant le vers de treize pieds : *Un soneto es normal, es clásico, cuando sus versos son endecasílabos a la italiana. Pero claro es que cabe, dentro de la igualdad numérica de todos sus versos, escribir sonetos de versos de cualquier medida y acentuación, y que no por eso dejarán de ser sonetos, aunque no sean precisamente petrarquescos o gacilasianos.* Puis il parle d'un sonnet trisyllabique de Manuel Machado et reconnaît la prouesse technique : *La maestría incomparable de Manuel Machado para el verso ligero, el que llamaba Verlaine, su maestro, impar, esplende en muchas de sus poesías versallescas y galantes, carnavalescas y circenses. Esconden tales poesías, aparte de sus virtudes de agilidad y gracia, reales valores poéticos de sentimiento, delicado humor y honda ternura. El ejemplo de soneto trisílabo no pertenece sino, por el lado de su destreza técnica, a ese apartado de la poesía del mayor de los Machados.* (Gerardo Diego, « Soneto trisílabo », *Manuel Machado, poeta*, 1974, pp. 221-222)

#### 4- Conclusion

On a signalé les motifs naturels (de l'*arbre* et de la *fleur*) qui constituent certaines images du poème. La *mer*, le *vent*, le *fleuve* sont aussi des éléments naturels de comparaison du texte poétique chez Diego et, en plus d'introduire une relation entre le poème et la nature<sup>932</sup>, ils soulignent la thématique de la liberté. Les motifs maritimes (*mer*, *capitaine*) et l'image du *vers ailé* expriment à la fois les sentiments du poète face à sa création et proposent au lecteur une large invitation à la réflexion sur l'écriture poétique. L'influence du *creacionismo*, signe de la volonté de rupture du poète<sup>933</sup>, est notable dans les poèmes où le jeu et l'innovation sont mis en avant soit par le biais du lexique (*poemas malabares* par ex.) soit par le biais du jeu de mot ou encore de la présentation typographique inhabituelle (on pense particulièrement au poème de *Hojas* « El verso largo »<sup>934</sup>). Face à cette incursion de la modernité ultraïste en poésie<sup>935</sup>, on signalera aussi la présence de la conception du poème catharsis, apportant une consolation à la peine du locuteur-poète.

---

<sup>932</sup> On a déjà signalé le thème de la nature dans la première partie sur la conception du poète. On verra si on le trouve également dans la partie sur la poésie et si on peut le considérer comme un élément déterminant dans le métalangage de Diego.

<sup>933</sup> C'est peut-être pour cela que le terme *romance* est qualifié à deux reprises par l'adjectif *roto* et une fois par *viejo*: *Imagen* 61 « Paraguas » p. 158 : vv. 1-6 *Pájaros de cien alas / picotean la danza de las espadas / Una sonrisa irónica / hace juegos de agua con mis lágrimas / Colgados de tus melenas / juegan al corro los romances rotos*; *Hojas* 11 « Guiñol » p. 562: vv. 25-26 *Allí saldrá Averroes con su gran catalejo / leyendo en las estrellas, y de un romance viejo.*; *Hojas* 37 « Desfile » p. 614: v. 21 *El corro del horizonte canta un romance roto.*

<sup>934</sup> *Hojas* 34 pp. 610-611 (1919). Le poème est présenté sur une double page et écrit en vers libres.

<sup>935</sup> L'article de Antonio G. De Lama "La poesía de Gerardo Diego" (*Espadaña*, n° 5, juillet 1944) souligne une dualité (modernité vs tradition) dans la poésie de Diego : *Se ha hablado mucho —el mismo poeta habla de ello a menudo— de un Gerardo Diego partido en dos, de un poeta con doble faz, mirando al pasado, a la tradición y lanzándose por entre las zarzas de los caminos más nuevos.[...] De todos modos, no hay que olvidar que Gerardo Diego es un poeta empapado en cultura poética española y, aun cuando algunas veces pretenda libertarse de ella, le sigue siempre enredando entre sus mallas irrompibles. Esta fusión de moderno y antiguo, de nuevo y tradicional, de arbitrariedad y norma, da a la poesía del santanderino un encanto característico.*

## IV- PEDRO SALINAS

### 1- Les désignateurs du poème

Dans le travail de recension que l'on a effectué, on a relevé les désignateurs suivants du poème: *canción, canto, copla, égloga, elegía, estancia, madrigal et poema*.

#### **Le poème marmoréen ou le devenir du poème (éternel ou éphémère)<sup>936</sup>**

Avec l'image du vers marmoréen présent dans le poème 31 de *Presagios* (datant de 1924), c'est l'aspect hermétique du poème, impénétrable et incompréhensible (si l'on considère le sens figuré de *marbre*, 'froid, impassible, glacial') qui est souligné. La référence au marbre évoque aussi l'idée d'un vers travaillé avec beaucoup de précision et de raffinement<sup>937</sup> dans une matière noble, suggérant l'image du poème comme œuvre d'art finement sculptée<sup>938</sup> :

*ella [la sombra] se expresa bien, se alarga,  
se hace tenue y vaga como la noche exige  
o se precisa como verso de mármol<sup>939</sup>  
si así lo quiere el sol.<sup>940</sup>*

Le poème est donc ici, comme le suggère la matière marbre connue pour son extrême dureté, éternellement beau. Contrairement à cette idée d'éternité de la création poétique, l'image du poème éphémère et libre apparaît dans les vers suivants :

<sup>936</sup> Il s'agit ici d'étudier le terme associé à *verso* : *mármol*.

<sup>937</sup> Le poème est aussi défini par son raffinement, il s'agit dans ce cas précis du raffinement de la calligraphie et de la reliure des poèmes chinois, dans *Largo lamento* 33 « Deja ya, deja ya por un momento » (1936-39) p. 572 : *Yo te suplico que en futuras tardes / de inviernos alfombrados por olvidos, / cuando tú en tu salón, tengas en una mano / como vagos pretextos para vivir / algunos poemas chinos ricamente encuadrados, / y en la otra el cigarrillo que nos sirve / como de un simulacro / del suicidio tantas veces al día, / concedas en tu erguida / cabeza sola un minuto de audiencia, / a la memoria de esa nuestra primer morada.* (vv. 116-126).

<sup>938</sup> La référence aux *Stances* de Moréas pourrait aussi suggérer cette idée de poème sculpté (Salinas utilise d'ailleurs le verbe *cinzelaste* ; Voir première partie) puisque le poète français a visé dans ses *Stances* à la perfection formelle. L'image de « vers de marbre » est un lieu commun de la perfection obtenue par Th. Gautier, animateur du mouvement de *l'art pour l'art* qui prône le travail de la forme et les recherches techniques pour parvenir à la beauté, unique culte du poète. On reproduit ici trois strophes de « L'Art » (1867) de Th. Gautier : *Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail . Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail, / [...] Les dieux eux-mêmes meurent, / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains, / Sculpte, lime, cisèle, / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !* (vv. 1-4 et 49-55)

<sup>939</sup> Le « vers de marbre » est le comparant de l'ombre.

<sup>940</sup> Vers 10-13 p. 85.



¡ Estos versos que mando río abajo  
 hacia el mar azulado  
 son las hojas del árbol<sup>941</sup>  
 que se desprenden  
 yendo hacia su anhelo,  
 ya que el sauce<sup>942</sup> está en tierra  
 clavado para siempre !<sup>943</sup>

Les vers, jetés dans le fleuve qui va vers la mer, vont « quelque part », là où ils souhaitent aller (« su anhelo ») comme les feuilles qui se détachent des arbres, au lieu de rester « cloués à terre » comme le saule.

## 2- Le poème comme expression d'un vécu

### **a- Le poème comme expression de sentiments (l'amour et la tristesse<sup>944</sup>)**

Fidèle à la tradition littéraire et à la connotation attachée à certaines formes poétiques, Salinas utilise le *madrigal*<sup>945</sup> pour réclamer au *tu*, la femme aimée, une relation fondée sur le regard. Cette requête amoureuse est exprimée dans une forme poétique qui traite traditionnellement de thèmes amoureux. On rappellera ici la présence de la poésie amoureuse chez Salinas, que l'on a vue dans la première partie et que l'on précisera davantage dans la troisième partie (avec les nombreuses références à des poètes, tels que Garcilaso, Bécquer, Lamartine ou Shelley, qui appartiennent à cette tradition poétique de la poésie amoureuse). Ici donc, c'est la forme poétique qui fait allusion à cette tradition.

<sup>941</sup> Métaphore du poème

<sup>942</sup> Le saule regrette de ne pouvoir suivre le fleuve et « aller quelque part ».

<sup>943</sup> (1914) *Poemas Inéditos* 4 « ¡ No podrás saber nada, sauce triste ! », vv. 45-51, p. 868.

<sup>944</sup> Dans « Poesía, ¿dicho o hecho? » (*Jorge Manrique ante la tradición de la muerte: las "Coplas"*, Barcelone, Seix Barral, 1981, pp. 200-201), Pedro salinas s'intéresse au rôle des puissances psychiques du poète dans l'élaboration du poème: *Ha corrido mucho la anécdota del pintor Degas y Mallarmé. Degas quiere hacer una poesía, un soneto, y consulta sus dificultades a Mallarmé. "¿Pero cómo es que teniendo una idea tan buena el soneto no me sale?" Y Mallarmé aclara cariñosamente: "Pero, mi buen Degas, la poesía no se hace con ideas". Lo cual está muy bien; siempre que no empuje a pensar que la poesía se hace sin ideas. Más tarde I. A. Richards y tras él unos cuantos críticos de la nueva escuela tomaron como banderín esta frase: "Lo que importa en una poesía no es nunca lo que dice, sino lo que es". Actitud de manifiesta reacción contra el principio de que "la grandeza poética consiste esencialmente en la noble y profunda aplicación de las ideas a la vida", enunciada por Matthew Arnold. Hoy día miramos la creación poética como una operación total, inclusive de todas las potencias psíquicas del individuo; el poeta se pone en su poema con todo lo que lleva dentro de sí y al entrarse en las galerías por donde busca el poema no se deja fuera ninguna capacidad de su alma. C'est donc bien l'âme du poète, ses sentiments les plus profonds qui interviennent dans la création poétique.*

<sup>945</sup> (1914) *Poemas Inéditos* 5 « Madrigal hablado », p. 869

On a déjà parlé du lien entre poésie et musique. Le terme *canción* dans le titre « Canción de la vida total » (1936-39) semble annoncer une chanson joyeuse, un hymne à la vie<sup>946</sup>. En revanche la « copla » dont il est question dans « Acuarela » (1924-28)<sup>947</sup> est qualifiée par l'adjectif *triste* :

*Con el cielo gris  
la copla  
triste de Sevilla  
se afina, se afina*<sup>948</sup>.

De plus, la chanson semble puiser la tristesse qu'elle exprime dans le ciel gris. Dans le poème 21 de *Razón de amor* (1936)<sup>949</sup>, Salinas compare le fait de regarder quelqu'un à une élégie ou un cantique. Le premier terme, désignant un poème qui exprime une plainte douloureuse, des sentiments mélancoliques, renvoie de façon hyperbolique à la tristesse et le second, à une manifestation de joie :

*Y el pasado se ve  
tan escrito en los ojos  
que mirar a alguien bien  
es elegía o cántico  
que brotan del azul,  
del verde, de lo negro*<sup>950</sup>.

Il s'agit de deux poèmes métaphoriques ("élégie ou cantique") de la tristesse<sup>951</sup> ou de la joie selon le passé qui se lit dans les yeux.

### **b- Le poème comme catharsis**

Dans le poème 19 de *Presagios* (1924), le poème, désigné métonymiquement par le mot *verso*, apparaît comme une consolation qui permettrait au locuteur-poète de se libérer de sa tristesse en l'exprimant par des mots et en la mettant en vers, comme pour l'enfermer dans une forme fixe et rigide :

*Mi tristeza  
me la ha robado la noche.  
Era mía, era bien mía,  
pensaba decirla en versos,  
darle forma como dan  
las lágrimas forma tibia  
al dolor de adentro ...*<sup>952</sup>

<sup>946</sup> L'idée de joie et de bonheur total qui semble se dégager du titre contraste avec celui du recueil *Largo Lamento* dont la tonalité principale est triste et mélancolique (p. 568).

<sup>947</sup> *Seguro Azar* 32 p. 141.

<sup>948</sup> Vers 1-4.

<sup>949</sup> *Razón de amor* 21 « [No se escribe tu nombre] » p. 375.

<sup>950</sup> Vers 22-27

<sup>951</sup> Voir *Primeras poesías 2* « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847 vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquife, venido de la Grecia, / halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano. / Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia. / Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

Le poème a pour fonction de « donner forme » au sentiment de tristesse et le vers, à la manière de la catharsis aristotélicienne, permet d'exprimer et de soulager ce douloureux sentiment.

### **3- Le poème comme allocution : l'espace de l'hommage**

L'hommage à Jean Moréas et à ses *Stances*<sup>953</sup> (1911) est inscrit dans la forme poétique choisie par Salinas qui dédie, précisément, au poète symboliste une stance écrite en *alejandrinos* (et non en hendécasyllabes et heptasyllabes comme le veut la norme<sup>954</sup>). Le poème devient ici l'espace de l'hommage<sup>955</sup>.

### **4- Conclusion**

Les occurrences du mot *poema* et de ses synonymes sont très peu nombreux dans la poésie de Salinas avant 1939 et la définition du poème que l'on a pu en déduire repose sur très peu d'éléments. On a montré que le poème pouvait être l'expression d'un hommage (comme dans «Estancias en memoria de Jean Moréas») et qu'il avait pour fonction de donner forme à des sentiments tels que l'amour ou la tristesse. La définition du poème comme catharsis, que l'on a déjà signalée chez Diego, est également présente ici. Enfin deux conceptions du poème s'opposent, celle du poème comme œuvre d'art éternelle qui apparaît à travers l'image du vers marmoréen et celle du poème éphémère, jeté à la mer.

---

<sup>952</sup> Vers 1-7 p. 73.

<sup>953</sup> Voir les notes correspondant à Moréas et à ses *Stances* dans la première partie.

<sup>954</sup> *Estrofa formada por más de seis versos endecasílabos y heptasílabos que riman en consonante al arbitrio del poeta, y cuya estructura se repite a lo largo del poema.* (RAE, 21ème édition, 1995).

<sup>955</sup> Le poème est aussi, entre certains membres du groupe, un cadeau offert simplement à un ami : *Dos líneas, de prisa, de prisa, querido Jorge, porque marzo esta tarde a Gijón. Para darle las gracias por esas espléndidas décimas* [parues dans le n° XXIII, mai 1925, de la *Revista de Occidente*], *tan perfectas de equilibrio, en su tierna inmovilidad externa, y su riquísima y movida ondulación interior.* (Lettre de Salinas à Jorge Guillén, *Cartas de viaje*, 1912-1951, p. 44). On pourra aussi consulter dans *Correspondencia (1920-1983)*, (Pre-textos, 1996, pp. 77-78 ; 83, etc.) les échanges de poèmes entre Guillén et Diego.

## V- RAFAEL ALBERTI

### 1- Les désignateurs du poème

#### Le sens propre

On a relevé comme désignateurs du poème utilisés par Alberti les termes : *balada, canción, cantar, canto, copla, coplilla, elegía, madrigal, nana, poema, romance, seguidilla et soneto*<sup>956</sup>.

### 2- Le poème comme expression d'un vécu

#### a- Les élégies

Dans le poème 23 de *Marinero en Tierra* (1924)<sup>957</sup> le locuteur pleure son enfance perdue et dans le 63<sup>ème</sup> poème<sup>958</sup> du même recueil il pleure la mort d'un enfant marin. Deux élégies sont destinées à deux poètes amis décédés : Federico García Lorca<sup>959</sup> et Fernando Villalón<sup>960</sup>. L'élégie ici est une forme de consolation pour dire sa peine, faire son deuil et rendre hommage<sup>961</sup>. Dans le poème « Al General Kleber »<sup>962</sup> le terme *elegía* est un révélateur de la douleur et de la tristesse<sup>963</sup> du locuteur durant la Guerre civile:

*Kleber, mi general, oye conmigo  
lo que mi voz hoy tiene de elegía<sup>964</sup>,  
de piedra rota y destrozado trigo<sup>965</sup>.*

Le ton élégiaque de la voix du locuteur dit sa profonde tristesse; la symbolique révolutionnaire et la dédicace à un militaire fait du poème le lieu de l'engagement

<sup>956</sup> On pourra se référer aux notes proposant des définitions de certaines formes poétiques présentes en particulier dans le chapitre sur Lorca (pp. 165-169).

<sup>957</sup> *Marinero en Tierra* 23 « Elegía » p. 41

<sup>958</sup> *Marinero en Tierra* 63 « Elegía del niño marinero » p. 64

<sup>959</sup> *De un momento a otro* 38 « Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca) » p. 415. On signalera par exemple l'insistance sur la douleur ressentie par le locuteur aux vers 11-12: *¡Dolor de haberte visto, dolor, dolor de verte / como yo hubiera estado, si me correspondía!*. On a déjà signalé dans la première partie les nombreuses élégies écrites pour Lorca.

<sup>960</sup> *Sermones y moradas* 9 « Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas, Elegía a Fernando Villalón (1881-1930) » p. 304.

<sup>961</sup> Alberti dédie une élégie à Garcilaso : *Sermones y moradas* 18 « Elegía a Garcilaso » p. 313.

<sup>962</sup> *De un momento a otro* 29 p. 406. Ce poème n'est pas une « élégie » mais il est empreint du sentiment de tristesse.

<sup>963</sup> C'est également le cas dans le poème *De un momento a otro* 25 « Madrid-Otoño » p. 401 (vv. 54-57) *este cuadro, este libro, este furor que ahora / me arranca lo que tienes para mí de elegía / son pedazos de sangre de tu terrible aurora. / Ciudad, quiero ayudarte a dar a luz tu día.*

<sup>964</sup> *Elegía* est ici une métonymie de la tristesse.

<sup>965</sup> *De un momento a otro* 29 vv. 1-3

politique<sup>966</sup>. Le *madrigal*<sup>967</sup>, poème d'amour est aussi présent dans l'œuvre albertienne en particulier dans les recueils antérieurs à 1928<sup>968</sup>. On soulignera qu'il n'est pas courant d'écrire un madrigal à un « billet de tramway » (« Madrigal al billete del tranvía » p. 226) ou une élégie à la comète de Halley («Elegía del cometa Halley» p. 61) et qu'il y a donc peut-être un usage humoristique de ces formes de la poésie savante.

### b- Le poème comme expression de la tendresse

L'utilisation de la berceuse (*nana*), que l'on n'a pas eu l'occasion de signaler chez un autre poète, est très fréquente en particulier dans *Marinero en Tierra*<sup>969</sup>. La *nana* suppose une chanson fredonnée et très douce<sup>970</sup> puisqu'il s'agit de poèmes destinés aux enfants : Alberti offre le poème « Nana »<sup>971</sup> qui figure dans le recueil *El alba del alhelí* à Teresita Guillén, ce qui constitue une preuve de plus de l'amitié qui unissait Alberti à Jorge Guillén. Ce type de poèmes, où le signifiant phonique est prééminent, présente des motifs enfantins comme les animaux<sup>972</sup> ou bien mettent en scène des enfants<sup>973</sup>. Le locuteur du poème 39 de *Marinero en Tierra* intitulé «Nana»<sup>974</sup> est un enfant qui s'adresse à la mer par le jeu de mots *marecita / madrecita*.

<sup>966</sup> Ce qui rejoint la figure du poète engagé que l'on a signalée dans la première partie. On peut aussi rappeler le poème issu de *De un momento a otro* « Yo también canto a América » où Alberti rend hommage à Langston Hughes qui, dans sa poésie, a parlé de la vie des Noirs des Etats-Unis, de leur culture et de leur souffrance. L'épigraphe de Hughes « I too sing America » place le poème dans une veine poétique engagée, de dénonciation et de protestation. Dans son poème Alberti dénonce des injustices en parcourant l'histoire du continent (domination des Espagnols sur les Indiens, l'esclavage aux Antilles...)

<sup>967</sup> D'un point de vue purement formel le *romance* et la *seguidilla* conservent leur norme, c'est-à-dire l'emploi de l'octosyllabe et de la rime assonante aux vers pairs pour le *romance* et la combinaison d'heptasyllabes et de pentasyllabes pour la *seguidilla*.

<sup>968</sup> Il s'agit plus précisément de *Marinero en Tierra* (1924), *La amante* (1925), *Cal y canto* (1926-27) et *Sobre los Ángeles* (1927-28). On pourra donc consulter : *Marinero en tierra* 32 « Madrigal dramático de ardiente-y-fría » p. 47; *Marinero en Tierra* 59 « Madrigal de blanca-nieve » p. 62; *La amante* 63 « Madrigal del peine perdido, Nana » p. 115; *Cal y Canto* 23 « Madrigal al billete del tranvía » p. 226; *Sobre los ángeles* 13 « Madrigal sin remedio » p. 255.

<sup>969</sup> Huit des onze berceuses que l'on a relevées proviennent de ce recueil. Les trois restantes figurent dans *La amante* (1925) et *El alba del alhelí* (1925-26).

<sup>970</sup> Voici la définition donnée par DRAE (21<sup>ème</sup> ed.) : 'Canción con que se arrulla a los niños'.

<sup>971</sup> *El alba del alhelí* 31 p. 152

<sup>972</sup> *Marinero en Tierra* 14 « Nana de la cigüeña » p. 37; *Marinero en Tierra* 15 « Nana de la tortuga » p. 38; *Marinero en Tierra* 16 « Nana de la cabra » p. 38.

<sup>973</sup> *Marinero en Tierra* 12 « Nana del niño muerto » p. 36; *Marinero en Tierra* 13 «Nana del niño malo»

p. 37

<sup>974</sup> p. 53

### 3- Conclusion

Les désignateurs du poème sont, chez Alberti, relativement nombreux : on en a recensé 30<sup>975</sup>. Il faudra comparer ce chiffre avec celui correspondant au nombre d'occurrences du terme *poesía*<sup>976</sup> pour voir lequel, du poème ou de la poésie a la prééminence dans la poétique albertienne. Le poème albertien (lorsqu'il se dit poème) exprime la douleur du *je* poétique et semble remplir la fonction de catharsis lorsqu'il est berceuse (*nana*), lorsqu'il est expression de la tendresse envers l'enfance. L'expression de l'engagement politique dont on a déjà parlé à propos du poète dans la première partie, n'est présente que dans le poème dédié au General Kleber<sup>977</sup>. Il faut enfin rappeler le rapport souligné entre les titres rhématiques et le corps du poème en distinguant les poèmes qui renvoient à la poésie populaire (*romance*), ceux qui renvoient à la poésie savante (*soneto, elegía, madrigal*), ceux dont le contenu surprend par rapport à la tradition (on a signalé le madrigal à un « billet de tramway » et l'élegie à la « comète de Halley ») et ceux qui s'inscrivent dans une tradition comme les berceuses (*nanas*).

---

<sup>975</sup> On se reportera au tableau répertoriant tous les désignateurs du poème et leurs occurrences.

<sup>976</sup> C'est l'objet de la troisième partie.

<sup>977</sup> Le métalangage ne renvoie pas de façon significative à l'engagement politique.



## VI- EMILIO PRADOS

### 1- Les désignateurs du poème

#### **a- Le sens propre**

On a relevé 17 occurrences des désignateurs du poème: *canción*, *cancioncilla*, *cancionero* (recueil de poèmes), *canto*, *elegía* (titre), *epístola* (titre), *poema* (titre), *romance* (titre).

#### **b- Le sens métaphorique**

##### **le « chant », métaphore du poème**

Emilio Prados, comme les autres poètes du groupe, cultive des formes traditionnelles de la poésie espagnole et désigne aussi, au sens figuré, le poème par les termes se référant au chant : *canción*, *cancioncilla*, *canto*<sup>978</sup>. Dans la première partie sur le poète, on a vu dans le gardien de phare une possible incarnation du poète : les poèmes qui figurent dans le recueil *Canciones del farero* (1926) sont désignés par le terme *canción*<sup>979</sup>.

##### **La nature-poème : le « poème », métaphore d'un élément naturel**

Dans le poème intitulé « Canción »<sup>980</sup>, le locuteur pradien tente en vain de comprendre la chanson produite par la Nature<sup>981</sup> représentée par les éléments: *sol*, *mar*, *espuma*, *arena*, *viento*, qui tous semblent chanter à l'unisson, le chant de l'un trouvant écho dans le chant de l'autre:

*Lo que dice el sol, lo dice  
Lo que dice el mar. Dice  
Lo que dice el mar, la espuma;  
La espuma, lo de la arena  
Y la arena, lo del viento...  
Lo que dice el viento, dice  
Lo que dice el mar. Y el mar  
Dice lo que dice el sol,  
que eterno vuelve a cantar  
lo que canta el mar eterno.  
Yo me acerco por mirar*

<sup>978</sup> C'est le cas par exemple de « Tres cantos en el destierro » (*Otros poemas II* 25, p. 618) où *canto* désigne le poème.

<sup>979</sup> On a déjà rappelé que ce désignateur figuré du poème faisait référence aux origines de la poésie qui était récitée avec accompagnement de lyre.

<sup>980</sup> *Otros poemas II* 41 p. 661

<sup>981</sup> On trouve ici l'image de la nature-poète.

*lo que de este canto entiendo ;  
pero no puedo olvidar  
que estoy dentro de mi cuerpo  
y en él me vuelvo a ocultar.  
¡Pasen estos malos tiempos!<sup>982</sup>*

Le terme «chanson» est souvent associé à une certaine simplicité d'expression. Dans deux poèmes intitulés « Canción »<sup>983</sup> c'est la thématique de la mort (assez inattendue dans un poème dont le titre suppose une tonalité relativement légère) qui prédomine : *la muerte pasa nadando [...] la muerte pasa cantando*<sup>984</sup> [...] *morir es despertar*<sup>985</sup>.

### le poème et le vent<sup>986</sup>

Dans le poème « Transfiguración de la noche »<sup>987</sup> la chanson du locuteur s'élève dans le vent:

*Por la herida de un recuerdo  
sube mi canción al viento.*

Ces deux vers suggèrent la légèreté et fragilité du poème porté par le vent ainsi que son éternité puisqu'il est semé aux quatre coins du monde.

### Le poème et la nuit

Le poème « Letanía de la noche »<sup>988</sup> dont la longue « litanie » repose sur la répétition du terme *noche*, définit dans une série de distiques l'essence de la nuit. Celle-ci inspire le poète en étant comparée à un « encrier de poète »<sup>989</sup>. On trouve aussi l'image de la nature-poème lorsque la nuit est comparée à un « poème fixe »<sup>990</sup> :

*Noche,  
Poema fijo*<sup>991</sup>.

<sup>982</sup> « Canción » p. 661. Ici le locuteur ne parvient pas à saisir le message de la Nature mais il est tout de même en contact avec elle (Voir première partie sur le poète).

<sup>983</sup> *Otros Poemas II* p. 657 et 659

<sup>984</sup> p. 657

<sup>985</sup> p. 659. Dans ce cas mourir est l'accès à une vie supérieure.

<sup>986</sup> Le motif du vent associé au poème est aussi utilisé par Alonso et Diego.

<sup>987</sup> *Otros poemas I* p. 412

<sup>988</sup> *Tiempo* (1925)

<sup>989</sup> *Noche, / tintero de poetas* (vv. 5-6, pp. 149-151). Voir première partie.

<sup>990</sup> On n'a retenu que les images concernant le métalangage poétique, mais le poème en comporte beaucoup d'autres. On signalera aussi que le motif de la nuit est très présent dans toute l'œuvre pradienne.

<sup>991</sup> vv. 41-42, pp. 149-151. La nuit, élément naturel, est métaphore du poème.

La nuit semble bien être le moment idéal pour la création poétique. Alors que la première image (à laquelle on vient de faire allusion) évoquant l'encrier du poète apparaît en début de texte, aux vers 5 et 6, celle concernant le poème figure aux vers 41 et 42 comme si l'espace langagier qui les sépare avait laissé le temps au poète de composer son *poema fijo*. La fixité du poème fait peut-être allusion à la forme, aux règles de versification qu'un jeune poète<sup>992</sup> se doit de respecter. Cette fixité pourrait aussi faire allusion à la tranquillité, à la sérénité et au silence de la nuit. Le poème et la nuit sont également associés dans le deuxième poème de *Llanto subterráneo* où le locuteur dit à deux reprises qu'il chante dans la nuit :

*Canto, canto en la lana de los estanques  
y en la paz de esos bosques que se ignoran ;  
canto como la luna resbala por las piedras,  
entre las multitudes herrumbrosas que acampan junto a un río.  
Canto, canto bajo la inmensa noche  
bajo esta inmensa lata que atiranta la arena<sup>993</sup>  
[...]  
Canto, canto como pieles remotas sin sal y sin alumbre:  
canto bajo la inmensa noche azul allá en el norte.<sup>994</sup>*

## 2- Le poème comme expression d'un vécu

**Le poème comme expression de sentiments : la douleur<sup>995</sup> et l'engagement politique.**

Les 46 octosyllabes du romance « *Cuerpo de tristeza* »<sup>996</sup> présentent un locuteur qui exprime une profonde tristesse, sa lassitude pour la vie et son incapacité à écrire :

*No tengo envidia a la vida  
que vivir así me duele,  
que ni mi corazón brilla  
ni mi palabra<sup>997</sup> se mueve ;*

Comme beaucoup d'autres poètes de sa génération, Prados consacre un poème à la mort de Federico García Lorca<sup>998</sup>. Ce poème comporte quatre parties intitulées :

<sup>992</sup> En effet, ce poème appartient au premier recueil de Prados, *Tiempo* (1925).

<sup>993</sup> *El llanto subterráneo 2* pp. 472-473, vv. 5-10

<sup>994</sup> vv. 25-26

<sup>995</sup> Vicente Gaos, dans "El grupo poético de 1927" (*Claves de literatura española, II, siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 246) rappelle qu'après la Guerre civile la poésie de Prados prendra des accents encore plus douloureux: *Los acontecimientos de la vida española —la guerra, el destierro— ponen en Prados, sobre la gracia infantil y juvenil de sus primitivas canciones, un acento de humanidad y de dolor*. Mais cette humanité et cette douleur étaient déjà présentes dans les poèmes de Prados avant la Guerre et l'exil du poète.

<sup>996</sup> *Romances de la Guerra civil* « *Cuerpo de tristeza* » p. 494

<sup>997</sup> S'il s'agit bien de la *palabra poética* le vers souligne l'échec du poème.

*Pérdida, Busca, Encuentro* et *Permanencia* où le locuteur pleure la mort de son ami, qu'il nomme *hermano*, et exprime son désir de le retrouver:

*Mis brazos se prolongan  
como la voz profunda  
que te busca en el mundo.  
¡Qué vuelos por tu ausencia !  
Mis brazos se prolongan,  
pero no encuentran nunca,  
ni el término del cuerpo,  
ni el dolor de sus límites.  
No te llegan las manos.<sup>999</sup>*

Il évoque la disparition de Lorca par l'image de la fuite de son chant<sup>1000</sup> et célèbre dans la quatrième partie le poète et l'éternité de sa renommée :

*El hombre en las cenizas del mundo se deshace ;  
su nombre queda entero bajo el sueño del aire<sup>1001</sup>.*

Cette éternité peut aussi toucher le poème. Dans une « élégie » à un enfant mort à Barcelone pendant la Guerre civile, le locuteur pradien affirme l'éternité du poème :

*¿Qué será el mundo?... Si en la paz se extiende  
y agita al viento alegre su alta espiga,  
lejos del fuego que a la guerra enciende,  
la canción de tu muerte eterna siga.<sup>1002</sup>*

Cette élégie est aussi le lieu de l'expression de l'engagement politique du poète<sup>1003</sup>, également présent dans « Carta perdida »<sup>1004</sup> qui rend hommage à un ami du poète formant partie de la Brigade internationale<sup>1005</sup> :

*Sobre el campo curvado con la espiga,  
con el vino y la sal junto al pescado,  
entre los humos grises de las fábricas  
o en el trabajo y vicio de los muelles,  
gota a gota en el mundo fui cogiendo  
la voz que mi canción te ha recordado<sup>1006</sup>.*

L'engagement est aussi visible dans le titre du recueil *Cancionero menor para los combatientes*<sup>1007</sup>. Le locuteur évoque dans « Cancioncilla de ánimo »<sup>1008</sup> une nature

<sup>998</sup> *Otros poemas II* 24 « Estancia en la muerte con federico García Lorca » (poème issu de « Homenaje al poeta García Lorca. Contra su muerte », Valencia, Ediciones Españolas, 1937, pp. 31-37.) p. 613

<sup>999</sup> vv. 10-18

<sup>1000</sup> *la huida de tu canto* (v. 35, p. 614)

<sup>1001</sup> «Permanencia», vv. 17-18, p. 617.

<sup>1002</sup> « Perdida infancia » p. 640 (sous-titre : *Elegía a un niño muerto en Barcelona durante los últimos bombardeos fascistas*), vv. 65-68

<sup>1003</sup> Voir le sous-titre

<sup>1004</sup> *Otros poemas II* 28 p. 631 (De la section *Poemas sueltos de la Guerra civil*). Ici *carta* est un désignateur de poème et renvoie aux circonstances d'écriture des *romances* pendant la Guerre civile.

<sup>1005</sup> Prados dédie aussi un sonnet à *Francisco Galán, comunista, jefe de la gloriosa 22 Brigada Mixta* (1937) (*Otros poemas II* 20 p. 605). Prados choisit la forme poétique du sonnet pour exprimer son engagement politique et rendre hommage.

<sup>1006</sup> vv. 63-68

triste, privée de forêt, d'arbres, de fleurs, de toute sa beauté en général, à cause de la guerre. A la fin du poème, il appelle de ses vœux la fin du conflit, le bonheur retrouvé et le retour de la couleur.

*Cuando vuelvas al monte  
—¡banderas de amor !—  
la guerra vencida,  
ausente el dolor,  
de nuevo en mi cara  
se abrirá el color,  
y al ver a mi amante  
diré sin rubor:  
¿podrás tú llamarte  
sólo el vencedor?  
Cuando vuelvas al monte  
—¡banderas de amor !— :  
Lucha, amor, y vence,  
Lucha bien  
Que mientras tú luchas,  
Yo te ayudaré<sup>1009</sup>.*

Ici apparaît la fonction du poème pendant la Guerre civile, celle d'encourager et de reconforter les combattants comme l'indique d'ailleurs le titre ou le refrain.

### **3- Conclusion**

On a souligné ici l'emploi de métaphores : d'abord le « chant » comme métaphore du poème (comme chez bien des poètes du groupe que l'on a déjà étudiés, la conception du poème comme chanson avec l'emploi de termes tels que *canto* et *canción* est présente chez Prados), ensuite le « poème » comme métaphore d'un élément naturel (on a alors montré le lien qui semblait unir le poème à la nuit comme si elle était le moment privilégié pour que se fasse le texte poétique<sup>1010</sup> et le lien entre le poème et le vent suggérant ainsi la fragilité du poème). Enfin le poème pradien est également le lieu de l'expression de l'engagement politique aux côtés des Républicains et le lieu de l'hommage rendu.

<sup>1007</sup> p. 525 et ss. On reproduit ici une note inaugurale de Manuel Altolaguirre: *Las canciones y romances de Emilio Prados, dentro de la corriente popular, en su cristal presuroso, casi nunca opaco, reflejan colores y formas de sus márgenes fijas, paisaje superior, que no es atravesado por las aguas, cuyo reflejo es besado por ellas, como la vida misma besa recuerdos y esperanzas.* (p. 527).

<sup>1008</sup> *Cancionero menor para los combatientes* 4 p. 533

<sup>1009</sup> p. 534, vv.31-46

<sup>1010</sup> On avait déjà remarqué cette relation dans la première partie entre le poète et la nuit.

## **VII- VICENTE ALEIXANDRE**

### **1- Les « élégies et poèmes élégiaques »**

On a signalé chez les autres poètes l'élégie comme désignateur du poème et Aleixandre ne déroge pas à la règle : dix poèmes<sup>1011</sup> composent la section intitulée *Elegías y poemas elegíacos* de *La destrucción o el amor* (1932-33). Dans l'un d'entre eux, « Canción a una muchacha muerta », le locuteur s'adresse à la chanson (*Oh Tú, Canción...*) et lui demande de chanter pour la jeune fille morte ; cette requête montre que le poème a le pouvoir d'apaiser, d'apporter du réconfort (conception du poème cathartique) et ainsi de rendre possible le deuil.

Ces dix poèmes sont intéressants dans la mesure où ils évoquent rarement un ou une morte, mais toujours une forme de tristesse : les termes « tristeza », « dolor », etc. y sont récurrents. L'« élégie » semble donc dépasser ici la définition habituelle du terme.

### **2- Conclusion**

L'élégie ou une forme poétique élégiaque prédomine chez Aleixandre. Le poème est donc le lieu où s'exprime la douleur et la tristesse du locuteur.

---

<sup>1011</sup> « A la muerte », « La luz », « Humana voz », « Canción a una muchacha muerta », « Tristeza o pájaro », « Plenitud », « Corazón negro », « Eterno secreto », « Lenta Humedad », « La ventana ».



## VIII- LUIS CERNUDA

### 1- Les désignateurs du poème : les formes classiques

Dans le travail de recension que l'on a effectué dans l'oeuvre cernudienne, on a relevé les termes suivants se référant au poème: *poema*, *elegía*, *égloga*, *oda* et *soneto* et deux désignateurs métaphoriques, *canción* et *canto*.

Dans le recueil « Egloga, Elegía, Oda », Cernuda cultive ces trois formes poétiques classiques et revient dans *Historial de un libro*, sur les circonstances qui l'ont poussé à écrire ces poèmes :

« *Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú.* » *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*<sup>1012</sup>. *Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la "Egloga", cuya publicación, abriendo el número primero de Carmen, la marcó Salvador de Madariaga, en un folletón de El Sol, [...] Tras de la "Egloga" escribí la "Elegía" y luego la "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. Unas palabras de Paul Eluard, "y sin embargo nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo", aunque al revés, "y sin embargo nunca he encontrado lo que amo en lo que escribo", cifraban mi decepción frente a aquellas tres composiciones*<sup>1013</sup>.

Le poème, ici, qu'il soit églogue, élégie ou ode, permet au jeune poète d'apprendre le métier comme les techniques de la versification classique par exemple. Il a alors la fonction d'exercice et d'imitation dans le but de parfaire la formation du poète. Le poème dramatique<sup>1014</sup> « Resaca en Sansueña » (1938) fait allusion à une autre tradition littéraire que celle des formes poétiques classiques que l'on vient de dire, puisque le vers 95 (*Aquí acaba el poema. Podéis reír, marcharos.*) renvoie à une coutume de la *Comedia* à la fin de laquelle un acteur venait sur scène annoncer la fin de la pièce et s'excuser des erreurs commises lors de la représentation et des « fautes de l'auteur ». Comme au théâtre, le locuteur signale au lecteur la fin du poème et lui donne l'autorisation, avec quelque peu de sarcasme et d'ironie, de rire puis de partir.

<sup>1012</sup> Lors de la parution de *Perfil del Aire* (avril 1927), les critiques littéraires de l'époque avaient reproché à Cernuda son manque d'originalité et même d'avoir copié la poésie de Guillén (Voir note 1029).

<sup>1013</sup> *Historial de un libro*, "Poesía y literatura", 1960, pp. 183-184.

<sup>1014</sup> La précision est donnée dans le sous-titre du poème (*Las Nubes* 13).

On a déjà évoqué le sonnet chez Dámaso Alonso comme étant le poème par excellence. Chez Cernuda, on trouve aussi cette conception du sonnet dans le dixième poème (sans titre<sup>1015</sup>) de *Primeras poesías* (1924-27). Ce poème célèbre l'amour<sup>1016</sup> mais dit également l'extrême solitude du locuteur:

*Ya las luces emprenden  
El cotidiano éxodo  
Por las calles, dejando  
Su espacio solo y quieto*<sup>1017</sup>.

Il évoque aussi la figure d'un ange qui surgit brusquement au vers 9 cherchant un sonnet perdu dans les plumes de ses ailes:

*Y el ángel aparece ;  
En un portal se oculta.  
Un soneto buscaba  
Perdido entre sus plumas.*

Véritable incarnation de la perfection poétique, le sonnet est ici recherché par un être angélique, incarnation de la pureté, que l'on associe à l'idée de perfection. Le couple sonnet / ange affirme la pureté et la perfection de la forme *sonnet*. Ce motif du poème perdu fait du poème une quête. Il apparaît aussi dans un poème de *Los Placeres prohibidos* (1931), « Tu pequeña figura »<sup>1018</sup> :

*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*<sup>1019</sup>.

## **2- Le poème comme expression d'un vécu**<sup>1020</sup>

### **a- Le poème « chant » et « chanson »**

Dans la XXème *décima* du recueil *Primeras Poesías*<sup>1021</sup>, le poème est défini par la transposition d'un vécu<sup>1022</sup> et l'expression de sentiments. Ici le locuteur évoque

<sup>1015</sup> *Primeras poesías* X p. 48

<sup>1016</sup> *El amor mueve al mundo*, v. 1

<sup>1017</sup> vv. 5-8

<sup>1018</sup> *Los Placeres prohibidos* 18 p. 136

<sup>1019</sup> vv. 1-5

<sup>1020</sup> Dans "El espíritu lírico" (1932) (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca nueva », n° 297, 1970, p. 75) Cernuda affirme que le poète se nourrit de ce qui l'entoure pour créer le poème : *Un poeta crea su atmósfera y ésta le rodea, visible e invisible. A imagen suya, actos, cosas y personas se agrupan en torno*. Cernuda revient dans "Historial de un libro" sur l'importance de l'expérience, du vécu dans le poème : *Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa.* (*Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n° 94, 1971, p. 209).

<sup>1021</sup> p. 58

la fuite du temps et se dit incapable de donner à sa chanson ces éléments (qu'il ne possède pas lui-même) :

*Canción mía, ¿qué te doy,  
Si alma y vida son ajenas ?*<sup>1023</sup>

Dans « El viento de septiembre entre los chopos »<sup>1024</sup>, un des désignateurs du poème, *canto* (qui désigne ici le chant des peupliers, le chant de la nature), apparaît dans une énumération chaotique :

*Altas sombras mortales*<sup>1025</sup> :  
*Vida, afán, canto*<sup>1026</sup>, os dejo.

La synonymisation que l'on peut établir entre ces trois termes, fait du poème l'expression d'un vécu et d'un désir<sup>1027</sup>. On rappellera ici le titre que Cernuda avait choisi pour son œuvre complète : *La Realidad y el Deseo*. Le poème est un espace textuel où s'exprime son vécu, des sentiments nourris par la réalité du poète et où s'exprime un désir (souvent en contradiction avec la réalité)<sup>1028</sup>. Le poète écrit pour dire son désir :

<sup>1022</sup> Dans « Palabras antes de una lectura » (1935) (*Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n° 94, 1971, pp. 151-152) Cernuda s'interroge sur le lien entre le vécu du poète et sa perception poétique des choses : *¿Cuál es el propósito del poeta? Permítaseme que refiera ahora la poesía a mi experiencia personal, lo cual supone no poca presunción, aunque el poeta, si es que se me puede llamar así, tiene fatalmente que referir a su propia persona las experiencias poéticas que con sus medios limitados percibe; y al fin y al cabo, acaso las experiencias del poeta, por singulares que parezcan, no lo sean tanto que no puedan encontrar eco, en sus líneas generales, a través de diferentes experiencias.* Il affirme aussi que, dans son cas, c'est la perception de la réalité et le conflit entre cette dernière et le désir qui ont réveillé son instinct de poète : *El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. [...] concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así, pues, la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad...* Le poète transpose donc son vécu, son expérience de la réalité dans ses poèmes.

<sup>1023</sup> PP XX, vv. 9-10, p. 58.

<sup>1024</sup> IN 3 p. 178

<sup>1025</sup> Désignent les peupliers

<sup>1026</sup> Trois métonymies des peupliers.

<sup>1027</sup> *El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esta lucha, precisamente, surge la obra del poeta, y aunque el impulso de que brota nos parezca claro, en él hay mucho de misterioso. Lo más sencillo, lo más claro de este mundo tiene una raíz incógnita.* («Palabras antes de una lectura» (1935)).

<sup>1028</sup> A propos du couple réalité / désir : *A partir de entonces comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que, según parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla. Así, pues la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad.* « Palabras antes de una lectura » (1935).

[...] *el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. Por ello un poema es casi siempre un fantasma*<sup>1029</sup>, *algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad. Ningún sueño vale nada al lado de esta realidad, que se esconde siempre y sólo a veces podemos sorprender. En ella poesía y verdad son una misma cosa*<sup>1030</sup>.

On peut voir dans l'image du poème-chanson fuyant sur un fleuve d'oubli, qui figure au deuxième vers de « Destierro » (1929)<sup>1031</sup> :

*Ante las puertas bien cerradas*<sup>1032</sup>,  
*Sobre un río de olvido, va la canción antigua,*

la « chanson ancienne » (possible métaphore de la poésie) que le locuteur-poète veut oublier. On pourrait aussi y voir l'image d'une poésie incomprise et oubliée par les autres, peut-être une référence aux critiques qui avaient très mal accueilli le premier livre de Cernuda, *Perfil del aire*, ce qui avait d'ailleurs profondément blessé le jeune poète<sup>1033</sup>.

La beauté peut être l'élément qui engendre la création d'un poème : la chanson-poème, « Canción de invierno » (1938), célèbre la beauté de l'hiver en la comparant successivement et à chaque début de strophe à la beauté du feu, du rêve et du silence. C'est dans un paysage évocateur d'un clair de lune (la lumière de la lune se reflétant à travers les arbres sur la mer) que le poète-rêveur peut s'abandonner à son chant, au plaisir et au repos :

*Y el mágico reflejo entre los árboles  
Permite al soñador abandonarse al canto,  
Al placer y al reposo*<sup>1034</sup>.

<sup>1029</sup> On rejoint l'image de l'ange à la recherche du sonnet que l'on a évoquée plus haut.

<sup>1030</sup> «El espíritu lírico» (1932), *Crítica, ensayos y evocaciones*, 1970, p. 76.

<sup>1031</sup> *Un río, un amor* 5 p. 88

<sup>1032</sup> Le locuteur solitaire est rejeté par la société qui l'entoure et se trouve en dehors de la vie confortable des gens. Il y a sans doute ici un collage de Gide (que Cernuda venait de lire et dont la lecture l'avait beaucoup marqué et touché) issu des *Nourritures terrestres : Famille ! Je vous hais ! Foyer clos, portes fermées, possession jalouse du bonheur*. Le motif de la porte fermée est également présent dans « Vidrio de agua en mano » (p. 46), il contribue aussi à la construction de l'espace de la solitude : *La soledad, tras las puertas cerradas, / Abre la luz sobre el papel vacío*. (vv. 7-8). On pourra consulter l'article « L'espace du moi poétique cernudien » (Soline Jolliet, [http://www.paris4.sorbonne.fr/fr/article.php3?id\\_article=2869](http://www.paris4.sorbonne.fr/fr/article.php3?id_article=2869)).

<sup>1033</sup> *Poco después cayeron sobre mí, una tras otra, las reseñas acerca de Perfil del Aire: todas atacaban el libro. Pero lo que más me dolió fueron las cortas líneas evasivas con las cuales Salinas me acusó recibo desde Madrid. Las críticas giraban más o menos, sobre dos puntos: uno, que yo no era "nuevo" o como algunos decían entonces, con dos términos ridículos que me excuso por repetir ahora, "novimorfo" ni "porvenirista"; el otro era el de imitar a Guillén. (Historial de un libro, pp. 181-182.)*

<sup>1034</sup> *Las Nubes* 1 « Noche de luna », vv. 70-72, p. 205.

L'énumération *al canto, al placer y al reposo* crée un effet de synonymisation<sup>1035</sup> entre ces trois termes, par le biais de la construction anaphorique « al + substantif », puisqu'ils ont dans la phrase la même fonction syntaxique. Le poème-chant est donc chez Cernuda synonyme de plaisir et de repos<sup>1036</sup>, il l'expression d'un vécu<sup>1037</sup>, ici gratifiant.

### **b- Les « élégies » (le poème comme expression de la douleur du je<sup>1038</sup>)**

L'élégie est très présente dans *Las Nubes* (1937-40), comme le prouve le titre qui avait été prévu initialement par Cernuda pour ce recueil : *Elegías españolas*<sup>1039</sup>. Trois titres de poèmes ont aussi été modifiés, éliminant de ce fait la mention du terme *élégie* : « Noche de Luna » s'intitulait « Elegía a la luna de España »<sup>1040</sup>, « A un poeta muerto (F.G.L.) », « Elegía a un poeta muerto »<sup>1041</sup> et « Niño muerto », « Elegía a un muchacho vasco muerto en Inglaterra »<sup>1042</sup>. On trouvera aussi dans ce même recueil les deux poèmes «Elegía española I-II» (1937 et 1938). Sur trente et un poèmes, deux comportent et trois comportaient dans leur titre le terme *elegía*. On pourrait même considérer les trente et un textes comme des poèmes élégiaques si

<sup>1035</sup> On pourra consulter la théorie de Samuel Levin concernant le *coupling* ou couplage même si ici il ne s'agit pas vraiment de couplage, le fonctionnement et l'effet produit, la synonymisation, est similaire. Voir « Coupling » in *Linguistic Structures in Poetry*, p. 30. « As Roman Jakobson has said, « The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination ». Moreover, the exploitation of these equivalences, which may derive from phonic and/or semantic features, is not adventitious, but is carried out systematically in a poem. This systematic exploitation takes the form of placing naturally equivalent linguistic elements in equivalent positions or, put the other way, of using equivalent positions as settings for equivalent phonic and/or semantic elements. »

<sup>1036</sup> C'est une façon de « vivre » la création poétique.

<sup>1037</sup> *Debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer personal que se halla tras los versos de La Realidad y el Deseo, por tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquéllos, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstas. (Historial de un libro, p. 177).*

<sup>1038</sup> C'est le titre « elegía » qui suggère que le poème va exprimer la douleur du je, une douleur liée à la perte d'un être cher..

<sup>1039</sup> On reproduit ici la note qui figure à la page 901 de l'œuvre complète que l'on a utilisée pour élaborer le glossaire : *Las Nubes. Originalmente iba a titularse Elegías españolas (v. Hora de España, Valencia, VI, junio de 1937, pág. 36)*. L'adjectif « españolas » revendique la nationalité que la propagande franquiste (« nacional ») tendait à dénier aux « rouges ». On peut penser, par exemple, à l'emploi de cet adjectif dans le titre « Un español habla de su tierra ».

<sup>1040</sup> *Escrito en Valencia del 11 al 13 de mayo de 1937. Se publicó en la revista Nueva Cultura (Valencia), 4-5 (junio-julio de 1937), s. p., y fue reproducido en el libro Poetas en la España leal (Madrid-Valencia, 1937), págs. 46-50. Título: "Elegía a la luna de España". (O. C., p. 901).*

<sup>1041</sup> *Escrito en Valencia del 19 al 23 de abril de 1937. Apareció en Hora de España (Valencia), VI (junio de 1937), págs. 33-36, en una versión algo expurgada, según se indicaba en la siguiente nota editorial: "Por desearlo así el autor, la versión aquí publicada del anterior poema es incompleta. Si algún día se reunieran en volumen las Elegías españolas, entre las cuales figura, allí se restablecería el texto original." Título: "Elegía a un poeta muerto". (O. C., p. 902).*

<sup>1042</sup> *Escrito en Londres en mayo de 1938, con el título de "Elegía a un muchacho vasco muerto en Inglaterra". (Las Nubes, Desolación de la Quimera, 1984, p. 87.)*



l'on s'en tient au titre original du recueil. L'élégie dans *Las Nubes* dit la tristesse de l'exilé<sup>1043</sup>. Le poème est l'expression de la tristesse, de la nostalgie et de la solitude<sup>1044</sup> du locuteur cernudien.

### c- Le poème, métaphore d'un élément naturel

La définition de la mer qui est donnée dans les quatre premiers vers du sixième poème de *Donde habite el olvido* :

*El mar es un olvido,  
Una canción, un labio ;  
El mar es un amante,  
Fiel respuesta al deseo*<sup>1045</sup>

introduit une équivalence entre mer et chanson (désignateur du poème ici). La mer est une chanson, elle est poème car elle est, et c'est là un lieu commun en poésie, la source d'inspiration du poète.

### 3- Conclusion

Les désignateurs du poème chez Cernuda ne sont guère nombreux : on a relevé les termes *égloga* (2)<sup>1046</sup>, *elegía* (5), *oda* (2), *poema* (4), *soneto* (1), *canción* (7) et *canto* (3). On a signalé diverses conceptions du poème : le poème comme expression de la douleur et le poème-élément de la nature<sup>1047</sup>. Il est aussi intéressant de souligner l'opposition entre *canción*, *canto*, expression d'un vécu gratifiant et *elegía* qui exprime la douleur de la perte d'un être cher.

<sup>1043</sup> Cernuda vécut une longue période de sa vie en exil (de avril 1938 à sa mort en 1963). Pendant l'exil anglais, il occupa une activité d'Enseignant, d'abord dans le comté de Surrey (au sud de Londres), puis de 1939 à 1943 à Glasgow. Enfin entre 1943 et 1945 il fut lecteur à l'Université de Cambridge et au lycée espagnol de Londres de 1945 à 1947. La deuxième étape de son exil le conduisit aux États-Unis où il fut professeur dans le Massachusetts. Il fit alors de nombreux voyages au Mexique où il semblait récupérer une partie de son monde perdu et vécut l'expérience amoureuse la plus intense de sa vie ce qui le conduisit à tout abandonner. A la fin de sa vie, après s'être installé chez Concha Méndez à Mexico (en 1952), il retourna de temps en temps aux USA pour y donner des cours et mourut le 5 novembre 1963 dans la capitale mexicaine. Il semble bien que le Mexique soit devenu sa patrie de substitution, sa nouvelle patrie car il y retrouvait sa langue et une culture hispaniques.

<sup>1044</sup> Cernuda utilise d'ailleurs à plusieurs reprises (*Las Nubes* 1, 2 et 3) la *silva*, composition poétique qui connote le sentiment de la solitude. Par exemple, chez Machado la *silva* est liée au sentiment de solitude.

<sup>1045</sup> *Donde habite el olvido* 6 p. 155

<sup>1046</sup> Les chiffres entre parenthèses correspondent au nombre d'occurrences.

<sup>1047</sup> On a rencontré ces deux conceptions chez Prados, Alberti, Salinas, Diego et Lorca pour l'expression de la douleur du locuteur et chez Lorca et Diego pour ce qui est de la relation entre le poème et la nature.



## IX- MANUEL ALTOLAGUIRRE

### 1- Les désignateurs du poème

#### **Les termes associés : Le poème comme mystère**

Le mystère semble planer autour de la création et de la définition du poème :

*Mujer desnuda, el poema<sup>1048</sup>  
guarda su secreto ritmo<sup>1049</sup>.*

Le rythme est un élément qui définit le poème, et semble être chez Manuel Altolaguirre, une caractéristique secrète, le poème ayant pour comparant la femme nue. Le poème est un être vivant. La comparaison implicite entre le poème et la femme nue introduit l'idée d'une certaine fragilité (due à la nudité) et de pudeur : comme la femme, le poème ne s'offre pas facilement. Le poème est ici acteur<sup>1050</sup>, il n'est pas qu'une simple création, c'est lui qui décide ou non de révéler son secret, c'est-à-dire, de révéler ou non sa signification. Le poème est considéré comme un objet secret, mystérieux, presque sacré et inaccessible.

### 2- Le poème comme expression d'un vécu

#### **L'expression de la douleur**

Dans la poésie de Manuel Altolaguirre, les termes métalinguistiques désignant le poème sont très peu fréquents. Le travail de recension exécuté a permis de relever cinq occurrences du terme *poema*<sup>1051</sup> et deux désignateurs *elegía* et *romance*. A l'instar de nombreux autres poètes de la même époque, Manuel Altolaguirre rend hommage à Federico García Lorca<sup>1052</sup> en lui dédiant un poème intitulé « Elegía a Federico García Lorca » (1939)<sup>1053</sup>. Par la mention du mot *elegía*, il annonce la forme poétique choisie pour exprimer les sentiments et les circonstances qui ont suscité la rédaction : le chagrin dû au deuil et à la perte d'un être cher.

<sup>1048</sup> On a déjà vu chez D. Alonso dans le sonnet « Cómo era » une relation entre la poésie et la femme, puisque dans ce poème Alonso tentait de définir une créature féminine, la femme aimée ou la poésie (Voir O. C., p. 80).

<sup>1049</sup> « Secreto », *Las islas invitadas* (1936) 20, p. 250, vv. 9-10

<sup>1050</sup> On a relevé la même idée chez Dámaso Alonso.

<sup>1051</sup> Le terme apparaît surtout dans des titres de recueil ou sections de recueil: *Las islas invitadas y otros poemas* (1926) [p. 97]; PA *Poema del agua* [p. 113]; EJ « Poemas de asedio » p. 132; EJ « Otros poemas » p. 142.

<sup>1052</sup> On l'a signalé dans la première partie.

<sup>1053</sup> *Nube temporal* 1 p. 257

Altolaguirre utilise aussi le *romance*, forme poétique traditionnelle et populaire de la poésie espagnole.

### **3- Conclusion**

Chez Altolaguirre les désignateurs du poème sont très peu nombreux : on a relevé le mot *elegía* (1), *poema* (5) et *romance* (1). La conception du poème comme mystère est jusqu'alors unique parmi les conceptions du poème que l'on a mises au jour<sup>1054</sup>. Il sera intéressant de vérifier si la conception d'une poésie mystérieuse, secrète et insaisissable apparaît dans la troisième partie et vient compléter cette conception du poème.

---

<sup>1054</sup> On la retrouvera justement dans la poésie de Guillén dans le chapitre suivant.

## X- JORGE GUILLEN

### 1- Les désignateurs du poème

Les désignateurs du poème chez Guillén se réduisent au seul terme *poema* (2)<sup>1055</sup>.

#### **Les termes associés : Le poème comme secret et mystère**

*Cántico* est un chant célébrant le Monde et ses beautés<sup>1056</sup> et en choisissant comme titre de recueil le terme *cantique*, les poèmes qui le composent apparaissent comme des textes sacrés, comme des louanges au Monde, à la création de Dieu<sup>1057</sup>. Dans le poème « Perfección del círculo » (1928)<sup>1058</sup> le « mystère » habituellement lié à la divinité touche aussi le poème :

*Misterio perfecto,  
Perfección del círculo,  
Círculo del circo  
Secreto del cielo.  
Misteriosamente  
Refulge y se cela.  
—¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?  
—Misteriosamente...*<sup>1059</sup>

La perfection et le mystère semblent qualifier à la fois Dieu et le poème (en fait, on ne sait pas s'il s'agit de Dieu ou du poème), par un effet de synonymisation dû à la fonction grammaticale identique des deux termes. Ce mystère plane sans cesse puisque le dernier quatrain est ouvert et fermé par l'adverbe *misteriosamente* créant ainsi le fameux *cercle parfait*. Les deux verbes *refulgir* et *celarse* font référence, pour

<sup>1055</sup> Si l'on ne compte pas *Cántico* comme désignateur de l'œuvre poétique.

<sup>1056</sup> Guillén reviendra dans « Al margen de un cántico » (*Homenaje*, 1993, p. 118) sur le thème de son premier recueil dans un poème intitulé précisément « Tema » : *¿Abstracciones ? No. Contactos / De un hombre con su planeta./ Respiro, siento, valoro / Gozando de una evidencia,/ Padeciendo ese conflicto / Que se me impone a la fuerza./ ¿Quién soy yo ? Me importa poco./ El mundo importa.* (vv. 1-8)

<sup>1057</sup> Pedro Salinas revient dans son article «El Cántico de Jorge Guillén» (XII-1935) (*La realidad y el poeta*, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, p. 204) sur le sens du terme *cantique*: *Cántico. Ni canto, ni cantar, ni canción, ni cante, sino precisamente eso, cántico. La palabra lleva infuso un sentido de gracias y alabanzas a la divinidad. La raíz de la poesía de Guillén está precisamente en el entusiasmo ante el mundo y ante la vida.* Salinas remarque aussi une similitude entre la poésie de *Cántico* et celle de Walt Whitman : [...] *su actitud poética, el entusiasmo vital, guarda una extraordinaria semejanza con la del gran poeta americano Whitman. La lírica whitmaniana tiene un cimiento idéntico al de Guillén: júbilo ante las formas de la vida en el mundo, exaltación de todo lo vital.* (p. 205) Whitman est précisément un poète cité par Guillén dans « El desterrado » (CA 85, p. 208), dans une épigraphe : *Corroborating forever the triumph of things.* WALT WHITMAN

<sup>1058</sup> *Cántico* 36 p. 81

<sup>1059</sup> vv. 13-20

le premier, à la beauté de la création divine ou poétique, pour le second au mystère de cette même création.

## 2- Conclusion

Le poème chez Guillén n'apparaît donc que comme « perfection » secrète, mystérieuse<sup>1060</sup> et sacrée comme le dit implicitement le dernier quatrain de «Prólogo»<sup>1061</sup> :

*No importa. ¡Perezcan  
Los días en prólogo!  
Buen prólogo : todo,  
Todo hacia el poema.*

Le locuteur dit ici sa volonté, sa hâte d'en finir avec ce prologue, prémisse du poème, et d'aller vers le poème qui apparaît comme quelque chose de précieux, d'attirant.

---

<sup>1060</sup> On pourrait croire que cette conception du poème-mystère ne confère au texte aucune existence concrète, or le métalangage externe présent dans le discours critique de Guillén dit le contraire, puisqu'il affirme que seul le poème existe dans les deux extraits suivants : A priori, *fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio. Es probable que "administración" no haya gozado aún de resonancia lírica. Pero mañana, mañana por la mañana podría ser proferido poéticamente —con reverencia, con ternura, con ira, con desdén— "¡Administración!". Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto. Cada autor siente sus preferencias, sus aversiones y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía; varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones elocuentes. Nada más natural, a otro nivel, que las inflexiones prosaicas, así ya no prosaicas. En conclusión, el texto poético tiene su clave como el texto musical. Absurdo sería trasferir notas de La realidad y el deseo a Soledades juntas, a Jardín cerrado. Lenguaje poético, no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro. ¿Qué sería esa pureza, mero fantasma concebido por abstracción? La poesía existe atravesando, iluminando toda suerte de materiales brutos. Y esos materiales exigen sus nombres a diversas alturas de recreación. Sólo en esta necesidad de recreación coincide el lenguaje de estos poetas inspirados, libres, rigurosos. (Jorge Guillén, "Una generación", in *El Argumento de la obra*, 1969, pp. 35-38.) ■ Brémond habla de la poesía en el poeta, de un estado poético, y eso es mala señal. No, no. **No hay más poesía que la realizada en el poema**, y de ningún modo puede oponerse al poema un "estado" inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente "ritmos, imágenes, ideas", etc. Poesía pura es matemática y es química —y nada más—, en el sentido de esa expresión lanzada por Valéry, y que han hecho suya algunos jóvenes, matemáticos o químicos, entendiéndola de modo muy diferente, pero siempre dentro de esa dirección inicial y fundamental. El mismo valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. (Jorge Guillén, «Carta a Fernando Vela», in G. Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 326-328.)*

<sup>1061</sup> (1928) *Cántico* 6, p. 32.

## **CONCLUSION**

Pour parvenir à dégager des sous-groupes d'affinité au sein du groupe de 27 quant à la conception du poème et pour compléter l'étude qui précède, on se propose ici de passer en revue et d'analyser les désignateurs du poème (les formes poétiques mentionnées et les termes qui leur sont associés), les titres des poèmes métalangagiers qui constituent le corpus d'étude, les désignateurs métaphoriques du texte poétique et les « poèmes » métaphoriques. Cette dernière phase de recherche a pour objet de déterminer les grandes conceptions du poème qui prédominent au sein du groupe. A priori deux thèses possibles sont attendues : la première affirme que seul le poème existe, lui seul est « le représentant de la poésie sur terre » puisque le texte seul est concret, thèse qui suppose que la poésie n'existe pas en dehors du poème<sup>1062</sup>. La deuxième, au contraire, sous-tend que la poésie est partout (chez les poètes qui utilisent l'image de la nature comme poème, c'est-à-dire, Alonso, Lorca, Diego, Prados et Cernuda), qu'un élément naturel, par exemple un paysage, un coucher de soleil, peut constituer ce poème.

### **1- Les désignateurs du poème**

La lecture du tableau répertoriant les formes poétiques mentionnées<sup>1063</sup> montre une certaine disparité quant au nombre d'occurrences du terme *poema* ou de ses synonymes : Alberti mentionne une fois le mot *balada*, deux fois *copla*, deux fois *coplilla*, une fois *elegía*, six fois *madrigal*, deux fois *poema*, deux fois *romance*, une fois *seguidilla* et deux fois *soneto*. Ces 19 mentions révèlent une prédominance, celle du terme *madrigal* employé à six reprises. L'œuvre d'Aleixandre (antérieure à 1939) ne présente que deux désignateurs du poème, le mot *poema* (deux fois) et le terme *elegía* qui n'apparaît qu'une fois. Guillén utilise également avec une grande parcimonie les désignateurs du poème: on n' a recensé dans *Cántico*<sup>1064</sup> que deux occurrences du terme *poema*. On sait par son métalangage externe qu'il accorde une prééminence au poème (*unique organisme réel*) face à la poésie.

<sup>1062</sup> On consultera dans l'introduction de cette même partie (notes 705, 706 et 707) les citations de Jacques Roubaud issues de *Poésie, etcetera : ménage*, 1995. Voir aussi dans la troisième partie le métalangage externe guillénien.

<sup>1063</sup> Voir en annexe.

<sup>1064</sup> Avant 1939.

Chez Alonso trois termes semblent se dégager des sept relevés. *Madrigal* apparaît quatre fois, *poema* six fois et *poemilla* cinq fois alors que *copla* et *soneto* ne sont utilisés que deux fois chacun et *elegía* et *epinicio* une seule. On a aussi relevé six occurrences du terme *poema* dans la poésie d'Altolaguirre contre l'emploi unique des mots *elegía* et *romance*. Cernuda utilise sept fois le terme *poema* et cinq fois le mot *elegía* ; on a aussi trouvé deux occurrences du terme *égloga*, deux du terme *oda* et une seule de *soneto*. Diego et Lorca sont les deux poètes qui mentionnent le plus *poema* et ses désignateurs : on a compté 52 occurrences chez Diego et 107 chez Lorca<sup>1065</sup>. On en donne maintenant le détail : Diego utilise 14 fois le mot *poema*, sept fois *soneto* (une fois le mot *sonnet*), six fois *elegía*, cinq fois *romance*, quatre fois *madrigal* et *copla*, trois fois *jinojepa*, deux fois *epístola* et une fois *aleluya*, *balada*, *égloga*, *epigrama*, *letrilla*, *oda* et *ovillejo*. Lorca mentionne 23 fois le terme *poema*, 13 fois *gacela*, dix fois *soneto* et *casida*, neuf fois *balada* et *romance*, six fois *madrigal* et *elegía*, quatre fois *copla*, trois fois *oda* et *siguiriya*, deux fois *serenata* et une fois *aleluya*, *baladilla*, *cántiga*, *madrigalillo* et *zorongo*. Emilio Prados emploie beaucoup moins de termes désignant le texte poétique : il utilise huit fois le terme *poema*, cinq fois *romance*, deux fois *elegía* et une fois *epístola*. Enfin la poésie de Salinas ne comporte que huit occurrences de termes métalinguistiques : on en a recensé trois du terme *poema*, et une des mots *copla*, *égloga*, *elegía*, *estancia* et *madrigal*.

A partir de ces données un classement correspondant au nombre d'occurrences des termes désignant le poème peut être établi : **1-** Lorca, 107, **2-** Diego, 52, **3-** Alonso, 20, **4-** Alberti, 19, **5-** Prados, 17, **6-** Cernuda, 14, **7-** Salinas, 8, **8-** Altolaguirre, 7, **9-** Aleixandre, 3, **10-** Guillén, 2. En ce qui concerne les termes eux-mêmes, on peut souligner que *BALADA* est utilisé par Alberti, Diego et Lorca, *COPLA* par Alberti, Diego, Lorca et Salinas, *ELEGÍA* par Alberti, Aleixandre, Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Lorca, Prados et Salinas, *ÉGLOGA* par Cernuda, Diego et Salinas, *ODA* par Cernuda, Diego et Lorca, *EPÍSTOLA* par Diego et Prados, *ESTANCIA* par Salinas, *MADRIGAL* par Alberti, Alonso, Diego, Lorca et

<sup>1065</sup> Seul l'outil statistique permet d'établir si le rapport entre le nombre d'occurrences de termes métalinguistiques et le volume de l'œuvre poétique diffère significativement d'un poète à l'autre. Néanmoins, même s'il semble évident que l'œuvre de Lorca est de loin la plus importante, cette abondance de termes métalinguistiques est probablement significative si on la compare avec la rareté de ces mêmes termes chez Guillén et Salinas par exemple.



Salinas, *ROMANCE* par Alberti, Altolaguirre, Diego, Lorca et Prados, *POEMA* par les dix, *SONETO* par Alberti, Alonso, Cernuda, Diego et Lorca. Les termes les plus mentionnés sont donc *POEMA* (le terme générique) qui fait l'unanimité, *ELEGÍA* cité par neuf poètes (seul Guillén ne le mentionne pas), *MADRIGAL* cité par Alberti, Alonso, Diego, Lorca, Salinas, *ROMANCE* que citent Alberti, Altolaguirre, Diego, Lorca, Prados et *SONETO* cité par Alberti, Alonso, Cernuda, Diego, Lorca. Si l'on considère l'emploi de ces termes dans les dix œuvres étudiées le mot *poema* (terme général) est mentionné 73 fois, *soneto* 23 fois, *romance* et *elegía*, 22 fois et *madrigal*<sup>1066</sup>, 21 fois. D'une façon générale, dans la poésie du groupe de 27, antérieure à 1939, la réflexion métalangagière sur le texte poétique est parfois introduite par le terme générique *poema* et par cinq termes désignant une forme fixe de la poésie classique<sup>1067</sup> (*copla*, *elegía*, *madrigal*, *romance* et *soneto*<sup>1068</sup>). Ces cinq termes désignent des formes poétiques appartenant à la tradition poétique espagnole (qu'il s'agisse de la poésie dite savante ou de la poésie dite populaire). C'est donc une conception relativement classique du texte poétique qui prévaut au sein du groupe, dans la mesure où une majorité de poètes emploie des formes connotées (les deux formes populaires, *romance* et *copla*, étant spécifiquement espagnoles).

En revanche, on a remarqué dans le tableau que l'on a dressé sur la fréquence d'emploi des formes poétiques<sup>1069</sup>, que certains termes n'apparaissent que chez un seul poète : Alberti est le seul à utiliser le mot *seguidilla*, Alonso, *epinicio*, Diego, *jinojepa* et *ovillejo*, Lorca, *cántiga*, *gacela*, *casida*, *petenera* et *zorongo*. Ces quatre poètes se démarquent du groupe par cette particularité dans l'emploi de termes désignant le poème. Avec *epinicio*, Alonso rappelle le classicisme de la poésie gréco-latine. Le néologisme *jinojepa* permet à Diego de revendiquer la modernité et l'humour en poésie dictés par le *creacionismo* ou du moins son attirance pour les mouvements d'avant-gardes. Quant à Lorca, les formes *gacela*, *casida* (ou *kasida*), *petenera* et *zorongo* affirme son attachement à la poésie arabo-

<sup>1066</sup> Il s'agit là de quatre termes qui désignent des formes poétiques appartenant à la tradition poétique espagnole (poésie savante et populaire).

<sup>1067</sup> Mais un titre rhématique n'implique pas forcément une réflexion sur la forme poétique dans le corps du poème.

<sup>1068</sup> Tous cités par cinq poètes. Voir tableau annexe.

<sup>1069</sup> Voir tableau en annexes.

andalouse dont on a parlé. Alberti, avec *seguidilla* et Diego, avec *ovillejo*, s'inscrivent dans la tradition poétique espagnole<sup>1070</sup>.

## **2- Analyse des titres des poèmes métalinguistiques**

On distinguera à la suite de Gérard Genette deux éléments dans la fonction descriptive du titre : l'élément « thématique »<sup>1071</sup> et l'élément « rhématique »<sup>1072</sup>. Cette fonction consiste à décrire le texte par une de ses caractéristiques thématique (« le texte, le livre parle de ») ou rhématique (« ce texte, ce livre est... »). L'élément rhématique annonce donc une opération métalinguistique (il parle du texte poétique). En ce sens, on s'intéressera tout particulièrement à ce dernier élément présent dans les titres rhématiques et mixtes<sup>1073</sup>. Le titre mixte comporte, « clairement séparés, un élément rhématique (le plus souvent générique) et un élément thématique. Tous les titres de ce genre commencent par une désignation du genre, et donc du texte et continuent par une désignation du thème<sup>1074</sup> ». Ces deux types de titres sont donc un lieu du métalangage.

On a recensé (parmi les titres des poèmes qui figurent dans les glossaires et qui sont donc considérés comme métalinguistiques) chez Alberti 7 titres rhématiques et 41 titres mixtes, chez Aleixandre 2 titres rhématiques et 6 titres mixtes, chez Alonso 8 titres rhématiques et 20 titres mixtes, chez Altolaguirre 4 titres rhématiques et 10 titres mixtes, chez Cernuda 7 titres rhématiques et 7 titres mixtes, chez Diego

<sup>1070</sup> On a signalé plus haut que Diego semblait partagé entre l'innovation en poésie (sous l'influence du *creacionismo*) et la tradition. Voir l'article intitulé « La poesía de Gerardo Diego » (*Espadaña*, 5-VII-44) dans lequel A. G. de Lama souligne cette ambivalence: *Se ha hablado mucho —el mismo poeta habla de ello a menudo— de un Gerardo Diego partido en dos, de un poeta con doble faz, mirando al pasado, a la tradición y lanzándose por entre las zarzas de los caminos más nuevos.[...] De todos modos, no hay que olvidar que Gerardo Diego es un poeta empapado en cultura poética española y, aun cuando algunas veces pretenda libertarse de ella, le sigue siempre enredando entre sus mallas irrompibles. Esta fusión de moderno y antiguo, de nuevo y tradicional, de arbitrariedad y norma, da a la poesía del santanderino un encanto característico.* .

<sup>1071</sup> L'adjectif thématique qualifie les titres portant sur le « contenu » du texte. Les titres littéraires désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre. [...] D'autres, par synecdoque ou métonymie, s'attachent à un objet moins indiscutablement central (Le Père Goriot), parfois délibérément marginal (Le Chasseur vert, le Rideau cramoisi, le Soulier de satin). [...] Un troisième titre est d'ordre constitutivement symbolique, c'est le type métaphorique : Sodome et Gomorrhe pour un récit dont le thème central est l'homosexualité [...]. Un quatrième type fonctionne par antiphrase, ou ironie, soit parce que le titre fait antithèse à l'œuvre (La joie de vivre pour le roman le plus sombre de Zola, [...]). (Gérard Genette, *Seuils*, pp. 85-98)

<sup>1072</sup> L'adjectif rhématique est un qualificatif générique, une formule générique. Il désigne l'œuvre par un trait plus purement formel. (Gérard Genette, *Seuils*, pp. 85-98)

<sup>1073</sup> Les titres thématiques ne figureront pas dans les tableaux. Seuls les titres rhématiques et mixtes apparaissent dans les tableaux que l'on a dressés en annexes.

<sup>1074</sup> G. Genette, *Seuils*, pp. 85-98.

17 titres rhématiques et 40 titres mixtes, chez García Lorca 20 titres rhématiques et 145 titres mixtes, chez Guillén 2 titres rhématiques, chez Prados 10 titres rhématiques et 21 titres mixtes, chez Salinas 2 titres rhématiques et 6 titres mixtes. La désignation générique contenue dans l'élément rhématique de ces deux types de titres annoncent une opération métalinguistique et parfois une réflexion sur la nature même du texte présenté<sup>1075</sup>. Il faut aussi constater qu'un titre rhématique, en mentionnant un genre poétique, crée un effet de redondance et donc d'insistance sur la forme choisie. Dans l'optique de définir une typologie du métalangage interne chez les dix poètes du groupe de 27, il était nécessaire de signaler la présence de ce type de titres<sup>1076</sup>.

### **3- Les désignateurs métaphoriques du poème**

#### **a- Le poème : de la musique avant toute chose**

Les désignateurs métaphoriques du poème comme « chanson »<sup>1077</sup> font l'unanimité (même si la fréquence d'emploi diffère<sup>1078</sup>) chez les dix poètes du groupe. Le terme le plus employé est *canción* que l'on trouve chez tous les poètes. Son diminutif *cancioncilla* n'est présent que chez Alonso, Lorca et Prados. Quant aux substantifs *canto* et *cantar*, on les trouve chez Alberti, Alonso, Diego et Lorca (pour *cantar*) et chez Alberti, Alonso, Cernuda, Diego, Lorca, Prados et Salinas (pour *canto*). D'autres termes, moins fréquents d'emploi mais tout aussi évocateurs du caractère musical du texte poétique ont été recensés : *nana* chez Alberti, *berceuse* et *canción de cuna* chez Lorca, *romanza* chez Diego et Salinas et *cántico* chez Guillén. On a déterminé deux aspects liés à la conception du poème-chanson :

#### **La chanson comme harmonie et beauté**

Chez trois poètes, Dámaso Alonso, Federico García Lorca et Jorge Guillén, certains termes associés (chez Alonso : *harmónicas*, *líricas*, *bello*; chez Lorca: *lirica*, *serenas*, *luminoso y reposado* et chez Guillén: *tierno* ) aux mots *cancion(cilla)*, *cantar* et *canto* introduisent la conception du poème-chanson harmonieux, source de

<sup>1075</sup> On pourra consulter les tableaux recensant les titres des poèmes étudiés en annexes.

<sup>1076</sup> Cette étude des titres a une portée relativement restreinte et il faut souligner que l'analyse des termes métalinguistiques et du contexte dans lequel ils apparaissent porte davantage ses fruits dans la tâche qui est celle de cette thèse de mettre au jour les conceptions du poème au sein du groupe.

<sup>1077</sup> *Canción* et ses dérivés (*canto*, *cantar*), *nana*, *romanza*, *berceuse*.

<sup>1078</sup> Voir glossaires.

beauté et de sérénité<sup>1079</sup>, deux critères de réussite du poème semble-t-il. Parfois, le caractère poétique du chant est souligné par l'emploi de l'adjectif *lírico* établissant clairement le caractère poétique de la chanson.

### La chanson comme expression de la joie et/ou de la tristesse

Le poème-chanson peut transmettre tour à tour joie et tristesse. La thématique de la mort<sup>1080</sup> est associée au chant chez Alberti dans *Nana del niño muerto*, chez Prados dans le vers : *la canción de tu muerte eterna siga*<sup>1081</sup>, chez Salinas dans *Romanza elegíaca* et chez Lorca dans « Canción de la muerte pequeña »<sup>1082</sup> et dans le vers : *un cantar puede hacerse ceniza entre los olivares*<sup>1083</sup> (où il semble davantage s'agir de la mort métaphorique d'un poème plutôt que d'un poème de la mort). Le sentiment de la tristesse est suggéré chez bien des poètes : on trouve par exemple chez Alonso *mis pobres canciones* et *el canto es llanto* et chez Prados *Canción de un miliciano herido* et *mi canto se nubla*. Enfin, certaines chansons lorquiennes évoquent dès leur titre ce sentiment : *canción otoñal*<sup>1084</sup>, *canción de la desesperanza*, *canción de noviembre y abril*. Si l'automne est la saison évocatrice de la tristesse chez Lorca<sup>1085</sup>, le printemps au contraire soulignera un sentiment de joie (*canción primaveral*). Cette joie dite ici de façon implicite par l'adjectif *primaveral*<sup>1086</sup> apparaît de façon explicite chez Dámaso Alonso : *La canción de la alegría*. Chez Lorca, le chant peut aussi être une source de bonheur : *cantar luminoso y reposado [...] que llene de risas el silencio*<sup>1087</sup>. Le rire, manifestation de joie, contenu dans le chant en question, rompt le silence. Salinas insiste, quant à lui, sur le lien qui unit la chanson et la vie dans la formulation suivante : *canción de la vida total*<sup>1088</sup>.

<sup>1079</sup> Le lien entre chanson et nature souligne aussi cette beauté tant recherchée : *la pitiflor de los cantares* (Alberti) ; *mi poema en flor* ; *mi soneto es alta flor* (Diego) et *serán canciones las fontanas* (Alonso).

<sup>1080</sup> Luis Cernuda, par un effet de synonymisation dans l'énumération *vida, afán, canto, os dejo* crée un lien entre chant et vie, même s'il semble que le locuteur perde ici la joie de vivre.

<sup>1081</sup> *Otros poemas II* 31 « Perdida infancia », p. 640, v. 68.

<sup>1082</sup> *Tierra y luna* 10 p. 324

<sup>1083</sup> *Suites* 18-2 p. 485

<sup>1084</sup> L'automne connote la tristesse chez Lorca.

<sup>1085</sup> Voir article « L'automne dans l'œuvre poétique de Federico García Lorca » (Soline Jolliet, in *L'Automne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 309-328).

<sup>1086</sup> Qui revêt un caractère positif et prend son sens de joie par opposition à *otoñal*.

<sup>1087</sup> *Libro de poemas* 19 « Cantos nuevos » p. 205.

<sup>1088</sup> *Largo lamento* 32 p. 568

### **b- Le poème prière, le poème mystère**

Il est intéressant de souligner le lien qu'établissent trois poètes entre poème-chanson et astres, en particulier la lune chargée d'une connotation à la fois maternelle, de beauté, de pureté et de mystère. On a relevé chez Vicente Aleixandre : *una canción que se desprende de una luna reciente*; chez Diego *canción de las doce constelaciones* et *celestes canciones que no entienden los humanos* et chez Lorca: *canción para la luna* et *canción de luna*. L'adjectif *celeste* utilisé par Diego pour qualifier les chansons suggère à la fois la beauté du texte en question ainsi que son mystère. Le mystère qui plane autour de la chanson-poème est aussi présent chez Alonso<sup>1089</sup> (*cantares místicos*) et à nouveau chez Lorca avec l'emploi d'adjectifs comme *oculto* et *febrífugas*<sup>1090</sup> : le poème-chanson tel le chant orphique semble capable d'apaiser mystérieusement toutes les souffrances en convoquant des forces occultes.

Le caractère mystérieux du poème ne qualifie pas seulement le désignateur *canción* (et ses dérivés, on vient de le voir) mais aussi des termes métaphoriques tels que *oración* (chez Alonso, Diego et Prados) et *profecía* (chez Alonso) : le premier terme rejoint les *chants mystiques* dont on a déjà parlé et le mot *profecía* est associé aux adjectifs *mágicas* et *invasoras* qui soulignent le caractère mystérieux et tout puissant du texte. Chez Manuel Altolaguirre, le poème, plein de la pudeur d'une femme nue à laquelle il est comparé, garde tout son mystère : *mujer desnuda, el poema guarda su secreto ritmo*<sup>1091</sup>. Le rythme du poème est considéré comme un véritable trésor. Le poème est un mystère en ce sens que son écriture n'est pas réductible à un acte de volonté.

### **c- La nature-poème**

On a trouvé cette conception du poème chez cinq poètes : Alonso, Lorca, Diego, Prados et Cernuda. Dans le poème alonsien « Canción optimista », les fontaines deviennent des poèmes (*serán canciones las fontanas*). Chez Lorca, le

<sup>1089</sup> La poésie comme mystère sera un point de la troisième partie.

<sup>1090</sup> p. 522 « [Lamento por la decadencia de las artes] »

<sup>1091</sup> Il n'y a que chez Altolaguirre que le poème est un être vivant. Aleixandre aussi évoque le vers comme matière vivante : en parlant du format de la Collection *Cuatro Vientos*, il insiste sur le manque de liberté du vers, sur la prison que ce format représente pour ces vers : *Yo he dado La destrucción o el amor a Palazón e irá en la Colección Cuatro Vientos, aunque el formato es una verdadera prisión para mi verso, que materialmente no cabe y tiene que doblarse sobre sí mismo.* (Vicente Aleixandre, *Correspondencia a la generación del 27*, pp. 120-121, Lettre a Jorge Guillén du 22 juillet 1934).

chêne et le laurier produisent le chant poétique. La nature est poème et le poète doit le capter. De la même façon, Diego compare le poème à des éléments naturels, l'arbre, la fleur, la mer, le vent marin, le fleuve ou encore l'automne. Prados, quant à lui, parle dans « Canción » d'une chanson produite par la nature représentée par les éléments *sol, mar, espuma, arena et viento*. Dans « Letanía de la noche », la nuit comparée à un *poème fixe* introduit aussi cette conception de la nature-poème. Enfin, Cernuda utilise cette même conception dans le sixième poème du recueil *Donde habite el olvido : El mar es [...] una canción*. La nature est un poème et seul le poète, doté de pouvoirs surnaturels parfois<sup>1092</sup> peut le capter et le retranscrire.

#### **4- Les différentes conceptions du poème**

Pour conclure cette partie et proposer une synthèse des différentes conceptions du poème que l'on a rencontrées chez les dix poètes du groupe, on insistera dans un premier temps sur celle du poème-chanson qui fait l'unanimité, comme on l'a dit, avec l'emploi des désignateurs *canción, Cancioncilla, cantar, canto, nana, romanza*. Huit poètes considèrent le poème comme expression de sentiments<sup>1093</sup> (soit uniquement douloureux soit douleur et joie) ou émotions dont l'émotion religieuse (C'est la conception du poème-prière<sup>1094</sup>) chez trois d'entre eux (Alonso, Prados et Diego) : García Lorca (tristesse et joie), Diego (amour et tristesse), Salinas (amour, joie et tristesse), Alberti (douleur), Prados (douleur et tristesse), Cernuda (douleur et perte de la joie de vivre), Altolaguirre (douleur), Alonso (tristesse et joie<sup>1095</sup>). La conception de la nature comme poème<sup>1096</sup> est présente chez cinq poètes : Alonso, García Lorca, Diego<sup>1097</sup>, Prados et Cernuda, celle du poème comme mystère, chez Altolaguirre, Guillén, Alonso et Lorca. A ce propos, Jorge Guillén rappelle, dans son article « Lenguaje de poema, una generación », le caractère enchanteur, mystérieux du poème en faisant une comparaison entre la conception du poème de Valéry ou Poe (qui ne croyaient ni l'un

<sup>1092</sup> Voir première partie.

<sup>1093</sup> Cette conception fait presque l'unanimité puisqu'elle est partagée par huit poètes (les exceptions sont Aleixandre et Guillén).

<sup>1094</sup> Alonso, Prados et Diego utilisent le désignateur *oración*.

<sup>1095</sup> On a aussi souligné l'élégie comme expression de la douleur.

<sup>1096</sup> On a remarqué des similitudes dans le lexique et les images utilisés par Lorca et Diego.

<sup>1097</sup> On rappellera que le poème est associé aux astres, chez Diego et Lorca.



ni l'autre en l'inspiration poétique) et celle des poètes espagnols à propos de l'intervention de l'inspiration<sup>1098</sup> :

*¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de Cántico, libro que negativamente se define como un anti-charmes. Valéry, leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura en el asunto y de ejemplar rigor en el estilo a la luz de una conciencia poética. Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración — con la que siempre contaban estos poetas españoles: musa para unos, ángel para otros, duende para Lorca. Esos nombres diurnos o nocturnos, casi celestes o casi infernales, designaban para Lorca el poder que actúa en los poetas sin necesidad de trance místico. Poder ajeno a la razón y a la voluntad, proveedor de esos profundos elementos imprevistos que son la gracia del poema. Gracia, encanto, hechizo, el no sé qué y no “charme” fabricado<sup>1099</sup>.*

Enfin, les deux dernières conceptions que l'on a remarquées sont présentes chacune chez trois poètes : le poème comme catharsis chez Diego, Salinas et Aleixandre et le poème éternel chez Salinas (à travers l'image du *vers marmoréen*) et chez Prados (*la canción de tu muerte eterna siga*).

Ces sept conceptions du poème au sein du groupe de 27 et les nombreux désignateurs du poème que l'on a relevés et analysés montrent une présence indéniable et très riche de la réflexion métalinguistique sur le poème dans les œuvres des dix poètes choisis. Ainsi, on a montré qu'Alonso et Diego expriment cinq conceptions du poème, Lorca, Salinas et Prados, quatre, Cernuda et Altolaguirre, trois, et Alberti, Aleixandre et Guillén, seulement deux. On a également essayé de définir des sous-groupes d'affinités qui partagent au moins trois conceptions (en plus de celle du poème-chanson qui est partagée par tous les poètes du groupe) :

— Alonso et Lorca partagent les conceptions suivantes du poème : le poème comme expression de sentiments, la nature comme poème et le poème-mystère. Ils forment, contre toute attente (leur poésie n'étant pas connue pour être très proche), le couple qui a le plus grand nombre de conceptions communes du poème.

— Alonso et Diego partagent la conception du poème comme expression de sentiments, celle de la nature comme poème et celle du poème-prière.

— Alonso et Cernuda partagent les conceptions du poème comme expression de sentiments et de la nature comme poème.

<sup>1098</sup> Pour les poètes espagnols (dans le groupe que l'on étudie, on a relevé la présence de la muse chez Diego, Alonso et Lorca) le pouvoir de création du poème échappe à la raison et à la volonté du poète : cette conception rejoint donc celle du poème-mystère ou celle du mystère du poème dans la mesure où sa création échappe à tout acte de volonté (Alonso, Lorca, Altolaguirre et Guillén).

<sup>1099</sup> (Jorge Guillén, “Lenguaje de poema, una generación”, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 190).

— Alonso et Prados partagent les conceptions suivantes du poème : le poème comme expression de sentiments, la nature comme poème et le poème-prière. Par conséquent, on peut souligner qu'Alonso, Diego et Prados, forment un trio partageant trois conceptions du poème : le poème comme expression de sentiments, la nature comme poème et le poème-prière<sup>1100</sup>. Alonso forme un autre trio (avec Cernuda et Lorca) qui partage les conceptions du poème comme expression de sentiments et de la nature comme poème. Avec Lorca, Alonso forme un duo inattendu partageant trois conceptions du poème.

On insistera sur la particularité de chacun des poètes qui semblent d'ores et déjà nuancer une cohésion qui ne saurait être parfaite, au sein du groupe quant au métalangage du poème : Alonso par exemple est le seul à affirmer dans sa poésie la conception romantique becquérienne<sup>1101</sup> selon laquelle le poème est l'expression d'une poésie préexistante. Lorca, en nommant des formes poétiques arabo-andalouses se démarque également du groupe. Diego introduit la notion de jeu et d'humour dans la création du texte poétique (avec, notamment, le terme *jinojepa*) et semble revendiquer à travers elle l'idée de liberté. Alberti et Prados considèrent le poème comme un outil de l'engagement politique (outil de dénonciation ou de réconfort). Cernuda insiste sur l'expression d'un vécu que transmet le poème.

On peut parler, pour clore cette deuxième partie, d'un « même idiome » métalangagier concernant le poème, au sein du groupe de 27, mais avec quelques

---

<sup>1100</sup> On signale aussi les couples ou sous-groupes de poètes partageant deux conceptions du poème en plus de celle du poème-chanson : Alonso, Lorca et Altolaguirre, celles du poème comme expression de sentiments et du poème-mystère, Cernuda, Diego et Prados, celles du poème comme expression de sentiments et de la nature comme poème, Diego et Salinas, celles du poème comme expression de sentiments et du poème catharsis, Salinas et Prados partagent les conceptions du poème comme expression de sentiments et du poème éternel, enfin, Alexandre partage avec Lorca et Diego la conception du poème comme astre. On a souligné plus haut que la conception du poème comme expression de sentiments ou émotions fait presque l'unanimité, étant présente chez huit des dix poètes du groupe.

<sup>1101</sup> Juan Luis Alborg dans *Historia de la literatura española* (tomo IV, Madrid, Gredos, 1992) expose la théorie poétique de Bécquer. : *Bécquer se propone decir primeramente qué es la poesía* [ en référence aux vers de la *Rima XXI* ¡Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? / *Poesía ... eres tú.*], *mas no como materia literaria, lograda en un poema, sino como sustancia inicial, existente en sí misma, anterior a todo propósito de arte.* « *En su primera significación — aclara Guillén — el vocablo poesía no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético.* » *En la Rima IV lo define Bécquer maravillosamente* : *Podrá no haber poetas ... pero siempre / ¡Habrà poesía ! . Y siguen las cuatro conocidas estrofas en las que el poeta enumera las fuentes diversas, desde los astros al corazón, de donde mana la poesía. Comentando esta Rima ha escrito José María de Cossío : « La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta.[...] ».* C'est une conception de la poésie que l'on reverra dans la troisième partie.

variantes que l'on a soulignées. Le métalangage du poème semble être dominé par l'affectif avec les conceptions du poème-chanson et du poème comme expression de sentiments (la première étant partagée par tous et la deuxième par huit poètes : Alberti, Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Lorca, Prados et Salinas). Les autres conceptions mises au jour constitueraient donc des variantes ayant plus ou moins d'importance : la nature-poème (chez Alonso, Cernuda, Diego, Lorca et Prados), le poème-mystère, le poème-prière, le poème-catharsis et le poème comme outil de l'engagement politique (conception marginale au sein du groupe puisqu'elle n'apparaît que chez Alberti et Prados). Le métalangage du poème est également dominé par des formes poétiques connotées affectivement : l'élégie, la *nana*, l'ode, le madrigal et le sonnet<sup>1102</sup>.

---

<sup>1102</sup> D'autres formes poétiques dites populaires et spécifiquement espagnoles, comme le *romance* et la *copla*, sont également très présentes dans le métalangage du poème.

**TABLEAUX ANNEXES**  
**DEUXIÈME PARTIE**

## Tableaux recensant les titres rhématiques et mixtes

Les tableaux qui suivent recensent les titres des poèmes composant les glossaires situés à la fin de cette thèse et sur lesquels a porté le travail de réflexion sur le métalangage interne. Figurent dans ces tableaux les titres rhématiques et mixtes, donc comportant un élément métalangagier et relevant d'une étude métalinguistique. On a choisi de compter comme éléments rhématiques les citations d'un poète ou les simples références à un poète, c'est donc un sens plus large que celui que lui donne Gérard Genette.

a)

<p><b>CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou sections et recueils) COMPORTANT UN ELEMENT METALINGUISTIQUE (métalexique, dédicace, citation, épigraphe) RAFAEL ALBERTI</b></p> <p><b>TITRES RHEMATIQUES</b></p> <p>MT 23 « Elegía » p. 41 ; MT 31 « Elegía » p. 46; SM 16 « Elegías » p. 312; VV <i>ELEGÍA</i> p. 359; MT 39 «Nana» p. 53 ; AM 23 « Nana » p. 98 ; AA 31 « Nana » p. 152</p> <p><b>TITRES MIXTES</b></p> <p>MT 4 « A Federico García Lorca, poeta de Granada » p. 25; SM 18 « Elegía a Garcilaso (Luna, 1503-1536) » p. 313; MO 4 « Balada de los dos hermanos » p. 374; SA 43 « Huésped de las nieblas, Tres recuerdos del cielo » p. 278 ; SA 17 « Canción del ángel sin suerte » p. 258; MO 24 « Yo también canto a América » p. 398; AA 52-II « Carmelilla, Madrigal chico de la noche y el día » p. 220; AA <i>Estampas, pregones, flores, coplillas ...</i> p. 143; AA 72 «[Una coplilla morena]» p. 191; MT 56 « Elegía del cometa Halley » p. 61; MT 63 « Elegía del niño marinero » p. 64; SM 9 « Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas, Elegía a Fernando Villalón (1881-1930) » p. 304; CZ <i>Con los zapatos puestos tengo que morir (Elegía cívica)</i> p. [331]; MO 38 «Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca) » p. 415; CC <i>Homenaje a Don Luis de Góngora y Argote (1627-1927)</i> p. 222; CC 22 « Soledad tercera (Paráfrasis incompleta) » p. 222 ; PC « Homenaje popular a Lope de Vega (1935) » p. 342; PC 4 « Dialoguillo de la Revolución y el Poeta » p. 342; MT 32 « Madrigal dramático de ardiente-y-fría » p. 47; MT 59 « Madrigal de blanca-nieve » p. 62; AM 63 « Madrigal del peine perdido, Nana » p. 115; CC 23 « Madrigal al billete del tranvía » p. 226; SA 13 « Madrigal sin remedio » p. 255; MT 12 « Nana del niño muerto » p. 36; MT 13 « Nana del niño malo » p. 37; MT 14 « Nana de la cigüeña » p. 37; MT 15 « Nana de la tortuga » p. 38; MT 16 « Nana de la cabra » p. 38; MT 17 « Nana de capirucho » p. 39; MT 18 « Nana de negra-flor » p. 39; YO 3 « Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca (Poema representable) » p. 322; MO <i>La Familia (Poema dramático)</i> p. 369; MO <i>De un momento a otro (Poesía e historia)</i> p. [367]; AA 51 « El tonto de Rafael (Autorretrato burlesco) » p. 180; CC 16 « Romance que perdió el barco » p. 217; PC 3 « Romance de los campesinos de Zorita » p. 340; AA 50 « Seguidillas a una extranjera » p. 177; CE <i>Sonetos corporales</i> p. 447</p>
---

b)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
VICENTE ALEIXANDRE**

**TITRES RHEMATIQUES**

AM 7 « Retrato » p. 96 ; DA *ELEGIAS Y POEMAS ELEGIAICOS* [p. 361]

**TITRES MIXTES**

EL 16 « Poema de amor » p. 271; DA 24 « Canción a una muchacha muerta » p. 369; DA 38 « La luna es una ausencia » p. 401 ; NU 16 « A Fray Luis de León (1928) » p. 627; NU 17 « A Don Luis de Góngora (1927) » p. 628; NU 18 « Emilio Prados (Retrato en redondo) (1927) » p. 629

c)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
DAMASO ALONSO**

**TITRES RHEMATIQUES**

N11 « Soneto » p. 588; NE 17 « Alma. Oración » p. 44; NE 18 « Oración » p. 45; NE 23 « Poema ultraísta » p. 63; PP « TRES SONETOS » p. [75]; ON 16 « Copla » p. 176; VV 12 « Cancioncilla » p. 228; N 4 « Ars poetica » p. 580

**TITRES MIXTES**

NE 2 « Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar J. M. » p. 22; NE 10 « Canción optimista (23 de marzo, 1918) » p. 35; NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » p. 61; PP *POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD.*; PP « POEMILLAS DEL VIAJERO » p. [91]; PP « Varios poemas sin importancia », « Explicación actual » p. 127 ; PP 23-24 « Versos de otoño » pp. 111-112; PP 25 « La invasión de las siglas (poemilla muy incompleto) » pp. 522-4; PP 35 « Madrigal de las once » p. 126; PP « Versos a la novia » [titre de section]; ON 12 « Oración por la belleza de una muchacha » p. 169; PI *POEMAS INTERMEDIOS* p. 199; PI p. 203 « Dafodelo original »; VV *EL VIENTO Y EL VERSO* ; VV 9 « Madrigal de un paisaje húmedo » p. 224; VV 13 « A un poeta muerto I » pp. 233-235; VV 14 « A un poeta muerto (II) » p. 236; OP *CANCIONES A PITO SOLO (1919-1967)* p. 511 [titre de section]; N 2 « A Vicente » p. 578; N 15 « A Tarragatín. Himno » p. 592-3

d)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
MANUEL ALTOLAGUIRRE**

**TITRES RHEMATIQUES**

ISL 22 « Romance » p. 109 ; P. 57 « Epitafio » p. 191; SOL « Dedicatoria final » p. 217

**TITRES MIXTES**

ISL *Las islas invitadas y otros poemas* [p. 97]; PA *Poema del agua* [p. 113]; EJ « Poemas de asedio » p. 132; EJ « Otros poemas » p. 142; P *Poesía* [p. 147]; LEN 6 « La poesía » p. 225 ; ISLAS 19 « Homenaje a Julio Herrera y Reissig » p. 249; NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257; OP *Otros poemas* [1927-1959] p. [347]; OP 3 « Poesía » p. 350; OP 17 « Elegía al poeta Antonio Machado » p. 367



e)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou de sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
LUIS CERNUDA**

**TITRES RHEMATIQUES**

EO *Egloga, Elegía, Oda* p. [63]; EO 1 « Homenaje » p. 65; EO 2 « *Egloga* » p. 67; EO 3 « Elegía » p. 72 ; EO 4 « Oda » p. 75; OP *Otros Poemas* p. [529]; PI 7 « Elegía » p. 818

**TITRES MIXTES**

PP *Primeras Poesías* , p. [37] ; DH *Donde habite el olvido* [1932-1933], pp. 149-169 ; IN 9 « Himno a la tristeza » p. 197 ; NU 2 « A un poeta muerto (F.G.L.) » p. 208; NU 3 « Elegía española [I] » p. 212 NU 10 « Elegía española [II] » p. 223; NU 17 « Canción de invierno » p. 243

f)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES METALINGUISTIQUES  
GERARDO DIEGO**

**TITRES RHEMATIQUES**

IM *ESTRIBILLO* (1919-1921) p. [135]; IM 45 « Madrigal » p. 144; ME 8 « Rima » p. 176; ME 15 « Canción de cuna » p. 183; ME 24 « Alegoría » p. 193; VH *SONETOS* p. [209]; VH 12 « Epílogo » p. 224; VH 15 « Envío » p. 227; VH 23 « Letrilla » p. 239; VH *CANCIONES* p. [267]; VH *ELEGIAS* p. [283]; VH *EPISTOLAS* p. [309]; HO 17 « Onomatopeya » p. 569; HO 53 « Versos » p. 635; HO 72 « Romanza » p. 652; HO 89 « Oración » p. 697; HO *JINOJEPAS 1927-1957* [701]

**TITRES MIXTES**

RN *Romancero de la novia – Iniciales*; RN 35 “Balada de las tres gracias” p. 48; IM *SAN JUAN* p. [87] Poema sinfónico en el modo wagneriano; IM *EPIGRAMAS* p. [155]; IM 23 « Creacionismo » ; IM 52 « Antipoema » p. 151; ME 7 « Canción fluvial » p. 173; VH *VERSOS HUMANOS* (1919-1924); VH 16 « Canto de boda » p. 228; VH 19 « Romance del viento » p. 234; VH 81 « A Enrique Menéndez » p. [285]; VH 82 « A José de Ciria y Escalante » p. 288; VH *Versos cantábricos* p. [291]; VH 89 « El soneto de catorce años » p. 302; VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312; VH 94 « A José del Río Sainz » p. 313; VH 95 « A Juan Larrea » p. 314; PAF *Poemas adrede* (1926-1943) p. [363]; PAF 3 « Canción muy apasionada » p. [375]; PAF 7 « Glosa a Manrique » p. 382; PAF 11 *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), « Amor » p. 395; BI 3 « Poema a Violante » p. 788; BI 6 « Le sonnet malgré lui » p. 791; BI 7 « Liebre en forma de elegía » p. 793; BI 16 « Homenaje a Ovidio » p. 804; BI 22 « Biografía incompleta » p. 812 ; HO 1 « Soneto en pe » p. [553]; HO 2 « Soneto en qu » p. 554; HO 12 « Soneto triadecasilabo » p. 564; HO 20 « Medallones románticos » p. 573 ; HO 25 « La elegía de los faroles » p. [599]; HO 26 « El madrigal de los faroles » p. 600; HO 27 « El epitalamio de los faroles » p. 602; HO 32 « Poema romántico » p. 607; HO 34 « El verso largo » pp. 610-611; HO 87 « Ovillejos de la cotorra » p. 695; HO 94 « Romance apócrifo de Don Luis a Caballo » p. 709; HO 96 « Serranilla de la jinojepa » p. 712; HO 97 « Oda A » p. 713; HO 99 « Aleluyas y listezas del gran Ricardo Baeza » p. 717

g)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou de sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
FEDERICO GARCIA LORCA**

**TITRES RHEMATIQUES**

LP « Elegía » p. 195; LP « Madrigal » p. 230; LP « Prólogo » p. 236; LP « Madrigal » p. 263; SU *SUITES (1920-1923)* p. [377]; SU *Palimpsestos* p. [427]; SU « Madrigal » p. 430.; CA *CANCIONES* p. [493]; CA « Serenata » p. 561; CA « Madrigalillo » p. 574; CA « Soneto » p. 580; OD *Odas* pp. 189-205; DT *Casidas* p. [349]; DT *Gacelas* p. [333]; SO *Sonetos* p. [395]; SO « Soneto [Yo sé que mi perfil será tranquilo] » p. 400; PS « Palimpsestos » p. [429]; PS « Canción » p. 436; PS « Canción » p. 485; LPA 10 « Copla » p. 538

**TITRES MIXTES**

LP 4 « Canción otoñal » p. 174; LP 5 « Canción primaveral » p. 176; LP 6 « Canción menor » p. 178; LP 7 « Elegía a Doña Juana la Loca » p. 180; LP 9 « Balada triste, pequeño poema Abril de 1918 (Granada) » p. 184; LP 16 « Santiago (Balada ingenua) » p. 198; LP 18 « Madrigal de verano » p. 203; LP 19 « Cantos nuevos » p. 205; LP 22 « Canción para la luna » p. 209; LP 23 « Elegía del silencio » p. 211; LP 24 « Balada de un día de julio » p. 213; LP 40 « Balada interior » p. 240; LP 43 « Balada de la Placeta » p. 246; LP 47 « Canción oriental » p. 254; LP 50 « La balada del agua del mar » p. 260; LP «Meditación bajo la lluvia» p. 268; LP 67 « Otra canción » p. 288; CJ *Poema del cante jondo* p. [293]; CJ 1 « Baladilla de los tres ríos » p. 295; CJ *Poema de la siguiriya gitana* p. [297]; CJ 2 « Poema de la siguiriya gitana » p. [297]; CJ 2 « Poema de la siguiriya gitana », « El paso de la siguiriya » p. 301; CJ 3 *Poema de la soleá* p. [305]; CJ «La Soleá» p. 312; CJ 4 *Poema de la saeta* p. [317]; CJ 4 *Poema de la saeta*, « Procesión » p. 321; CJ « Gráfico de la petenera » p. [327]; CJ 5 *Gráfico de la petenera*, « Camino » p. 329; CJ 5 « Danza » p. 331 [sous-titre :] « En el huerto de la petenera »; CJ 5 « muerte de la petenera » p. 332; CJ 7 *Viñetas flamencas* p. [341]; CJ 7 « Retrato de Silverio Franconetti » p. 342; CJ 9 « Canción del gitano apaleado » p. 364; CJ 9 « Canción de la madre del amargo » p. 376; SU 2 *La suite del agua* p. [385]; SU 3 *Suite de los espejos*, « Berceuse al espejo dormido », p. 401; SU 4 *Noche (Suite para piano y voz emocionada)* p. [415]; SU 4 *Remansos*, « Remanso, canción final » p. 408; SU 5 *Tres estampas del cielo* p. [411]; SU 7 *Cuatro baladas amarillas* p. [423]; SU 10 *Historietas del viento (Poema de julio)* p. [441]; SU 12 [Tres poemas] p. [449]; SU 12 « Canción de la desesperanza » p. 451; SU 15 *Cucó. Cucó. Cucó*, « La canción del cuco viejo » p. 467; SU 16 En el jardín de la toronjas de luna, « Estampas del jardín » p. 474; SU 16 *En el jardín de las toronjas de luna*, « Canción del muchacho de siete corazones » p. 476; SU 16 *En el jardín de las toronjas de luna*, « Cancioncilla del niño que no nació » p. 477; SU 17.1 *Ferías (Fragmentos)*, « Poema de la feria » p. 480; SU 17.2 *Ferías (Fragmentos)*, « Canción morena » p. 481; SU 18.2 *Meditaciones y alegorías del agua*, « [El vado de los sonidos] » p. 485; SU 18.2 *Meditaciones y alegorías del agua*, « Solitario » p. 487; CA *Canciones para terminar* p.[581]; CA 1 *Teorías*, « Canción de las siete doncellas » p. 496; CA 3 *Teorías*, « La canción del colegial » p. 497; CA 7 *Teorías*, « Canción con movimiento » p. 502; CA *Canciones para niños* p. [513]; CA 16 *Canciones para niños*, « Canción china en Europa » p. 514; CA 17 « Cancioncilla sevillana » p. 515; CA 20 *Canciones para niños*, « Canción cantada » p. 518; CA *Canciones para niños*, « Canción tonta » p. 519; CA 23 *Andaluzas*, « Canción de jinete (1860) » p. 522; CA 28 *Andaluzas*, « Canción de jinete » p. 526; CA 32 *Tres retratos con sombra*, « Verlaine » p. 532; CA 42 *Juegos*, « Canción del mariquita » p. 544; CA 43 *Juegos*, « Arbol de canción » p. 545; CA *Canciones de luna* p. [549]; CA 67 *Amor (con alas y flechas)*, « Cancioncilla del primer deseo » p. 572; CA *Canciones para terminar* p. [581]; CA 78 *Canciones para terminar*, « Canción de Noviembre y Abril » p.583; CA 81 *Canciones para terminar*, « Canción inútil » p. 585; CA 85 *Canciones para terminar*, « Canción del naranjo seco » p. 589; CA 86 *Canciones para terminar*, « Canción del día que se va » p. 590; RG *Romancero gitano* pp. [138]-185; RG *Primer Romancero gitano* pp. [139]; RG 1 « Romance de la luna, luna » p. 141; RG 4 « Romancero sonámbulo » p. 147; RG 7 « Romance de la pena negra » p. 154; RG 15 « Romance de la guardia civil española » p. 171; RG 16-17-18 *Tres romances históricos* pp. 175-185; RG 17 « Burla de Don Pedro a caballo, Romance con lagunas » p. 178; OD 1 « Oda a Salvador Dalí » p. 189; OD 3 « Oda al Santísimo Sacramento del Altar » p. 195; OD 3-3 « Oda al santísimo sacramento del altar, Demonio » p. 199; OD 3-4 « Oda al santísimo sacramento del altar, Carne » p. 200; OD 4 « Apunte para una oda » p. 204; PP « Poemas en prosa » p. [207]; NY I-2 « Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra) » p.

238; NY IV-16 « Poema doble del lago Eden » p. 277; NY V-24 « Oda a Walt Whitman » p. 296; NY VI-25 « Son de negros en Cuba » p. 303; TL 6 « Pequeño poema infinito » p. 317; TL 7 « Luna y panorama de los insectos (Poema de amor) » p. 319; TL 10 « Canción de la muerte pequeña » p. 324 ; TL 14 « Omega (Poema para muertos) » p. 330; DT « Gacela del amor imprevisto » p. 335; DT « Gacela de la terrible presencia » p. 336; DT « Gacela del amor desesperado » p. 337; DT « Gacela del amor que no se deja ver » p. 338; DT « Gacela del niño muerto » p. 339; DT « Gacela de la raíz amarga » p. 340; DT « Gacela del recuerdo del amor » p. 341; DT « Gacela de la muerte oscura » p. 343; DT « Gacela del amor maravilloso » p. 344; DT « Gacela de la huida » p. 345; DT « Gacela del amor con cien años » p. 346; DT « Gacela del mercado matutino » p. 347; DT « Casida del herido por el agua » p. 351 ; DT « Casida del llanto » p. 352 ; DT « Casida de los ramos » p. 353; DT « Casida de la mujer tendida » p. 354; DT « Casida del sueño al aire » p. 355; DT « Casida de la mano imposible » p. 356 ; DT « Casida de la rosa » p. 357; DT « Casida de la muchacha dorada » p. 358; DT « Casida de las palomas oscuras » p. 359; PG *Seis poemas galegos*, p. [361] ; PG *Seis poemas galegos*, « Madrigal a la ciudad de Santiago » p. 367 ; PG *Seis poemas galegos*, « Romance de Nuestra Señora de la Barca » p. 369; PG *Seis poemas galegos*, « Cántiga del niño de la tienda » p. 371; PG *Seis poemas galegos*, « Canción de cuna para Rosalía Castro, muerta » p. 375; SO 3 « Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma » p. 401; SO 7 « [Soneto de la dulce queja] » p. 405; SO 8 « En la muerte de José de Ciria y Escalante » p. 409; SO 9 « Epitafio a Isaac Albéniz » p. 410; SO 11 « Soneto de homenaje a Manuel de Falla ofreciéndole unas flores » p. 415; PS *Poemas sueltos*, « Primeras canciones » p. [417]; PS 20 « La mujer lejana, SONETO SENSUAL » p. 446; PS 26 « [ A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459; PS « Granada : Elegía humilde » p. 462; PS 29 « Poemas heroicos » p. 465; PS 35 « Cancioncilla serrana » p. 477; PS 47 « Copla cubana » p. 492; PS 50 « Canción de cuna para Mercedes muerta » p. 496; PS 52 « Zorongo gitano » p. 498; PS 59 « Romance no gallista » p. 509; PS 60 « Aleluyas tiernas del Federico (pirulino) a los amigos disgustados » p. 511; PS 62 « [A Joaquín Romero Murube] » p. 513; PS *Los poemas de Isidro Capdepón Fernández, poeta apócrifo* [ p.515] ; PS 64 « Soneto al eximio arquitecto Palacios, ... » p. 520; PS 67 « [ Al poeta sevillano Don Juan Antonio Cavestany ] » p. 523; LPA *Poemas desechados de la edición príncipe* (1931) p. [529]; LPA 22 « Casi-elegía » p. 551; LPA *Poemas de la soledad en Columbia University* [p. 561]; LPA *Poemas del lago Edem Mills* [p. 603]; LPA *Introducción a la muerte, Poemas de la soledad en Vermont* [p. 619]

h)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou de sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
JORGE GUILLEN**

**TITRES RHEMATIQUES**

CA « Dedicatoria final » p. [526]; CA 6 « El prólogo » p. 32

i)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou de sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
EMILIO PRADOS**

**TITRES RHEMATIQUES**

TI 11 "Epístola" p. 159; CP 46 « Oración » p. 342; OP2 11 « Canto » p. 579; OP2 22 « Elegía » p. 609; OP2 37 « Canción » p. 657; OP2 38 « Canción » p. 658; OP2 39 « Canción » p. 659; OP2 40 « Canción » p. 660; OP2 41 « Canción » p. 661;

**TITRES MIXTES**

TI *Tiempo. Veinte poemas en verso* p. [141]; TI 4 "Letanía de la noche" p. 149; CA *CANCIONES DEL FARERO* p. [177]; OP1 7 "Retrato, interior"; p. 387; OP1 « Poemas sueltos anteriores a 1930 » p. [397]; OP1 14 « Poemas japoneses (Traducciones) » p. 399; OP1 15 "Romances sin viento" p. 401 RGC *ROMANCES DE LA GUERRA CIVIL* p. [475]; RGC 2 « Granada y Málaga » p. 481 [Sous-titre:] (Romance fronterizo. Invierno 1936); RGC 7 « Cuerpo de tristeza » p. 494 [Sous-titre:] (Canción de un miliciano herido); RGC 8 « Ciudad sitiada » p. 496 [Sous-titre:] Romance de la defensa de Madrid; RGC 15 « Carretera de Valencia ... » p. 521 [Sous-titre:] (Romance de ayuda a Madrid); CM *Cancionero menor para los combatientes* p. [525]; CM 4 « Cancioncilla de ánimo » p. 533; CM 7 « Cancioncilla de la desvelada » p. 538; OP2 *Poemas sueltos de la Guerra civil (1936-1939)* p. [585]; OP2 25 « Tres cantos en el destierro » p. 618; OP2 27 « Tránsito (Poema dialogado) » p. 627; OP2 28 « Carta perdida » p. 631; OP2 31 « Perdida infancia » p. 640 [Sous-titre:] (Elegía a un niño muerto en Barcelona durante los últimos bombardeos fascistas)

j)

**CLASSIFICATION DES TITRES DE POEMES (ou de sections et recueils)  
METALINGUISTIQUES  
PEDRO SALINAS**

**TITRES RHEMATIQUES**

SA 1 Cuartilla p. 107 ; PP 1 « Estrofas » p. 845

**TITRES MIXTES**

RA *Razón de amor* p. 335 ; LL *Largo lamento* p. 451; LL 32 « Canción de la vida total » p. 568; PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847; PI 5 « Madrigal hablado » p. 869; PS 2 « Para Saulo Torón » p. 887;













**TROISIÈME PARTIE :**  
**Le métalangage de la poésie :**  
**parler de poésie en poésie**

## INTRODUCTION

Cette dernière partie tentera de déterminer, à partir de l'étude du métalexique de la poésie<sup>1103</sup>, la conception de la poésie des dix poètes du groupe de 27 qui, le cas échéant, apparaît dans leur œuvre poétique. A l'issue de la deuxième partie on peut supposer que deux grands groupes s'opposeront sur ce point : pour certains seul le poème existe, la poésie n'existe pas. Pour d'autres la poésie existe en soi, elle est présente dans l'univers. On voit se dessiner ici une dichotomie fondamentale l'opposition « la poésie existe en soi » vs « la poésie n'existe pas en soi ». Il y aura donc peut-être deux « générations » de 27 quant au métalangage concernant la poésie. Certains poètes considèrent probablement que la poésie est une abstraction c'est-à-dire une qualité propre à certains textes, et d'autres voyant en elle une entité (un mystère, un certain vécu, la nature...). Capter la poésie ou construire la poésie sont deux façons de concevoir l'écriture poétique. Mais qu'elle soit abstraction ou entité, la poésie se réalisera dans le poème soit, selon la conception romantique<sup>1104</sup> en étant captée par le poète, soit, selon Valéry par exemple, en étant construite par celui-ci.

Le plan d'analyse que l'on pourra suivre dans cette dernière partie consistera dans un premier temps à s'interroger sur ce qu'est la poésie pour tel ou tel poète : une abstraction ou une entité, et à voir quelle conception prédomine : la conception romantique selon laquelle la poésie est partout (et qui s'oppose à la conception qui prédomine au XX<sup>ème</sup> siècle<sup>1105</sup>) ou la conception valéryenne qui affirme que la poésie se construit. Enfin dans un second temps on analysera l'art de la poésie, l'art de communiquer un vécu ou une réalité extérieure.

---

<sup>1103</sup> On analysera les occurrences du terme *poesía*. On a signalé dans la partie précédente que *poesía* pouvait désigner le poème. Ces occurrences seront laissées de côté ici.

<sup>1104</sup> Par exemple chez Bécquer (Voir note 1100).

<sup>1105</sup> Par exemple, celle de Pierre Reverdy dans *Le livre de mon bord*: « La poésie n'est ni dans la vie ni dans les choses — c'est ce que vous en faites et ce que vous y ajoutez. [...] La poésie n'est pas dans la réalité ... » ( Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord*, Paris, Mercure de France, 1970, pp. 72 et 74). Jacques Roubaud considère, lui, que la poésie n'existe pas en dehors de la langue : *Mais si la poésie est un fait de langue, ... / Il n'y a pas de poésie ailleurs que dans un objet de langue. / Il n'y a pas de poésie dans le coucher de soleil ; (Poésie, etcetera : ménage, Paris, Stock, « Versus », 1995, p. 81, chap. 19 « Où est la poésie ? »)*

## I- DÁMASO ALONSO

### 1- Qu'est-ce que la poésie ?

#### a- La poésie est dans la nature

*Estos, que ves aquí, versos – cambiantes  
como las horas hacia el mediodía - ,  
flores de senda son, que un claro día  
cortaron, al pasar, los caminantes.  
Mar y cielo se hacían consonantes,  
y un madrigal la luz entretejía.  
¡Cielo, mar, luz; la grata compañía;  
los versos juntos y los pies pujantes !<sup>1106</sup>*

L'étroite relation qui unit la poésie et la nature est une des grandes orientations de la poétique alonsienne :

*¡ La luz, la hierba, el árbol,  
el pájaro, la flor, el verso, el agua !<sup>1107</sup>*

Le « vers » fait ici partie d'une longue énumération qui crée dans l'esprit du lecteur un effet de synonymisation avec tous les éléments naturels mentionnés<sup>1108</sup>. Le vers, la poésie font partie de la nature. La contemplation de la nature semble bien être l'activité la plus propice à l'inspiration et à la création poétique. Le motif de la fenêtre ouverte sur le monde et celui du jardin<sup>1109</sup> sont récurrents dans l'œuvre de Dámaso Alonso. Comme Ovide qui « s'est inspiré essentiellement de l'*ars topiaria* contemporaine, c'est-à-dire des peintures paysagistes qui décrivaient des

<sup>1106</sup> *Novedades* 1 « Atrio » p. 577 (vv. 1-8). On ne peut ici mentionner la date d'écriture de ce poème. En revanche, on sait, grâce à la note figurant page 575 de l'édition consultée (*Verso y Prosa literaria*) que les poèmes composant le recueil *Novedades* sont des poèmes d'adolescence ou de jeunesse (*poemas de adolescencia o de primera juventud*).

<sup>1107</sup> (1924) *El viento y el verso* 14 (vv. 43-44), p. 237

<sup>1108</sup> On signale un autre exemple d'énumération avec effet de synonymisation : *Una isla de luz en la noche:/ una esperanza. Lento / caminar./ Se abre y se cierra lejos, y me llama ./ zarza florida, verso nuevo,/ ola de mar./ Pero después de tanto y tanto y tanto / caminar,/ qué gratamente suena, hermana mía,/ el viento en la campana del hogar./ ¡Más aún zumba en la oreja / su cantar!:/ zarza florida, verso nuevo,/ ola de mar.* ((1918-1921)PP 12 « El descanso III » p. 95, vv. 1-14.)

<sup>1109</sup> On signale ici les occurrences de ces deux motifs : 1- la fenêtre ouverte : *Nueva Etapa* 23 « Poema ultraísta » p. 63 (vv. 4 et 10) ; *Poemas Puros...* 1 « La ventana, abierta » p. 77 (v. 13) ; *Poemas puros...* 3 « País » p. 84 (v. 14) ; *Poemas Puros...* 5 « Llegaré en el crepúsculo » p. 86 (v. 4) ; *Poemas puros...* 6 « Cuando murió el poeta » p. 87 (v. 4) ; *Poemas puros...* 15 « El propósito » p. 103 (vv. 5 et 8) ; *Poemas puros...* 25 « Tarde » p. 113 (v. 14) ; *Poemas puros...* 28 « Vienes » p. 119 (v. 4) ; *Poemas puros...* 32 « El paseo » p. 123 (v. 4) ; *El viento y el verso* 14 « A un poeta muerto II » p. 236 (v. 92) ; *Novedades* 11 « Soneto » p. 588 (v. 2). On remarquera que ce motif est très présent dans *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad* à propos duquel Miguel J. Flys dit la chose suivante : « Se trata de un libro juvenil, por donde el poeta se asoma al mundo, indagando (a veces ingenuamente) sus misterios ». 2- Le jardin : *Poemas puros...* 36 (v. 4) ; *Novedades* 4 « Ars poética » p. 580 (v. 11) ; *Novedades* 11 « Soneto » p. 588 (v. 1).



jardins »<sup>1110</sup>, Dámaso Alonso semble lui aussi puiser son inspiration dans la contemplation de la nature, de son jardin à travers la fenêtre ouverte de son lieu de travail, et concevoir la poésie comme imitation du monde vu la présence abondante de la nature, fleurs et arbres, dans ses poèmes. Mais il faut souligner que sa conception de la poésie ne se résume pas à la description de la nature. Dámaso Alonso considère, on l'a signalé dans les deux parties précédentes, que la poésie existe indépendamment du poète et du poème, qu'elle serait en quelque sorte, préexistante au poème et que le poète n'aurait donc qu'à capter cette poésie qui se trouverait dans le monde qui l'entoure<sup>1111</sup>. Alonso reprend à son compte la conception romantique de la poésie (le poème exprime une poésie préexistante) qui s'oppose à la conception qui prédomine au XX<sup>e</sup> siècle<sup>1112</sup>. On peut résumer cette orientation de la poétique alonsienne de la façon suivante : la poésie est dans le monde<sup>1113</sup> et seuls quelques « élus » la perçoivent et savent la rendre accessible à tous. Cette conception romantique qui perdure chez Dámaso Alonso s'oppose à la conception de la poésie qui s'installe au XX<sup>e</sup> siècle selon laquelle la poésie n'existe pas, mais seulement les poèmes<sup>1114</sup>. Cette première idée alonsienne ouvre le chemin vers l'idée du mystère de la création poétique.

### **b- La poésie comme mystère<sup>1115</sup>**

En tant qu'art indéfinissable<sup>1116</sup>, la poésie se révèle souvent aux yeux de Dámaso Alonso, comme un véritable mystère<sup>1117</sup>. Alors que la conception de la

<sup>1110</sup> Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, 1994, p. 182.

<sup>1111</sup> (1921) *Poemas puros Poemillas de la ciudad* 1 (vv. 12-14) « La ventana abierta » p. 77 : *¡ Pero en el día cierto, / por el cuadro estival de tu ventana / entrará la canción de la alegría !* Voir aussi *Obras Completas III*, p. 54 : *En la poesía de Garcilaso, la belleza exterior se hace música, ...*

<sup>1112</sup> Selon lui, l'écriture poétique consiste à écrire une « chanson » née d'une musique (métaphorique) préexistante. Cette musique en suspension dans l'air et captée et fixée par le poète, donne naissance à un poème-chanson lui-même né d'un sentiment. Cf. les vers 53-54 du poème « Dedicatoria final (Las alas) » de *Hijos de la Ira* (1944) (même si ce recueil est postérieur à 1939): *se quedaba flotando la dulce música, / y, flotando se cuajaba en canción.*

<sup>1113</sup> *Nueva Etapa* 9 (vv. 65-66) *las que [calles de Madrid] sobre los labios sois plegarias / y sobre el corazón sois madrigales.*

<sup>1114</sup> Cette conception que l'on a relevée dans la deuxième partie.

<sup>1115</sup> Voir « Permanencia del soneto » (*Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, 1952, pp. 369-374) : *A bucear, una vez más, en el misterio. Y las primeras muestras que Gaos nos va a presentar de sus sondajes en la profundidad misteriosa son sonetos. Ah, las criaturas que nos trae son tan misteriosas como el misterio mismo de donde proceden. Vicente Gaos ha comprendido bien la naturaleza extraña de estas criaturas, la incógnita de su encanto y casi, casi, de su horror. [...] Misterio, misterio. Todo en poesía es misterio.* (p. 369)

<sup>1116</sup> Dámaso Alonso, comme bien d'autres poètes, considère la poésie comme étant indéfinissable : Voir par ex. « La poesía no se define, se hace. », (V. Cabrera, *Tres poetas a la luz de la metáfora*, p. 72.)

poésie comme mystère est récurrente dans son œuvre critique, Dámaso Alonso ne semble pas lui accorder autant d'importance au sein même de son œuvre poétique, le mot « mystère » étant absent. Cependant, certains adjectifs associés à des termes métalangagiers<sup>1118</sup> permettent de mettre en évidence cet aspect mystérieux de la poésie. De la même façon, l'image de la fontaine-chanson<sup>1119</sup> dit bien le caractère insaisissable de la poésie. L'idée de poésie-mystère est également développée dans le paratexte: toute tentative de définition de la poésie est inutile<sup>1120</sup>, l'accès à la poésie requiert une « connaissance poétique » particulière que Dámaso Alonso appelle « intuition »<sup>1121</sup>. Le mystère « intangible »<sup>1122</sup> de la poésie sous-tend une expérience de l'absolu, une « expérience totale »<sup>1123</sup>. Pour Dámaso Alonso, l'accès à la poésie suppose de pénétrer dans les rêves du poète : l'idée de poésie comme expression des rêves<sup>1124</sup> rejoint celle de poésie-mystère vu le caractère inexplicable du rêve.

Selon une note de Dámaso Alonso que l'on reproduit ici, le sonnet « Cómo era » est une tentative de définition d'une créature féminine, la « femme aimée » ou la « Poésie » :

*Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿La Amada ? ¿La Poesía ?) que ha sido para el alma una experiencia total. El fracaso del intento de definición no es sino un aspecto de la inefabilidad de las altas experiencias de amor (la mística, la poética, la erótica humana).*<sup>1125</sup>

<sup>1117</sup> *Nadie nos revelará nunca el misterio de la poesía,* (« Originalidad de Bécquer » (1952), *Poetas españoles contemporáneos*, p. [13].)

<sup>1118</sup> *Nueva Etapa* 22 «El deseo. La canción nueva. La canción vieja» p. 59 (v. 38) [canción] *oscura* PI 6 « Muerte aplazada » p. 211 (v. 25) *veladas músicas, El viento y el verso* 13 « A un poeta muerto » p. 233 (v.4) *palabras mágicas* et (v. 61) *músicas veladas*.

<sup>1119</sup> *Nueva Etapa* 10 « Canción optimista » p. 35 (vv. 13-16) *En el jardín reverdecido / serán canciones las fontanas, / vendrán surgiendo del olvido / las Margaritas, las Roxanas...*

<sup>1120</sup> A propos de « Cómo era » : *Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿La Amada ? ¿La Poesía ?) que ha sido para el alma una experiencia total.* (*Obras Completas X*, p. [79-81]).

<sup>1121</sup> *el conocimiento poético queda muy bien señalado con la adjetivación que San Juan de la Cruz usa : noticia oscura, amorosa, no intelectual : es lo que otras veces llamamos intuición.* (*Obras Completas X*, ON pp. 147-148).

<sup>1122</sup> *el misterio intangible de la poesía* (*Obras Completas II*, dans le chapitre intitulé « Poesía de Gil Vicente », pp. 461-464).

<sup>1123</sup> *Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿La Amada ? ¿La Poesía ?) que ha sido para el alma una experiencia total.* (*Obras Completas X*, pp. 79-81).

<sup>1124</sup> *Novedades* 13 « Viaje » (v. 11) *sueño es todo mi cantar ; Novedades* 4 « Ars poética » (vv. 4-5) *Alma, llora a las cosas tan pequeñas / que ves, mas canta a lo que sueñas.* On pourra aussi consulter la page 186 du volume IV des *Oeuvres Complètes : ahora somos un sueño, hemos entrado dentro de la órbita del sueño de un poeta como dentro de un cosmos de fantástica iluminación, ...*

<sup>1125</sup> *Obras Completas X*, pp. 79-81.

Il faut constater l'ambivalence qui règne à la fois dans l'esprit du poète et dans le poème où « femme aimée » et « Poésie » deviennent synonymes et ne peuvent être dissociées. Il faut aussi insister sur le fait que le poète a choisi un sonnet pour tenter de définir une expérience, qu'elle soit une expérience poétique ou amoureuse, chargée en émotion. Dans ce poème seul le coeur du poète sait ce qu'est la poésie qui l'envahit entièrement mais en donner une définition lui est, semble-t-il, impossible:

*La puerta, franca. Vino queda y suave.  
Ni materia ni espíritu. Traía  
una ligera inclinación de nave  
y una luz matinal de claro día.*

*No era de ritmo, no era de armonía ni de color.  
El corazón la sabe,  
pero decir cómo era no podría  
porque no es forma, ni en la forma cabe*

*Lengua, barro mortal, cincel inepto,  
deja la flor intacta del concepto  
en esta clara noche de mi boda,*

*y canta mansamente, humildemente,  
la sensación, la sombra, el accidente,  
mientras Ella me llena el alma toda !<sup>1126</sup>*

Dans ce dernier tercet le locuteur montre son impuissance à exprimer sa poésie dans ses vers qui n'en reflètent que l'« ombre ». La poésie n'est ni matière, ni esprit, n'a ni rythme, ni harmonie, ni couleur<sup>1127</sup>. La poésie est insaisissable<sup>1128</sup> et indicible et semble plutôt relever de la sensation. L'emploi de la majuscule *Ella* montre que la poésie est considérée comme créature féminine vénérée tout comme la femme aimée. L'image des vers 2-4 :

*Traía  
una ligera inclinación de nave  
y una luz matinal de claro día,*

<sup>1126</sup> p. 83

<sup>1127</sup> vv. 2, 5 et 6

<sup>1128</sup> On retrouve cet aspect insaisissable de la poésie dans le titre d'un recueil de 1924 *El viento y el verso* (p. 213) et dans le poème intitulé « cancioncilla » (VV12 p. 228) où le locuteur-poète exprime dans un chant (*cantar* v. 5) ses dernières volontés: il ne veut pas de mausolée mais souhaite mourir dans le vent. Apparaît ici l'image d'un poète insaisissable comme le vent: *Otros querrán mausoleos / donde cuelguen los trofeos, / donde nadie ha de llorar, / y yo no los quiero, no / (que lo digo en un cantar) / porque yo / morir quisiera en el viento, / como la gente de mar / en el mar. / Me podrían enterrar / en la ancha fosa del viento. / Oh, qué dulce descansar, / ir sepultado en el viento, / como un capitán del viento, / como un capitán del mar, / muerto en medio de la mar.*

suggère le thème de la liberté avec le motif de la nef ainsi que la beauté naturelle et la sérénité d'un lever de soleil<sup>1129</sup>. La poésie semble, pour Alonso, être présente dans la beauté de la nature<sup>1130</sup>. Le mystère de la poésie reste entier devant cette incapacité du poète à définir son art et à exprimer vraiment « la poésie »<sup>1131</sup>.

### c- La poésie comme chant

Dans ses études stylistiques, Dámaso Alonso est très sensible à la musicalité des vers<sup>1132</sup>. Cette sensibilité est également présente dans son œuvre poétique comme le montre l'emploi récurrent de certains termes appartenant au champ lexical de la musique et du chant<sup>1133</sup> :

*Y me puse a leer un libro viejo  
y a escribir unos versos, donde canto  
el amor y la dicha de ser joven  
cuando hace sol, florido el campo.*<sup>1134</sup>

Cet idéal poétique correspond à une conception très classique de la poésie et fait allusion aux origines mêmes de la poésie qui était destinée à être mise en musique et récitée avec accompagnement d'une lyre<sup>1135</sup>, par exemple, pour la poésie dite lyrique.

<sup>1129</sup> On pensera avec ce lever de soleil à un extrait de *Poésie, etcetera : ménage* où Jacques Roubaud considère que la poésie n'existe pas en dehors de la langue et surtout pas, précisément, dans un coucher de soleil : *Mais si la poésie est un fait de langue, ... / Il n'y a pas de poésie ailleurs que dans un objet de langue. / Il n'y a pas de poésie dans le coucher de soleil ; (Poésie, etcetera : ménage, Paris, Stock, « Versus », 1995, p. 81, chap. 19 « Où est la poésie ? »).*

<sup>1130</sup> Le poème « Ejemplos » (VV 5 p. 219) rejoint cette idée : l'énumération chaotique du vers 4 suppose un effet de synonymisation entre les trois termes *trenza / veleta / poesía* ; la poésie mise sur le même plan que la girouette apparaît comme un élément (presque insignifiant) du réel. vv. 1-4 *La veleta, la cigarra. / Pero el molino, la hormiga. / Muele pan, molino, muele. / Trenza, veleta, poesía*. On peut penser ici que le moulin qui mout le grain est comme Marthe, la cigale qui travaille et la girouette qui tresse la poésie est une cigale, elle est comme Marie.

<sup>1131</sup> Dámaso Alonso affirme aussi *le mystère intangible de la poésie* (« Poesía de Gil Vicente » : *el misterio intangible de la poesía (Obras Completas II, pp. 461-464)* dans ses essais critiques. On trouve cette même conception de la poésie ailleurs : *Misterio, misterio. Todo en poesía es misterio*, « Permanencia del soneto », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988, p. 369. Pour Dámaso Alonso, la poésie, tout comme la vie, est pur mystère : *... entrar en un libro [de poesía], es uno de los actos más misteriosos de esta nuestra vida tan llena de misterios, tan puro misterio ella misma. (Obras Completas IV, p. 186).*

<sup>1132</sup> *la musicalidad de los versos; la música viva de los versos. (Obras Completas V, p. 307)*

<sup>1133</sup> *acordeón, « Canciones a pito solo », cancioncilla, cantar, canto, música, juego musical, voz, voz afluada, cantar el verso, cadencia, lírica, ritmo. Ya se han enronquecido / los registros / de mi voz. (PP 37 vv. 3-5).*

<sup>1134</sup> PP 0 « Prólogo inédito a los *Poemas puros* » p. 73, vv. 5-8

<sup>1135</sup> Dans son article «Notas sobre Zorrilla y Música de Bécquer», Gerardo Diego se livre à une étude thématique de la musique dans les oeuvres de ces deux poètes et recense tous les instruments musicaux qui apparaissent chez Bécquer : *La frecuencia con que aparecen en el verso y sobre todo en la mucho más abundante prosa de Bécquer es muy distinta. Se llevan la palma las campanas y también son abundantísimas las guitarras con su familia*. Et voilà ce qu'il dit de la lyre : *La lira surge en textos de carácter más bien poético o simbólico, mientras que en los realistas y descriptivos*

Dámaso Alonso insiste sur le fait que le « centre poétique » en tant que cœur de la perfection poétique est le but à atteindre dans toute analyse stylistique<sup>1136</sup>. L'harmonie, garante de la réussite de la poésie, semble exister quelque part et doit être captée par le poète pour qu'il lui donne forme dans son chant :

*Y ese más bello canto que contigo  
a la entraña se fue de la armonía*<sup>1137</sup>.

La poésie lyrique est, selon Dámaso Alonso, la poésie la plus pure qui soit, la poésie idéale<sup>1138</sup> qui transmet des sentiments au lecteur et qui suscite chez lui l'émotion<sup>1139</sup>, et le plus beau sentiment qu'elle puisse lui transmettre est l'amour<sup>1140</sup>.

## 2- La poésie comme art de communiquer un vécu

La poésie est aussi perçue comme expression de sentiments, l'amour et la tristesse en particulier. Le titre d'une des sections de *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, « Versos a la novia » annonce une poésie amoureuse et dans le trente-et-unième poème de ce même recueil on trouve la même thématique amoureuse :

*Novia, si eres triste, novia;  
novia, si eres triste, mía:  
toma la estrella pequeña  
de mis poemillas.  
Mira, me la dio mi madre,  
porque ya era bueno, un día...  
Y yo la puse en mis versos...  
¡pues te la regalo, mira!  
Novia, si eres triste, novia.*

---

*menudean los parches más populares de panderos y compañía. (Estudios románticos, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 47-48). Ainsi donc la lyre semble étroitement liée au texte poétique.*

<sup>1136</sup> *llegar al centro poético (Obras Completas IX, p. 605, « Salvador de Madariaga, Poeta »).*

<sup>1137</sup> *El viento y el verso 13 « A un poeta muerto », p. 233, v. 58.*

<sup>1138</sup> *La poesía en estado químicamente puro es, para mí, la lírica. (Obras Completas II, « Recientes hallazgos y nuevas valoraciones críticas » p. 495).*

<sup>1139</sup> *Mover el corazón humano, eso es lo esencial [...] Dos cosas, sólo dos cosas son esenciales en poesía : corazón y capacidad para transmitir ese corazón a un público. (Obras Completas IV, « La poesía de Eduardo Alonso », pp. 237-240.) La poesía no tiene como fin la belleza, aunque muchas veces la busque y la asedie, sino la emoción. (Hijos de la Ira, Madrid, Castalia, 1986, p. 34).*

<sup>1140</sup> On trouve très souvent le terme *amor* dans le voisinage de *poesía*: *Poemas puros...* 0 p. 73 (v. 6): *y a escribir unos versos, donde canto / el amor ...*; *Poemas puros...* (p. 117): « *Versos a la novia* ». On a aussi fait ce relevé dans la totalité de l'oeuvre: *Hijos de la Ira*, « *Elegía a un moscardón azul* » (1<sup>er</sup> §, p. 293): *dulce soneto de amor*; *Hombre y Dios*, « *Y yo, en la creación* » p. 383 (v. 12): *Siglos... ¡Mi día ! : y amo, canto, pienso*; *Gozos de la vista*, « *La hermosura que vi* » p. 450 (v. 38): *... con la memoria y la poesía y el amor*; *Otros Poemas*, « *Última noche de la amistad* » (1962), p. 488 (v. 82): *Siempre que un ser humano lea tus versos / sentirá dilatársele en el alma / unos altos andamios, una serena fluidez : su corazón / se llenará de amor, ...*; *Otros Poemas*, « *Nuestra heredad* » (1958) p. 505 (v. 13): *nuestra heredad — oh amor, oh poesía —*; *Últimos Poemas*, « *Alma eterna* », (1985) p. 544 (v. 32): *yo amé con gran ardor tu poesía*; Dámaso Alonso signale également dans le paratexte (O. C., p. 269) que le poète est mu par l'amour : *El poeta, movido por el amor, ...*

La poésie est ici cathartique, son rôle est d'apporter du réconfort au chagrin de la femme aimée. En revanche, la tristesse, la mélancolie sont aussi des sentiments exprimés par la poésie. Le vers triste et à l'agonie de « Canción optimista »<sup>1141</sup> :

*Y en el lugar del verso triste,  
en el lugar del verso agónico,  
el epinicio, que se viste  
con el ropaje de lo harmónico,  
vendrá a la pobre Musa histérica,  
a nuestra loca y triste Musa,  
con una fuerte risa homérica  
y un agitarse de medusa*<sup>1142</sup>.

suggère le sentiment de la tristesse et l'extrême douleur. L'extrême douleur du locuteur causée par un deuil<sup>1143</sup> apparaît dans « Cuando murió el poeta »<sup>1144</sup> :

*y [el viento] se partió contigo, Primavera,  
temblando de emoción, tibio de verso,  
casi con alma*<sup>1145</sup>.

A la manière de la poésie symboliste les « Vers d'automne » (« Versos de otoño<sup>1146</sup> ») évoquent une certaine mélancolie liée à la saison. Ce même sentiment est également évoqué dans :

*Para la piedra que sostengo en las manos  
melancolía de mis versos galanos,  
melancolía de los cardos en flor*<sup>1147</sup>.

<sup>1141</sup> *Nueva Etapa* 10 pp. 35-37

<sup>1142</sup> vv. 21-28

<sup>1143</sup> On a aussi relevé cette douleur dans VV 13 « A un poeta muerto » p. 233 (vv. 41-51): *Aceite del olivo era tu verso / y harina y acemite de los panes / y un denso mosto de fervientes cubas / y del espino albar y la amapola / la flor, y el tomillo y la retama./ De mar a mar ya zumban tus cantares./ Pero el verso mejor se fue contigo / a una España del Oro, cuyas torres,/ doradas por la gloria, se proyectan,/ cúmulos en el día de un verano,/ sin ansias, sin ayer: quieto futuro.*

<sup>1144</sup> *Poemas puros...* 6 p. 87

<sup>1145</sup> vv. 7-9

<sup>1146</sup> *Poemas puros...* 23, pp. 111-112. « Versos de otoño » est aussi le titre d'un poème de Rubén Darío, *El canto errante*, Madrid, 1907.

<sup>1147</sup> *Novedades* 8 « Piedras » p. 585 (vv. 13-15).



### 3- Conclusion

La poésie et la nature forment ici un couple que l'on a déjà évoqué dans les deux parties précédentes et que l'on retrouvera chez bien d'autres poètes dans cette dernière partie. Apparaissant dans de nombreuses énumérations mettant en scène des éléments de la nature, la poésie aussi est considérée comme un élément naturel. Elle est préexistante au poème et c'est le poète qui s'efforce de la capter puisqu'elle est partout dans le monde qui l'entoure. Dámaso Alonso rejoint ici, on l'a signalé, la conception becquérienne<sup>1148</sup> de la poésie exprimée dans les *Rimas XXI* et *IV*. Dans cette dernière, Bécquer affirme qu'il pourrait ne plus y avoir de poète sur terre, en revanche l'existence de la poésie semble assurée à jamais. La poésie mystère, indéfinissable, insaisissable<sup>1149</sup> et indicible est une autre caractéristique de la poétique alonsienne. Enfin, la poésie est chant<sup>1150</sup>, source d'harmonie qui garantit sa beauté.

---

<sup>1148</sup> Juan Luis Alborg dans *Historia de la literatura española* (tomo IV, Madrid, Gredos, 1992) expose la théorie poétique de Bécquer. : *Bécquer se propone decir primeramente qué es la poesía* [ en référence aux vers de la *Rima XXI* ¡Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? / Poesía ... eres tú.], *mas no como materia literaria, lograda en un poema, sino como sustancia inicial, existente en sí misma, anterior a todo propósito de arte.* « En su primera significación — aclara Guillén — el vocablo poesía no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético. » En la *Rima IV* lo define Bécquer maravillosamente : *Podrá no haber poetas ... pero siempre / ¡Habrà poesía ! . Y siguen las cuatro conocidas estrofas en las que el poeta enumera las fuentes diversas, desde los astros al corazón, de donde mana la poesía. Comentando esta Rima ha escrito José María de Cossío : « La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta.[...] »*

<sup>1149</sup> C'est une idée que l'on retrouvera chez Altolaguirre.

<sup>1150</sup> Se reporter à la deuxième partie.

## II- FEDERICO GARCIA LORCA

### 1- Qu'est-ce que la poésie ?

#### a- La poésie est dans la nature

Les images lorquiennes qui mettent en œuvre le terme *poesía* sont très souvent le lieu de l'expression d'une comparaison avec la nature. C'est ainsi que l'on trouve dans l'un des quatrains du poème<sup>1151</sup> « El canto de la miel »<sup>1152</sup>, aux vers 13-16, une définition de la poésie à travers la comparaison explicite entre le miel (déjà métaphorique de la douceur) et la poésie :

(Así la miel del hombre es la poesía  
Que mana de su pecho dolorido,  
De un panal con la cera del recuerdo  
Formado por la abeja de lo íntimo.)

Substance douce, sucrée<sup>1153</sup> et sirupeuse, le *nectar*<sup>1154</sup>, la *divine liqueur*<sup>1155</sup> qui jaillit (Lorca utilise le verbe *manar* qui suppose l'explosion d'une puissance incontrôlable, un peu comme l'inspiration poétique) de son *cœur endolori*, est ici le comparant de la poésie et associe à cet art un aspect très agréable. Cette comparaison fait de la poésie une véritable nourriture terrestre mais de caractère divin<sup>1156</sup>. Il faut aussi souligner le thème de la douleur qui semble indissociable de la pratique de la poésie<sup>1157</sup>. Dans le même poème d'autres comparaisons entre le miel et la poésie (à travers l'emploi de son synonyme *lirismo*) apparaissent aux vers 28 (*El resumen genial de lo lírico*) et 47 (*Un resumen dorado del lirismo*). Le miel est donc une sorte de condensé de poésie.

<sup>1151</sup> *Libro de poemas* p. 193, novembre 1918 Grenade.

<sup>1152</sup> L'image de la poésie-miel a déjà été utilisée par Lorca dans le poème « A las poesías completas de Antonio Machado » du 7 août 1918. On remarquera dans les vers suivants la métaphore filée de la poésie-miel : *Poesía es amargura, / Miel celeste que mana / De un panal invisible / Que fabrican las almas. / Poesía es lo imposible / Hecho posible. Arpa / Que tiene en vez de cuerdas / Corazones y llamas. / Poesía es la vida / Que cruzamos con ansia / Esperando al que lleva / Sin rumbo nuestra barca.*(vv. 54-65)

<sup>1153</sup> On notera aux vers 31-35 l'insistance qui est faite sur la douceur du miel.

<sup>1154</sup> v. 3

<sup>1155</sup> vv. 25 et 40

<sup>1156</sup> vv. 25 et 40

<sup>1157</sup> v. 14

Dans « Canción oriental »<sup>1158</sup>, le locuteur oppose la grenade<sup>1159</sup> à d'autres fruits et céréales (*espiga, olivo, manzana, naranja, vid, castaña*) dont le gland (*la bellota*) qui est comparé à la poésie :

*La bellota es la serena*<sup>1160</sup>  
*Poesía de lo rancio.*<sup>1161</sup>

La poésie devient donc ici le comparant d'un élément naturel, le gland. Le terme *rancio*<sup>1162</sup> est un mot associé supposant une poésie de l'ancien. Le vieux chêne<sup>1163</sup> à qui s'adresse le locuteur, apparaît dès le début du texte comme le lieu qui renferme l'essence même de la vie du locuteur<sup>1164</sup>, et qui, une fois découverte, lui permettrait de recueillir les « émeraudes lyriques » :

*Bajo tu casta sombra, encina vieja,*  
*Quiero sondar la fuente de mi vida*  
*Y sacar de los fangos de mi sombra*  
*Las esmeraldas líricas.*<sup>1165</sup>

L'adjectif *líricas* introduit une référence explicite à la poésie, le terme *esmeraldas*, une référence au caractère précieux de la poésie et la couleur verte de la pierre renvoie à la nature, au végétal.

L'yeuse semble pouvoir délivrer une chanson que le locuteur appelle de ses vœux pour calmer et apaiser sa peine et que lui seul est en mesure de recueillir :

*Cántame con tu boca vieja y casta*  
*Una canción antigua,*  
*Con palabras de tierra entrelazadas*  
*En la azul melodía.*<sup>1166</sup>

<sup>1158</sup> LP p. 254

<sup>1159</sup> On reproduit ici la liste des comparants de la grenade: *un cielo cristalizado ; un seno[...] cuyo pezón se hizo estrella / para iluminar el campo ; La granada es corazón / Que late sobre el sembrado; la sangre; eres luz / hembra de las frutas; Es colmena diminuta.*

<sup>1160</sup> Il est intéressant de constater que cet adjectif *sereno* qualifie dans « El canto de la miel » le terme *verso* (v. 26) et ici *poesía*.

<sup>1161</sup> Vv. 55-56

<sup>1162</sup> Rancio : 1- adj. Se dice del vino y de los comestibles grasientos que con el tiempo adquieren sabor y olor más fuertes, mejorándose o echándose a perder. 2- adj. Se dice de las cosas antiguas y de las personas apegadas a ellas. (*rancia stirpe, filósofo rancio*) 3- m. Cualidad de rancio 4- m. Tocino rancio 5- m. Suciedad grasienta de los paños mientras se trabajan o cuando no se han trabajado bien. (*DRAE*, 21ème édition).

<sup>1163</sup> « Encina », LP p. 277.

<sup>1164</sup> Le but du locuteur est de découvrir l'essence de son existence avec l'aide du chêne et de l'exprimer poétiquement. Cette entreprise semble être un échec puisqu'à la fin du poème (vv. 39-40) le locuteur jette des filets (*redes*) qu'il jette sur celle-ci comme pour capturer un message, des filets faits de fils d'espérance que noue la poésie : *Vuelvo otra vez a echar las redes sobre/ La fuente de mi vida,/ Redes hechas con hilos de esperanza/ Nudos de poesía,/ Y saco piedras falsas entre un cieno/ De pasiones dormidas.* (vv. 39-44). Voir aussi vv. 17-19.

<sup>1165</sup> vv. 1-4

<sup>1166</sup> vv. 35-38

## b- La poésie comme sacré

Le caractère divin de la poésie-miel que l'on a souligné dans le poème "El canto de la miel"<sup>1167</sup> rejoint une autre image de la poésie présente dans « A Carmela, la peruana »<sup>1168</sup> :

*En este duelo a muerte con la virgen poesía,  
duelo de rosa y verso, de número y locura,  
tu regalo renueva sal y vieja alegría.*<sup>1169</sup>

Ici la poésie est comparée à une déesse, élevée au rang d'Immaculée conception. L'image de la Vierge est également suggérée dans le poème « La oración de las rosas »<sup>1170</sup> (p. 449) qui, dédiée aux roses synonymes de poésie :

*Porque al ser como sois la poesía  
Estáis llenas de Otoño, de tardes,  
De pesares, de melancolía,  
De tristezas, de amores fatales,  
De crepúsculos gris de agonía,  
Que sois tristes al ser la poesía,  
Que es un agua de vuestros rosales*<sup>1171</sup>.

commence comme l'Ave Maria :

*¡Ave rosas, estrellas solemnes!*<sup>1172</sup>.

On trouve aussi plus loin des échos de la prière à Marie :

*Ellas son las mujeres entre todas las flores,  
Tibios « sancta sanctorum » de la eterna poesía*<sup>1173</sup>.

S'il y a une « poésie éternelle » c'est qu'elle existe en dehors des poèmes et des poètes. Les roses « étant » la poésie<sup>1174</sup>, celle-ci revêt également un caractère sacré et divin qui suggère donc la toute puissance de la poésie dite de façon explicite dans « A las poesías completas de Antonio Machado » (1917) :

*Poesía es lo imposible  
Hecho posible.*<sup>1175</sup>

La poésie semble être un véritable miracle. Dans le même poème la poésie est amertume (*Poesía es amargura*<sup>1176</sup>) et semble donc naître d'un sentiment, la tristesse. Dans « La oración de las rosas » les roses, équivalent de la poésie, sont tristes et la poésie amplifie leur peine en arrosant leurs rosiers :

<sup>1167</sup> v. 25

<sup>1168</sup> SO p. 416

<sup>1169</sup> vv. 9-10

<sup>1170</sup> p. 449

<sup>1171</sup> Vv. 67-73

<sup>1172</sup> v. 1

<sup>1173</sup> vv. 55-56

<sup>1174</sup> Cette comparaison rejoint le premier point sur la poésie et la nature.

<sup>1175</sup> vv. 58-59

<sup>1176</sup> Au vers 54

*sois tristes al ser la poesía,  
Que es un agua de vuestros rosales*<sup>1177</sup>.

La tristesse est un sentiment et la douleur une sensation, caractéristiques de la poésie. Dans “A las poesías completas de Antonio Machado” la poésie apparaît aussi comme vitale et comme une expérience salvatrice :

*Poesía es la vida  
Que cruzamos con ansia  
Esperando al que lleva  
Sin rumbo nuestra barca.* (vv. 62-65).

La vie et ses souffrances sont donc poésie.

### **c- La poésie liée à une thématique**<sup>1178</sup>

La comparaison entre le recueil de poèmes et l’automne qui meurt se file au fil des vers, les feuilles noircies des arbres tombées sur la terre blanche étant comparées aux vers du recueil :

*Un libro de poesías  
Es el otoño muerto:  
los versos son las hojas  
Negras en tierras blancas,  
Y la voz del que los lee  
Es el soplo del viento  
Que los hunde en los pechos  
— Entrañables distancias—*<sup>1179</sup>.

Le vers 24 (*los versos son las hojas*) en réunissant un élément rhématique (*versos* donne une indication sur le genre du texte) et un élément thématique<sup>1180</sup> (*hojas* fait référence à la thématique automnale et à toutes ses connotations) se réfère à la fois à la poésie et à l’automne<sup>1181</sup>. La poésie serait-elle liée à des thématiques particulières comme la thématique automnale dans le cas présent ?

<sup>1177</sup> vv. 72-73.

<sup>1178</sup> [...] la poésie ne raconte pas d’histoires. Elle est d’un autre ordre que celui de la fiction. Elle n’invente pas un autre monde. Elle transforme le rapport qu’on a avec celui-ci. Les poèmes, étant inséparablement un jeu de langage et une forme de vie, et l’invention de l’un par l’autre, pour eux il n’y a plus des thèmes ou des sentiments d’un côté, des formes de l’autre. Mais une subjectivisation, une historicité radicale de tout langage. C’est cela qui change les rapports aux autres, à soi-même et au monde. La rime et la vie se transformant l’une par l’autre. (Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p.108.) la « poésie » est un fait de langage qui transforme le vécu auquel elle donne forme.

<sup>1179</sup> PS 26 « [A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459, vv. 22-29.

<sup>1180</sup> Pour une définition des termes « rhématique » et « thématique » voir Conclusion 2<sup>ème</sup> partie.

<sup>1181</sup> Voir « L’automne dans l’œuvre poétique de Federico García Lorca », S. Jolliet, in *L’Automne*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, pp. 309-328.

## 2- La poésie comme art de communiquer un vécu

### a- L'expression de sentiments

*¡Oh, qué dolor el tener  
Versos<sup>1182</sup> en la lejanía  
De la pasión, y el cerebro  
Todo manchado de tinta!*

Il s'agit, dans ces quatre premiers vers de « Encrucijada »<sup>1183</sup>, d'« avoir » des vers qui ne parviennent pas à se concrétiser en un poème qui exprimerait la « passion » du locuteur-poète. La répétition du terme *dolor* dans les sept quatrains du poème montre un locuteur-poète souffrant. La poésie est donc source de souffrance :

*¡Oh, qué dolor el dolor  
Antiguo de la poesía,  
Este dolor pegajoso  
Tan lejos del agua limpia !<sup>1184</sup>*

mais cette souffrance semble être nécessaire au poète pour qu'il puisse « absorber le lyrisme » :

*¡Oh, dolor de lamentarse  
Por sorber la vena lírica !<sup>1185</sup>*

La poésie dite ici par l'expression *vena lírica* semble exister dans le monde extérieur et le poète pour l'absorber, pour la faire sienne et l'exprimer doit ressentir une profonde douleur.

### b- La poésie réalisée : un jeu

C'est dans une perspective auto-ironique<sup>1186</sup> que Lorca feint de s'opposer aux audaces du « Gallo ». Il affirme qu'un texte en vers avec des rimes gracieuses ne suffit pas à définir la poésie :

*Para hacer buena poesía,  
aunque sea putrefacta,  
versos que rimen con garbo  
o prosas sin camelancia,<sup>1187</sup>*

Les impératifs utilisés ici (« apartarse », « no lo asoméis », « admirados », « lucid », « comed ») montrent la position du locuteur, donneur de conseils, qui détient le

<sup>1182</sup> Il s'agit d'« avoir » des vers qui ne parviennent pas à se concrétiser en poème.

<sup>1183</sup> LP p. 249. ici le locuteur-poète semble presque regretter d'être poète au lieu d'avoir la vie simple de l'homme heureux qui ne se pose pas de questions.

<sup>1184</sup> vv. 11-14

<sup>1185</sup> vv. 15-16

<sup>1186</sup> puisque lui-même était un collaborateur de la revue *Gallo*.

<sup>1187</sup> vv. 1-4



savoir tel un professeur. Le poème contient aussi des critiques féroces à l'encontre des collaborateurs de *Gallo*<sup>1188</sup> :

*comerse ese gallo afónico  
ido de vuestra garganta  
o meterlo en el corral,  
[...] gallo sin picos ni patas;*

Le poème est un acrostiche constitué de la lettre initiale de chaque vers : « *Pavo* »<sup>1189</sup> *está hecho por la redacción del « Gallo »*. Ce poème appartient aux joutes verbales de l'époque sur l'orientation à donner à la poésie et s'affirme dès le titre (« *Romance no gallista* ») en opposition avec la conception de la poésie défendue par la revue « *Gallo* ».

### c- La poésie réalisée : un art<sup>1190</sup>

Le vers 73 de « *Oda a Salvador Dalí* »<sup>1191</sup> dit l'union de deux arts : la sculpture (*el compás de acero*) et la poésie (*verso*) : *Dice el compás de acero su corto verso elástico*<sup>1192</sup>. La poésie comme la sculpture est un art<sup>1193</sup> et Lorca emploie le verbe *limer*<sup>1194</sup> dans son métalangage externe :

*Ce sonnet, naturellement, renferme un grand sentiment contenu et statique. J'en suis content. Je devrai, bien sûr, le limer un peu. Est-il digne de Ciria ? Dis-moi la vérité. Je veux lui en consacrer trois ou quatre et je veux que ce soient des sonnets, parce que le sonnet conserve un sentiment éternel qui ne tient jamais mieux que dans cette forme froide en apparence*<sup>1195</sup>.

<sup>1188</sup> *La jeune équipe de Grenade [...] va donner un supplément littéraire au Defensor de Granada, qui serait intitulé El Gallo del Defensor [...] Le Gallo est illustré par Dali [...]* (Lettre à José Bergamín, O.C., La Pléiade, p. 1101).

<sup>1189</sup> Revue qui parodie « *Gallo* »

<sup>1190</sup> On trouvera aussi cette idée chez Salinas.

<sup>1191</sup> OD 1 p. 191

<sup>1192</sup> On signalera l'image « court vers élastique » comme une influence probable du surréalisme suggéré par la présence de Salvador Dalí.

<sup>1193</sup> On signalera aussi l'étroite relation qui unit la poésie avec un autre art, la peinture : *Natures mortes, guitares endormies, silhouettes schématisées à l'extrême, paysages aux lignes gracieuses que domine la gamme des rouges et des jaunes, les premières peintures de Lorca, les pastels qu'il envoyait à ses amis de Grenade, alors qu'il venait de s'établir à Madrid, sont les esquisses de ses poèmes. Tout jeune, il ornait ses lettres de dessins, de petites aquarelles. Peut-être voulait-il indiquer par là que la peinture était pour lui inséparable de la poésie. Salvador Dalí, qui l'avait connu à vingt ans, rapporte avec quelle confiante application Lorca s'ingéniait à décalquer ses peintures sur ses poèmes.* (*Federico García Lorca*, « Un poète fou de couleur », Paris, Seghers, ed. Marie Laffranque, « Théâtre de tous les temps, 3 », 1966, p. 63.)

<sup>1194</sup> Ce verbe n'est pas sans rappeler le verbe *ciseler* utilisé par Pedro Salinas dans son poème « *Estancia en memoria de Jean Moréas* ».

<sup>1195</sup> Lettre à Melchor Fernández Almagro du mois d'août 1924, (O. C., « Correspondance », La Pléiade, p. 1035).

Il utilise aussi dans la lettre à José de Ciria y Escalante du 30 juillet 1923<sup>1196</sup> le verbe *polir*. Ces deux verbes montrent qu'écrire de la poésie s'apparente à un travail de sculpture<sup>1197</sup> :

### **3- La poésie comme art de communiquer une réalité extérieure : la beauté**

L'énumération des éléments *flores*, *versos* et *collares* dans le vers 11 de « Elegía a Doña Juana la Loca »<sup>1198</sup>:

*Y en vez de flores, versos y collares de perlas  
Te dio la Muerte rosas marchitas en un ramo.*<sup>1199</sup>

produit un effet de synonymisation<sup>1200</sup> entre les trois termes qui ont dans la phrase la même fonction. Les fleurs suggèrent la beauté éphémère, les colliers de perles, le blanc nacré, la pureté, la beauté et le côté précieux du bijou. Les vers cumulent donc toutes ces connotations : comme la poésie, ils sont beaux, précieux, purs et éphémères.

### **4- Conclusion**

Chez Lorca, la poésie existe en dehors du poème, elle est considérée comme un véritable élément naturel<sup>1201</sup>, elle est en quelque sorte partout :

*La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía.*<sup>1202</sup>

<sup>1196</sup> O. C., p. 1024.

<sup>1197</sup> Cette comparaison poésie/sculpture apparaît aussi dans la lettre à Jorge Guillén du 9 septembre 1926 : *Cuando digo voz quiero decir poema. El poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua.* (Obras completas, Tomo I, Verso, Madrid, Aguilar, 1953, p. 1606).

<sup>1198</sup> *Libro de poemas* 7 p. 180

<sup>1199</sup> v. 11-12

<sup>1200</sup> La synonymisation est un procédé utilisé aussi dans *Canciones* « Primer aniversario » p. 554 : *¿De qué me sirve, pregunto, / la tinta, el papel y el verso?*. L'effet de synonymisation est créé par l'énumération des trois termes *tinta*, *papel* et *verso* qui ont tous la même fonction syntaxique et appartiennent tous au monde de l'écriture. Voir aussi « Encrucijada » où l'écriture poétique semble être dévalorisée face à la vie.

<sup>1201</sup> La poésie est un état naturel voire passionnel. La condition de poète est exclusive: *yo no como ni bebo ni entiendo más que en la Poesía.* (Verso, F. García Lorca, Prologue de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, «Colección obras eternas», 1986, p. LXVIII.) ici la poésie apparaît comme un territoire ayant une existence matérielle.

<sup>1202</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Tomo I, Verso*, "La poesía es algo que anda por la calle", Aguilar, 1953, pp 1808-1809. Lorca souligne ici le caractère "illimité" de la poésie et Salinas ne fait pas autre chose: *Lo primero que nos sorprende al estudiar el tema de la poesía es su ilimitación; parece increíble que en el siglo XIX se pudiese hablar de objetos poéticos y no poéticos, porque para*

Comparée au miel, la poésie devient une véritable nourriture terrestre réservée au poète. La poésie sacrée, véritable miracle puisqu'elle rend possible l'impossible<sup>1203</sup>, la poésie comme art et la poésie définie par une thématique sont d'autres orientations de la poétique lorquienne telle qu'exprimée dans son métalangage interne. Chez lorca, la poésie existe en soi, à la fois dans le monde naturel et dans le cœur des hommes : le poète est donc celui qui s'efforce de l'exprimer, de lui donner forme dans les poèmes.

---

*el espíritu contemporáneo todo es poetizable, por consiguiente todo es potencialmente poético. [...] Pero ¿cuál es el tema propio de la poesía? ¿Es el alma humana? ¿Es el rayo de luz? ¿Es la roca? Tema de la poesía puede ser la piedra que estudia el geólogo, la hierba que analiza el botánico, el sentimiento cuyo mecanismo investiga el psicólogo, la estrella que observa el astrónomo; o sea que el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total. Desde este punto de vista la poesía se aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado; y al otro lado, el resto del universo, sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía. [...] Admitiendo, pues, que el tema de la poesía es la realidad que rodea al hombre, tendremos que hacer notar en seguida que esta realidad no se presenta al poeta en bloque, en su integridad, sino que se le ofrece casi siempre en algunas de sus fases. Podremos, por consiguiente, precisar más nuestra idea: si para el poeta, en general, el tema poético es la realidad, en general, para cada poeta determinado el tema de su poesía sería una o varias fases de esa misma realidad. (La realidad y el poeta, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, pp. 15-16.)* Pour lorca, le réel est poésie et pour Salinas tout le réel est un thème possible; c'est la différence entre les deux poètes.

<sup>1203</sup> "A las poesías completas de Antonio Machado", vv. 58-59.

### III- GERARDO DIEGO

#### 1- Qu'est-ce que la poésie ?

##### **a- La poésie est dans la nature**<sup>1204</sup>

La poésie et la nature<sup>1205</sup> apparaissent conjointement dans certains poèmes comme « Cuadro »<sup>1206</sup>, « Ofrenda »<sup>1207</sup> et « A José María de Cossío »<sup>1208</sup>. Dans « Cuadro » le locuteur crée en l'espace d'un vers le couple *poesía / manzanas* comme étant les deux éléments créateurs de l'atmosphère:

*Yo prefiero el mar cerrado  
y al sol le pongo sordina  
Mi poesía y las manzanas  
hacen la atmósfera más fina*<sup>1209</sup>.

La poésie est donc mise sur le même plan qu'un élément de la nature<sup>1210</sup>, les pommes. La fleur est aussi un motif utilisé comme métaphore de *poesía* :

*¿Vuestra ? Y mía también. Devané en ella el ocio  
que se tradujo en flores de una inútil poesía.  
Pero no es todo estéril. Cumplí ese sacerdocio  
de enseñar lo que apenas se aprende día a día*<sup>1211</sup>.

Dans le poème « A José María de Cossío » le souvenir de la beauté du paysage naturel évoqué par le locuteur semble être empreint de poésie. On voit là s'exprimer la conception (que l'on a déjà trouvée chez Dámaso Alonso et Lorca) selon laquelle la poésie est dans la nature :

<sup>1204</sup> On a déjà souligné cette conception dans les parties précédentes sur le poète et le poème. Il s'agit donc d'une conception récurrente chez Diego.

<sup>1205</sup> Le couple poésie et nature apparaît aussi dans le métalangage externe de Diego. Il s'y réfère en parlant de la poésie de Machado dans son article *Los poetas de la generación del 98* (Madrid, Numéro spécial de *Arbor*, II, 1948, pp. 447-448). Diego insiste alors sur le rôle joué par les paysages castillans dans l'inspiration poétique d'Antonio Machado : *La poesía, la mejor poesía necesita esas perspectivas de espacio o de tiempo, necesita años para decantarse y sentir la imperiosidad de romper a hablar. Pero cómo habló por boca del poeta más esencial de nuestro tiempo. Fue su vida en Soria, su cotidianidad en el paisaje y el alma de Castilla la Mejor, que para él era la Vieja, la que alumbró en su alma generosa una viva fuente de poesía española. Todos los supuestos mentales de los pensadores del 98 están traspuestos a transparencia de poesía en el verso ancho y lento de Campos de Castilla y en otros poemas posteriores.*

<sup>1206</sup> *Manual de Espumas* 22 p. 191

<sup>1207</sup> *Versos Humanos* 91 p. 304

<sup>1208</sup> *Versos Humanos* 93 p. 311-312

<sup>1209</sup> vv. 5-8

<sup>1210</sup> Dans son métalangage externe, Diego utilise aussi une image naturelle pour parler du rythme du vers qu'il compare à un fleuve en crue : *El ritmo se sale de madre, en este el alejandrino, pero en cambio es mucho más fiel a su ley esencial: la adecuación al sentimiento o al movimiento.* ("Sonetos y sonites", *Manuel Machado, poeta*, 1974, p. 197).

<sup>1211</sup> vv. 29-32. On pourra se reporter dans la deuxième partie au poème selon Diego et plus particulièrement au premier chapitre intitulé « le poème et la nature » et consulter le poème « Vendimia » (*Manual de espumas* 16, p. 184, v. 11) : *mi poema en flor ya se ha hecho fruto.*

*¡Cuánta poesía ! ¡Qué riqueza !  
Reposa el valle. Reza el río.  
Mi alma revive la Belleza  
de aquellas horas del estío<sup>1212</sup>.*

Les motifs de l’oiseau et de la mer, eux aussi issus de la nature, évoquent le thème de la liberté. Dans « Nieve »<sup>1213</sup> l’image du vers-oiseau<sup>1214</sup> symbolise cette liberté que le poète peut atteindre par l’écriture. Le *vers ailé*<sup>1215</sup> est une manifestation de la poésie:

*La noche marchó en tren  
y el ala de mi verso se abre y se cierra bien<sup>1216</sup>.*

La comparaison entre le vers et le bateau, dans le poème « Alegoría »<sup>1217</sup>, établit un lien entre la poésie et la mer, source d’inspiration et espace de liberté absolue. :

*Vedme aquí caminando sobre mi propio verso  
como el barco de la tarde  
que deja sobre el mar un reguero de sangre<sup>1218</sup>.*

Enfin cette relation qui unit mer et poésie apparaît dans « A José María de Cossío »<sup>1219</sup> : « *versos del mar y de los viajes* »<sup>1220</sup>.

<sup>1212</sup> vv. 29-32

<sup>1213</sup> Manual de espumas 19 p. 188

<sup>1214</sup> On trouve aussi cette image de l’oiseau (comparant du poète) et évocatrice de la thématique de la liberté, dans la poésie de Juan Ramón Jiménez : *Los pájaros, ¿qué son sino poetas ? Ruiseñor: poeta lírico; gorrión: poeta naturalista; jilguero: poeta descriptivo; alondra: poeta sentimental; verderol: poeta elejístico; mirlo y oropéndola: poeta satírico. Lo que los pájaros cantan ante la maravilla errante de la naturaleza ha de ser lo mismo que cantamos nosotros. Y, seguramente, si su canto pudiera ser traducido, hallaríamos en él estrofas y versos sueltos iguales a los de Anacreonte, a los de Ovidio, a los de Heine, a los de Poe, a los de Francis James, a los de Góngora, a los de Rosalía de Castro. Cantan paisajes y cantan sentimiento. Aprenden de la aurora blanca y carmín, de la brisa entre las hojas, del arroyo de plata y de oro, del agua entre la yerba, del sol poniente, de las estrellas infinitas... Tienen sobre nosotros una ventaja: ¡la libertad de las alas!* (« El pájaro en la rama », *Poemas agrestes* (1910-11), *Libros inéditos de poesía*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 225). On a déjà signalé à plusieurs reprises dans les deux premières parties et dans celle-ci le lien qui unit le poète et la nature, le poème et la nature, la poésie et la nature.

<sup>1215</sup> On trouve cette même image dans *Versos Humanos* 26 « Pepe Tudela » p. 245 (vv. 37-38): *Alado verso mío, a Soria la alta vuela / y un despierto saludo lleva a Pepe Tudela*; et dans *Versos Humanos* 1 pp. [207]-208 (vv. 45-48): *Verso obediente, verso humano ;/ gracias por tu ayuda ejemplar./ Saldremos mañana temprano / a volar libres, a volar...* Cette image du “vers ailé” semble indiquer que la poésie séjournerait peut-être dans un probable empyrée.

<sup>1216</sup> vv. 1-2

<sup>1217</sup> Manual de espumas 24 p. 193

<sup>1218</sup> vv. 1-3

<sup>1219</sup> *Versos Humanos* 93 p. 311-312. Dans ce poème, le locuteur rend hommage à la poésie de José María de Cossío et affirme que celle-ci est une source de paix et de sérénité pour lui : *Qué paz. Qué paz. Tranquilos, tersos,/ cual en un friso entrelazados,/ uno tras otro van tus versos / como a los puertos tus ganados.* (vv. 21-24). Il est fait référence aux poèmes de J. M. de Cossío où le poète marin évoque la mer et les voyages.

<sup>1220</sup> v. 44

## b- La poésie comme passion<sup>1221</sup>

Alors que dans « Los poetas saben » le locuteur poète n'osait pas « faire de la poésie » et affirmait que sa poésie était « maladroite et modeste »<sup>1222</sup>, dans « Era una vez »<sup>1223</sup> il semble touché par une grâce, par la passion céleste de la poésie inspirée par l'amour de la dame :

*« Tu amor, amada mía,  
prendió en mí la celeste llama de la poesía.  
Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »<sup>1224</sup>*

Cet amour semble aussi pouvoir lui dicter un poème qualifié de merveilleux. Les vers que le locuteur récite ensuite à la dame sont la matérialisation de la poésie :

*Quando después sus versos le recitó el poeta,  
ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,  
sonrió amargamente y, lenta, se alejó.*

La poésie naît de sentiments, le vers lui est concret, il traduit en quelque sorte l'état d'âme, les sentiments et émotions du locuteur. On a relevé l'exemple suivant:

*Yo quisiera devolverte  
todo este bien que me haces.*

<sup>1221</sup> La lecture de poèmes suscite chez Diego, le poète critique, de très vifs sentiments d'admiration révélés par l'emploi d'adjectifs tels que « merveilleux » ou « magnifiques » appliqués à des poèmes. On a relevé deux exemples : *Querido José María : acabo de recibir tu carta de Larrea con el romance que te copio, y tenía una fe ciega en que había de ser bonito pero te confieso que ha superado mis esperanzas. La gracia del estribillo popular, la alusión al Betis (ya no es sólo el Tormes ni el Tajo) y la ternura insuperable le hacen digno de la Egloga. Aunque se trata de un romancillo de ocasión, qué bien trabajado está. Ni falta ni sobra un verso. Contribuye además a esclarecer su procedimiento "cual cisne canto si canta"/ "y yo le tengo en le alma"/ "después que en el pie le tiene". Como poesía, la 2ª estrofa es maravillosa. "Bañado en música y gozo / parte ligero y alegre / al otro que le recibe / aleando cuando vuelve." Debemos felicitarlos del delicioso hallazgo.* (Lettre du 28 juillet 1924) [...] *Querido José María: al llegar me encuentro carta de Larrea con el magnífico soneto que te copio.* (Lettre du 6 août 1924) (*Epistolario: nuevas claves de la generación del 27*, Alcalá de Henares, ed. de la Universidad; Madrid: Fondo de cultura económica de España, 1996, p. 68 et p. 69)

<sup>1222</sup> vv. 5-8 *Yo no me atrevo a hacer poesía./Mi ajuar irrisorio es tan pobre./ Mi hacienda se gasta en un día / como una moneda de cobre.;* vv. 17-20 *La ventaja del pobre es ésta:/ que nadie le puede robar./ Mi poesía es torpe y modesta./ Oh, no me la podréis quitar.* (*Romancero de la novia* 33 « Los poetas saben » p. 46).

<sup>1223</sup> vv. 1-14 *Era una vez un hombre que amaba a una mujer./ El hombre era poeta y ella no lo sabía ;/ apasionadamente le amaba. Le atraía / su profunda mirada, su terco enmudecer./ Y en una noche íntima, sin poder contener / su ardor, habló por fin : — « Tu amor, amada mía,/ prendió en mí la celeste llama de la poesía./ Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »/ Cuando después sus versos le recitó el poeta,/ ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,/ sonrió amargamente y, lenta, se alejó./ El la miraba atónito : — « ¿ Por qué me dejas, di ? »/ Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:/ — « Eres poeta ... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ? »* (*Romanero de la novia* 21 « Era una vez » p. 34). Ici le poème est inspiré au poète par une situation particulière, une relation amoureuse. On retrouve aussi cette conception de poésie de circonstance dans : *Poesía de circunstancia./ Trazo fino, leve perfil./ Que una lejana resonancia / envuelva el concreto marfil.* (vv. 1-4, *Versos Humanos* 1 pp. [207]-208). Dans « La estación de los sueños y los trenes » (*Versos Humanos* 22 pp. 238-239) Diego évoque le processus de création poétique encore une fois liée à une circonstance, un voyage en train: *No, tren mansueto de orden e ironía / que vas rezando el hilo del trayecto./ Tú eres, cauce ejemplar de la poesía,/ motivo a la presión del intelecto.* (vv. 21-24)

<sup>1224</sup> vv. 6-8



*Quisiera en perpetuas paces  
atar la vida y la muerte.  
Yo quisiera merecerte  
Y hacer tan tuya mi vida  
como esta glosa dolida (= désignateur métaphorique du poème)  
que tus contornos abraza  
y ahora verso a verso traza  
mi mano desfallecida<sup>1225</sup>.*

La poésie existe donc dans le cœur humain.

La poésie semble apporter au poète joie et bonheur, elle n'est pas toujours source de douleur<sup>1226</sup> comme on l'a vu chez Lorca par exemple. On a recensé trois occurrences du terme *folklor* dans le voisinage de « *poesía* », qui tendent à appuyer l'idée de poésie source de joie : le couple « *folklor* »/« *poesía* » est présent dans le vers 13 du poème 50<sup>1227</sup> de *Versos Humanos : Folklor —amor— poesía*. Le thème de l'amour, dont on a déjà évoqué le rôle dans la naissance du poème, est, dans cette énumération, comme un lien entre le folklore et la poésie. La personnification de la poésie-danseuse qui apparaît dans « *Hacia la libertad* »<sup>1228</sup> :

*Mi juventud es amarilla  
y la poesía baila el carnaval*

participe à la conception de la poésie comme source de joie extrême. La musique est aussi le signe de cette joie qu'inspire la poésie. Dans « *A José María de Cossío* »<sup>1229</sup>

<sup>1225</sup> *Versos Humanos* 38 p. 260 : vv. 1-10

<sup>1226</sup> vv. 21-22 *Corazón del vestido / Guardarropa y poesía sin dolor* ( *Manual de espumas* 24 « *Alegoría* » p. 193). En revanche dans le poème « *Aufschwung* » le locuteur parle du vers comme un fils égoïste et insatiable. La paternité n'est pas ici synonyme de joie mais bien de douleur : *Y tengo del raro pelícano según la retórica fábula, / del rojo pelícano que canta Musset, / la dulce manía de abrirme mi pecho doliente / y traer en el pico pedazos de entraña calientes / por darlas al Verso que es mi hijo egoísta, insaciable.* (Hojas 46 « *Aufschwung* » p. 627 vv. 21-25). La poésie peut aussi être pour le poète un réconfort, une consolation : *Ahora vivo solo y triste / y desahogo mis nervios / en estos versos románticos / que me sirven de consuelo.* (*Romancero de la novia* 15 « *Adiós* » p. 26, vv. 15-18). Ici l'écriture poétique apparaît comme souffrance et comme consolation.

<sup>1227</sup> p. 269

<sup>1228</sup> Hojas 91 p. 698, vv. 4-5

<sup>1229</sup> *Versos Humanos* 93 pp. 311-312

l'image des vers de violon dit l'union des deux arts, musique et poésie<sup>1230</sup> et souligne le caractère musical et festif du vers<sup>1231</sup>:

*(Qué bien sonáis, nombres queridos,  
en estos versos de violín  
—cinco más cuatro— preferidos  
de Luis Fernández Ardavín.)*<sup>1232</sup>

« Offrir des vers » rejoint aussi cette conception de la poésie comme source de joie. La poésie apparaît, à travers le vers, comme une offrande, un cadeau offert à un être cher. Le locuteur poète d'« Ofrenda »<sup>1233</sup>, après avoir pris des cours et fait des efforts pour parvenir à la perfection en poésie, offre ses vers à ses amis :

*Así para mis versos cursé el aprendizaje,  
buscando un equilibrio de belleza madura,  
en esta villa vuestra que aún es casi paisaje  
y no tiene dos casas de la misma estatura. (vv. 25-28)*

*Amigos : a vosotros estos versos de ofrenda  
y a vuestra villa honrada del carbón y el navío.  
Camino a la Belleza, planté en ella mi tienda.  
La ruta es imposible, pero el norte ya es mío.(vv. 33-36)*

Ce poème comporte deux définitions de la poésie telle qu'elle peut se manifester concrètement dans les vers « offerts » à des amis : la poésie est un équilibre de beauté (« un equilibrio de belleza madura »), beauté à laquelle accède le poète en suivant un chemin tout tracé (« Camino a la Belleza »).

## **2- L'art de la poésie: le « Creacionismo »**<sup>1234</sup>

<sup>1230</sup> On a déjà parlé dans la deuxième partie du lien qui unit le poème au chant et on reproduit ici une note métalangagière (issue d'un volume de l'œuvre complète utilisée) : *Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica. Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas. Y que sea el símbolo (—Crear un poema como la naturaleza hace un árbol —dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente —pudor de la técnica— abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos.*

<sup>1231</sup> Sur ce point voir le poème *Versos Humanos* 77 p. 281 (vv. 5-11): *Rítmicos siempre, pero nunca iguales,/ el viento va extendiendo con su pluma / los versos blancos de rizada espuma / que avanzan paralelos y triunfales./ Jamás le ha de fallar ritmo ni rima,/ ni imagen justa ni materia prima./ Muere un verso en la arena y otro escribe.*

<sup>1232</sup> vv. 17-20

<sup>1233</sup> *Versos Humanos* 91 p. 304

<sup>1234</sup> D'après des extraits de « Teoría del creacionismo » de Antonio Undurraga, (*Poesía y Prosa. Antología*, Madrid, Aguilar, 1976, pp. 19 [183]), Huidobro, en intitulant la première revue littéraire qu'il dirige en 1913 à Santiago « Azul », affirme son désir d'entamer une révolution de la littérature castillane, à l'instar de Rubén Darío avec son livre *Azul* (Valparaíso, 1888) (p. 19). Gerardo Diego dans « Vicente Huidobro » (*Atenea*, Santiago, Chili, n° 295-296, janvier-février 1950) revient sur l'influence du *creacionismo* en Espagne (p. 94): *Entre nosotros si la madurez de Cansinos Asséns*

Sous l'influence de la poésie de Huidobro, Diego cultive le *creacionismo*<sup>1235</sup>, choisissant ainsi la voie de l'innovation en poésie<sup>1236</sup>. Cette modernité s'exprime dans la disposition typographique du poème « El verso largo »<sup>1237</sup> (1919). Le poème est présenté sur une double page pour donner à voir le fameux « vers long » (ou

---

*pudo encontrar en su trato un estímulo estético, y si la adolescencia de Eugenio Montes le debe mucho, la plenitud de nuestro profundo Juan Larrea la declara mentor y guía esclarecido. Directamente o a través de Larrea o de algún otro discípulo directo, algo de lo mejor de Fernando Villalón, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Leopoldo Marechal, de Federico García Lorca, de otros poetas de lengua española y de otras lenguas procede de fuente huidobrina.* Dans une conférence prononcée à l'Athénée de Madrid en 1921, Huidobro rappelle son attachement aux mots dans le langage poétique (p. 105-106): *Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. [...] Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente. [...] El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender, porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario. [...] Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es a su vez arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a este lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. [...] La Poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO.* On rappellera que Vicente Huidobro partage avec Pierre Reverdy la paternité de ce mouvement littéraire (Voir par exemple *Horizon carré*, Paris, 1917).

<sup>1235</sup> Jorge Guillén parle du *creacionismo* et de ses adeptes en ces termes: [...] *“Ismos” no hubo más que dos, después del ultraísmo preliminar: El creacionismo, cuyo Alá era Vicente Huidobro, eminente poeta de Chile, y cuyos Mahomas eran Juan Larrea y Gerardo Diego, y el superrealismo, que no llegó a cuajar en capilla, y no fue más que una invitación a la libertad de las imaginaciones. Por unos o por otros caminos se aspiró al poema que fuese palabra por palabra, imagen a imagen, intensamente poético.* (Jorge Guillén, “Lenguaje de poema una generación”, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 189-190).

<sup>1236</sup> On pourra consulter le chapitre sur « le poème et le jeu » dans la partie précédente. On propose aussi comme exemple d'audace langagière les vers suivants dans lesquels on remarquera l'expression “fumer des vers” : *Manual de espumas* 21 « Nubes » p. 189 : vv. 8-9 *Yo pensaba en los lechos sin rumbo siempre frescos / para fumar mis versos y contar las estrellas.* vv. 44-47 *Yo fumaré mis versos y llevaré mis nubes / por todos los caminos de la tierra y del cielo / Y cuando vuelva el sol en su caballo blanco / mi lecho equilibrado alzaré el vuelo.* On rappellera aussi un extrait d'un article de Antonio G. de Lama (paru dans *Espadaña*, n° 5, juillet 1944) soulignant la dualité modernité vs tradition dans la poésie de Diego : *Se ha hablado mucho —el mismo poeta habla de ello a menudo— de un Gerardo Diego partido en dos, de un poeta con doble faz, mirando al pasado, a la tradición y lanzándose por entre las zarzas de los caminos más nuevos.[...] De todos modos, no hay que olvidar que Gerardo Diego es un poeta empapado en cultura poética española y, aun cuando algunas veces pretenda libertarse de ella, le sigue siempre enredando entre sus mallas irrompibles. Esta fusión de moderno y antiguo, de nuevo y tradicional, de arbitrariedad y norma, da a la poesía del santanderino un encanto característico.*

<sup>1237</sup> Hojas 34 pp. 610-611

libre) annocé par le titre. Les vers qui composent ce texte sont effectivement très longs :

*Perezoso y cadencioso, manso y lento como lírica carreta va arrastrando su fatiga  
por la senda interminable que se pierde en lontananza el verso largo.  
Verso largo y generoso, displicente, melancólico y amargo  
que se extiende y se prolonga lateral como la araña cuando avanza por la viga.*<sup>1238</sup>

La répétition de *verso largo* ainsi que les longues énumérations d'adjectifs<sup>1239</sup> contribuent à accentuer cette idée de longueur. Une idée également soulignée par la répétition de *versos* dans *Imagen 1* p. [63] :

*Y así ved mis diversos  
versos de algarabía.  
Versos versos más versos  
como canté algún día*<sup>1240</sup>.

Dans ce même poème l'activité de faire de la poésie, d'écrire des vers est comparée à une sorte de saut dans l'inconnu :

*Salto de trampolín.  
De la rima en la rama  
brincar hasta el confín  
de un nuevo panorama*<sup>1241</sup>.

### 3- Conclusion

Comme chez Lorca, la poésie chez Diego existe en soi dans le monde naturel et dans le cœur humain. Elle est perçue comme une passion divine et céleste<sup>1242</sup> qui dicterait, en quelque sorte, au poète un merveilleux poème. Elle est une entité qui existe en dehors du texte, elle a une forme de réalité. Elle semble aussi naître des sentiments et des émotions<sup>1243</sup> du poète. On peut également rappeler que la poésie

<sup>1238</sup> vv. 1-4

<sup>1239</sup> La signification de certains adjectifs insistent sur la longueur des vers déjà évoquée : *Perezoso, cadencioso, manso, lento, largo, generoso, displicente*.

<sup>1240</sup> vv. 21-24

<sup>1241</sup> vv. 1-4. Ce "nouveau panorama" offert par la poésie rappelle une citation de Huidobro: *la poesía no es otra cosa que el último horizonte* (Voir note 1234).

<sup>1242</sup> Diego utilise l'adjectif *divin* pour qualifier le *Cántico* de Guillén : *Hablemos de Cántico, libro, en mi entender, divino aun encubriendo lo humano*. (Lettre de Diego à Guillén du 1er juillet 1936, *Correspondencia (1920-1983)*, Pre-textos, 1996, p. 177).

<sup>1243</sup> La dualité que l'on a déjà soulignée dans l'œuvre de Diego à travers l'article de G. de Lama (dans *Espadaña*) apparaît aussi dans sa conception de la poésie, à la fois « relative » et « absolue » : *Y he puesto en cada uno de mis libros y de mis estrofas la máxima autenticidad de emoción. Que luego se pierda en los roces del mecanismo, ya será sólo culpa de mi insuficiencia verbal y de mi torpeza técnica. Pero la convicción más profunda ha presidido todos mis esfuerzos. Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo;[...] Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto, esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al*

chez Diego est considérée comme source d'une joie extrême : la relation qui unit la poésie au chant et à la musique<sup>1244</sup> souligne son caractère musical et festif. Comme chez García Lorca et Alonso, la poésie se trouverait dans la nature et l'image du vers ailé, métaphore de la poésie, montre qu'elle est source de liberté<sup>1245</sup>.

---

*universo real del que sólo en segundo grado procede.* (G. Diego, « Prólogo », *Primera antología de sus versos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941, pp. 18-20.)

<sup>1244</sup> Dans son article "Notas sobre Zorrilla y Música de Bécquer" (*Estudios románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 55-56) Diego étudie la thématique de la musique dans l'oeuvre de Bécquer et montre une extrême sensibilité à la musicalité de l'écriture becquerienne : *Y Bécquer, tras de afirmar que cree reconocer una por una las diferentes voces de las campanas que en la noche triste se sueltan a cantar en discordo conjunto de sonidos, ya graves o agudos, sordos o metálicos, se figura que exhalan como palabras misteriosas que el poeta logra interpretar al escucharlas palpitando en el aire, envueltas en sus prolongadas vibraciones. La serie de imágenes que se le ocurre revela una opulenta y cálida imaginación, una sensibilidad exacerbada para los timbres y las vibraciones. Sus sonidos, al juntarse, se tornan simbólicos. Hay la campana asordadora de ritmo matemático y ritual que convoca a los industriales de la muerte y del entierro y hasta al maestro de capilla que además de dirigir toca en su violín un nuevo "Dies Irae". Hay en cambio el tañido triste, desigual y agudo de la pequeña esquila. Su eco se va debilitando —qué bien sabe Bécquer graduar los crecendos y las evanescencias de las sonoridades—, se va debilitando poco a poco, hasta perderse entre el torbellino de notas. Pero sobre todas imperan los sordos y cascados golpes de una de esas gigantes campanas, y no sólo en noche de Difuntos sino en todas las fiestas y duelos de la cristiandad. Escucharlas a todas las que resuenan en las páginas becquerianas y escuchar y también ver las imágenes, fantasías, consejas y apariciones que en su ánimo despiertan, bastaría para poblar la fronda de un robusto libro. Recordaré para terminar, esta frase casi al final del concierto, porque es una de las muchas en que el poeta muestra su aptitud para sentir y trasladar al lenguaje la polifonía, la forma y el espíritu mismo de la música. Qué bien dirige Bécquer la orquesta de sus palabras : « Así, unas tras otras, o todas a la vez, las campanas van sonando, ora como el tema melódico que se destaca sobre el conjunto de la orquesta en una sinfonía gigante, ora como en un fantástico acorde que se prolonga y se aleja, dilatándose en el viento ». On soulignera que pour Diego Bécquer est le poète des *Rimas*: *Otros motivos que habría que estudiar para un trabajo completo sobre la musicalidad del poeta de las Rimas.[...]* (p. 56)*

<sup>1245</sup> La liberté du vers est un lieu commun pas seulement thématique. Aleixandre, en parlant du format de la Collection *Cuatro Vientos*, insiste sur le manque de liberté du vers, sur la prison que ce format représente pour ces vers : *Yo he dado La destrucción o el amor a Palazón e irá en la Colección Cuatro Vientos, aunque el formato es una verdadera prisión para mi verso, que materialmente no cabe y tiene que doblarse sobre sí mismo. Esta ha sido la gran dificultad, resuelta lo menos mal posible resignándose a un tipo de letra menor que el de La voz a ti debida; solución mala porque tampoco evita que vuelvan bastantes versos. Pero no se ha encontrado otra, dada la rigidez de la Colección.* (Vicente Aleixandre, *Correspondencia a la generación del 27*, pp. 120-121, Lettre a Jorge Guillén du 22 juillet 1934). Voir aussi la lettre à Dámaso Alonso (du 28 mai 1934, p. 119) où il fait part de cette même déception : *Luego hay el formato impuesto por la Colección, formato precioso y ajustado al libro de Salinas, pero que a mi verso le viene estrecho. Habrá que partir muchos versos. Pero Palazón no quiere variar el formato.* La liberté du vers est donc ici dépendante d'une contrainte technique, le format de l'ouvrage.



## IV- PEDRO SALINAS

### 1- Qu'est-ce que la poésie ?

#### **a- la poésie liée à la thématique amoureuse<sup>1246</sup>**

Même si le métalangage poétique est pratiquement absent de la poésie salinienne avant 1939, la trilogie constituée par *La voz a ti debida*, *Razón de amor* et *Largo lamento* présente quelques collages et épigraphes qui la situent clairement dans une certaine tradition poétique espagnole<sup>1247</sup>.

#### **b- La poésie liée à la tristesse**

La tristesse est aussi un sentiment exprimé par la poésie. Celle-ci apparaît par exemple dans le motif « sauce triste » dans le poème « ¡ No podrás saber nada, sauce triste ! »<sup>1248</sup> :

*¡ Estos versos que mando río abajo  
hacia el mar azulado  
son las hojas del árbol  
que se desprenden  
yendo hacia su anhelo,  
ya que el sauce está en tierra  
clavado para siempre !*<sup>1249</sup>

<sup>1246</sup> Le sentiment amoureux comme thème poétique semble, selon Salinas, accaparer l'attention des poètes: *Es muy posible que para un gran número de poetas el tema poético central haya sido siempre el alma humana y sus movimientos. Por los siglos de los siglos el poeta se ha inclinado sobre su propio espíritu y como una especie de narciso transcendental ha puesto en sus versos todo lo que encontraba en sí mismo. Verdaderamente, acaso no exista tema más extraordinario y fascinante que las palpitations y conflictos del espíritu humano. [...] El amor, antes que nada, el sentimiento religioso, la duda y la interrogación ante la vida, el misterio de la existencia, en suma, todas las acciones y reacciones de nuestra alma constituyeron y quiero creer que constituirán siempre la fase de la realidad más rica para el poeta. Pero ¿podemos decir que esta fase psicológica de la realidad no ha cambiado a lo largo del tiempo? Yo creo que no. Indudablemente los hombres aman, odian, sufren y aspiran hoy como lo hicieron siempre. [...] Son precisamente los poetas del amor y los héroes del amor los que han contribuido a que el sentimiento amoroso, siempre existente, sea hoy mucho más rico en matices, en horizontes y en profundidades. [...] Comparemos, por ejemplo, una poesía de Ovidio o de Safo, una de Petrarca o Garcilaso y otra de Patmore o Francis Thompson; el tema en ellas es el amor a la mujer, y ha permanecido invariable desde el mundo de la Antigüedad al mundo del siglo XIX. La fase de la realidad para esos poetas ha sido esa realidad psicológica que llamamos sentimiento amoroso. (La realidad y el poeta, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, pp. 18-19).* Le sentiment amoureux fait donc partie des grands thèmes de la poésie. C'est aussi un sentiment que l'on a souligné à plusieurs reprises dans la poésie de certains poètes étudiés dans ce mémoire.

<sup>1247</sup> On se reportera à la première partie sur la figure du poète chez Salinas.

<sup>1248</sup> PI 4 p. 868

<sup>1249</sup> vv. 45-51



Le locuteur-poète abandonne ses vers au gré des flots du fleuve, qui arriveront ensuite jusqu'à la mer<sup>1250</sup>. La comparaison explicite entre les vers et les feuilles du saule pleureur montre la conception de la poésie comme expression du sentiment de la tristesse. Toujours dans le recueil *Presagios*, le locuteur-poète du poème 19<sup>1251</sup> « Mi tristeza » choisit l'écriture en vers pour exprimer sa tristesse. C'est le vers qui donne forme à la douleur du poète :

*Mi tristeza  
me la ha robado la noche.  
Era mía, era bien mía,  
pensaba decirla en versos,  
darle forma como dan  
las lágrimas forma tibia  
al dolor de adentro ...*<sup>1252</sup>

Ici la poésie apparaît comme le fruit d'un travail, un art.

## 2- L'art de la poésie

### **La poésie réalisée : un objet d'art**

L'image du « vers de marbre » présente dans le poème 31 de *Presagios* :

*... ella [la criatura extraña] se expresa bien, se alarga,  
se hace tenue y vaga como la noche exige  
o se precisa como verso de mármol  
si así lo quiere el sol*<sup>1253</sup>

évoque la dureté, le froid, l'éternité de la pierre et la sculpture qu'il faut rapprocher du verbe *cinzelar* utilisé dans « Estancias a Jean Moréas » pour qualifier la poésie du poète français. C'est la conception de la poésie comme œuvre d'art, comme beauté plastique éternelle qui s'exprime ici à travers la relation entre la poésie et les arts plastiques, la sculpture rappelant l'idéal de *l'art pour l'art* de Théophile Gautier<sup>1254</sup>.

## 3- Conclusion

Dans l'œuvre salinienne antérieure à 1939, la poésie est considérée implicitement comme un art, elle est plus particulièrement sculpture puisque le verbe

<sup>1250</sup> Il y a sûrement ici un souvenir de Manrique : *nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar* (vv. 25-26 des *Coplas...*). Le désir du saule, enraciné en terre, semble symboliser celui du poète, tous deux souhaitant rejoindre la mer (qui connote souvent une source d'inspiration et de liberté), l'un à travers ses feuilles, l'autre à travers ses vers voguant sur le fleuve.

<sup>1251</sup> *Presagios* 19 p. 73

<sup>1252</sup> vv. 1-7

<sup>1253</sup> vv. 10-13

<sup>1254</sup> Voir par exemple le poème « L'Art » (d'*Emaux et Camées*) : *Les Dieux eux-mêmes meurent/ Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains./ Sculpte, lime, cisèle ./ Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !* (vv. 48-56)

*cinzelar* donne à voir une poésie « sculptée ». Elle est aussi étroitement liée à des thèmes, à l'expression du sentiment amoureux dont la formulation est empruntée à d'autres poètes. On a aussi signalé dans la section sur Lorca la caractéristique « illimité » de la poésie. Selon le poète grenadin la poésie est partout :

*La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía*<sup>1255</sup>.

Et Salinas ne dit pas autre chose :

*Lo primero que nos sorprende al estudiar el tema de la poesía es su ilimitación; parece increíble que en el siglo XIX se pudiese hablar de objetos poéticos y no poéticos, porque para el espíritu contemporáneo todo es poetizable, por consiguiente todo es potencialmente poético. [...] Pero ¿cuál es el tema propio de la poesía? ¿Es el alma humana? ¿Es el rayo de luz? ¿Es la roca? Tema de la poesía puede ser la piedra que estudia el geólogo, la hierba que analiza el botánico, el sentimiento cuyo mecanismo investiga el psicólogo, la estrella que observa el astrónomo; o sea que el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total. Desde este punto de vista la poesía se aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado; y al otro lado, el resto del universo, sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía. [...] Admitiendo, pues, que el tema de la poesía es la realidad que rodea al hombre, tendremos que hacer notar en seguida que esta realidad no se presenta al poeta en bloque, en su integridad, sino que se le ofrece casi siempre en algunas de sus fases. Podremos, por consiguiente, precisar más nuestra idea: si para el poeta, en general, el tema poético es la realidad, en general, para cada poeta determinado el tema de su poesía<sup>1256</sup> sería una o varias fases de esa misma realidad<sup>1257</sup>.*

Cette conception fort intéressante de la poésie n'apparaît pas de façon explicite dans les poèmes métalangagiers que l'on a étudiés et il semble que chez Salinas il n'y ait aucune définition de la « poésie » comme abstraction.

<sup>1255</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Tomo I, Verso*, "La poesía es algo que anda por la calle", Aguilar, 1953, pp 1808-1809.

<sup>1256</sup> Le poème est donc la mise en forme d'un vécu.

<sup>1257</sup> *La realidad y el poeta*, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, pp. 15-16.

## V- RAFAEL ALBERTI

### 1- Qu'est-ce que la poésie ?

#### a- La poésie comme écriture

La construction en parallèle du vers 10 de « Venus en ascensor »<sup>1258</sup> :

*Agencia de tinteros. Despacho de poesías.*

évoque l'activité du poète, le monde de l'écriture en réunissant par le biais de la syntaxe et de la place de ces deux termes dans le vers (à l'hémistiche et en fin de vers) l'encrier et la poésie. Ce poème est une évocation humoristique d'un immeuble dont chaque étage est occupé par un dieu de l'Olympe ou un personnage mythologique évoqué de façon burlesque comme des personnages contemporains. Ici Apollon, dieu de la poésie, semble vendre des poèmes :

*Agencia de tinteros. Despacho de poesías.*

*Apolo, en pantalones, sin corbata  
—« Diga usted »—, aburrido,  
su corona de pámpanos de lata  
—« Repita »— lustra, ido. (vv. 10-14)*

#### b- La poésie liée à la thématique maritime<sup>1259</sup>

La mer albertienne est faite de vers et semble être la source d'inspiration de la poésie albertienne<sup>1260</sup> :

<sup>1258</sup> *Cal y canto* 26 p. 228.

<sup>1259</sup> La mer a joué un rôle essentiel dans la vie de Rafael Alberti comme le souligne le titre de l'ouvrage suivant : *Sólo la mar* (Madrid, Espasa Calpe, «Edición especial de la colección Austral», 1994, 429 p.) qui regroupe des études sur la poésie d'Alberti ainsi qu'une anthologie de textes. On avait aussi signalé dans la première partie le lien entre le poète et la mer et l'on reproduit ici les propos d'Alberti sur la mer : *Yo nací junto al mar. Yo sigo siendo siempre un poeta del mar, aunque pueda pasarme días y hasta años sin escribir su nombre, sin recordarlo siquiera. ¿Qué no deberé yo al mar, mi poesía primera y todavía la de hoy? ¿Qué no ha su gracia, o sea la sonrisa; a su juego, o sea el ritmo; a su ritmo, o sea la danza, el baile? Cuando apenas tenía quince años, me arrancaron del mar, convirtiéndome para siempre, desde entonces, en un marinero de tierra.* (R. Alberti, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 11.) Pedro Salinas revient aussi sur cet aspect de la poésie albertienne dans «La poesía de Rafael Alberti» (*Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, p. 186): *Marinero en tierra, publicado en 1924, es el poema del mar visto y sentido por los ojos costeros. Está tratado el tema tomando el mar no en su magnitud épica, sino como un tesoro de sugerencias poéticas breves, aladas y graciosas. El poeta se considera como "un desenterrado del mar", como un expatriado que desde la ciudad, que no ve el mar, le sueña y le acaricia, evocándole. Cuando va por las calles de la tierra con el traje marinero que ha pedido que le ponga su madre, camina sobre la ilusión de ir por las calles del mar. En sus aguas ve asomar la primavera; por ellas vislumbra un inverosímil toro azul y oye en ellas pregones submarinos; pide que si su voz muere en tierra, la lleven a la orilla del mar y allí la dejen. Este libro constituye como un sartal de cantares marineros transfundidos a la tonalidad común de esta primera época de refinamiento culto..*

<sup>1260</sup> Rafael Alberti revient sur l'importance de la mer dans sa poésie dans *La arboleda perdida* (Barcelone, Bruguera, n° 18, 1982, pp. 135-136) : *Mis nostalgias marineras del Puerto comenzaron a*

## CÁDIZ.

(Al novelón para los rieles,  
un tiro en el andén. De versos llena,  
pasa la mar sus hojas de bajeles.)<sup>1261</sup>

L'image des « feuilles de bateaux » défilant sur une mer « pleine de vers » fait percevoir la mer comme source d'inspiration nécessaire au travail du poète.

### c- La poésie inspirée par la tristesse

Enfin on signalera que l'image du poète est liée à des thèmes poétiques comme la thématique de la mort et de la tristesse lorsque le terme *poeta* apparaît dans le voisinage du terme *elegía* : « Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca) »<sup>1262</sup>. Dans le poème dédié à Manfred Stern (dit « général Kleber »<sup>1263</sup>) la voix du locuteur est élégiaque<sup>1264</sup>. La terminologie révolutionnaire est toujours présente chez le locuteur qui parle de blé détruit (*trigo destrozado*) et d'aurore (*Medio cielo de España, media aurora/ la otra mitad gime en poder de moros/...*). Le locuteur met sa voix au service de la révolution en louant les mérites du général et avec le peuple affirme le poing de la main droite levé bien haut (*bien alto el puño de la mano diestra*) que l'Espagne est leur<sup>1265</sup>.

## 2- La poésie comme art de communiquer un vécu : l'engagement politique

Le sous-titre du recueil *De un momento a otro (Poesía e historia)*<sup>1266</sup> annonce la voie de la poésie engagée en instaurant le couple poésie et histoire : l'élément rhématique *poesía* annonce le choix d'un mode d'écriture et l'élément thématique *historia*, le choix du thème traité, la vie des hommes et la politique.

---

*presentárame bajo forma distinta: aún las veía en líneas y colores, pero esfumados entre una multitud de sensaciones ya imposibles de fijar con los pinceles. [Il fait ici allusion à son autre activité de peintre] Me prometí olvidarme de mi primera vocación. Quería solamente ser poeta.*

<sup>1261</sup> CC 13 « Estación del Sur » p. 213, vv. 22-24.

<sup>1262</sup> Encore une élégie à la mort de Lorca. On signalera dans cette première partie les nombreux poèmes dédiés au poète Lorca, on reviendra dans la deuxième partie sur la forme « élégie ».

<sup>1263</sup> MO 29 p. 406

<sup>1264</sup> *Kleber, mi general, oye conmigo / lo que mi voz hoy tiene de elegía,/ de piedra rota y destrozado trigo;* (vv. 1-2, p. 406).

<sup>1265</sup> Il faut rappeler que Rafael Alberti contredit ici l'un des slogans nationalistes, selon lequel les Républicains étaient des apatrides. *con mi voz, que es su sangre y su memoria,/ bien alto el puño de la mano diestra,/ por Madrid y tu nombre de victoria,/ te saludan: ¡Salud: España es nuestra.* (MO 29 « Al General Kleber » p. 406, vv. 31-34)

<sup>1266</sup> MO p. [367]

### **3- Conclusion**

La poésie chez Alberti est donc un outil d'écriture permettant au poète de dire son engagement politique<sup>1267</sup>. Mais la conception qui doit retenir l'attention est bien celle de la poésie inspirée par la mer. La mer « pleine de vers » rejoint la conception que l'on a dite plus haut, celle de la poésie qui se trouve partout dans la nature.

---

<sup>1267</sup> Mais il faut souligner que ce n'est pas l'orientation qui prédomine dans la poétique albertienne avant 1939.

## VI- EMILIO PRADOS

La seule mention du terme *poesía* dans l'œuvre de Prados apparaît dans le titre du recueil : « *MEMORIA DE POESÍA* »<sup>1268</sup>. Quand au mot *verso* ses mentions ne sont pas plus abondantes puisqu'il n'apparaît qu'une seule fois également dans le titre: *Tiempo. Veinte poemas en verso*<sup>1269</sup>. Les éléments rhématiques de ces deux titres (*poesía, poemas, verso*) annoncent le choix d'un mode d'écriture, la poésie. Le titre *Memoria de poesía* pourrait faire penser, d'une certaine façon, à une citation de Bécquer issue de la *Rima IV: Podrá no haber poetas ... pero siempre / ¡Habrà poesía!* Il pourrait ne plus y avoir un seul poète sur la terre, la poésie, au contraire, serait toujours là. C'est peut-être le sens ici de ce titre *Memoria de poesía* : la poésie sera toujours dans la mémoire des hommes, elle appartient au domaine de l'éternité.

---

<sup>1268</sup> *Otros poemas* 1 p. 377. Dans œuvre complète consultée Carlos Blanco Aguinaga et Antonio Carreira (Vida y obra, « *Crisis. Fin de Litoral. Comportamiento revolucionario* », p. 37) reviennent sur les circonstances d'écriture de ce recueil: *Memoria de poesía y Cuerpo perseguido, libros escritos entre 1926 y 1928, son los testimonios de aquella guerra que, aunque hoy parece ser una en los poemas, fue seguramente plural a lo largo de varios años. No conocemos los nombres de quienes en aquellos amores difíciles participaron.*

<sup>1269</sup> *Tiempo* p. 141



## VII- VICENTE ALEIXANDRE

### 1- La poésie, la « passion d'une vie »

Le terme *poesía* est totalement absent de l'œuvre poétique d'Aleixandre avant 1939<sup>1270</sup>. En revanche, dans une lettre à Jorge Guillén<sup>1271</sup> il livre ses impressions sur son activité et métier de poète en avouant que la poésie est pour lui une véritable passion, sa seule raison d'être :

*Sus juicios [il parle de Dámaso Alonso et de Gerardo Diego] sobre mi poesía me llenan de alegría y no sé como agradecerse los. No sabe usted el estímulo que son también. Sí siento mi destino unido a la poesía ; ella es mi actividad y mi ejercicio y mi salida a mi mundo más claro. Ella, naturalmente, es la gran pasión de mi vida. Pero ;ay!, ella está conmigo y ella es mi actitud en el mundo, porque ella no es mi respuesta sino mi pregunta.*

Cette dernière phrase affirme le mystère de la poésie qui se révèle être, pour le poète, une clef pour questionner le monde.

Pour Aleixandre vie et poésie sont liées<sup>1272</sup>.

*Vida y poesía no son, en algún sentido, distintas, y porque vivimos hacemos poesía, y, ay de los poetas que la hacen extremando un margen, una torre triste, una exangüe lámina de papel. Desde todas partes puede hacerse la poesía, a condición de que efectivamente lo sea. Pero siempre girará alrededor de la vida, o de su otro nombre, la muerte. Nunca como leyendo la poesía se comprende, quiérase o no, la unidad del destino*<sup>1273</sup>.

<sup>1270</sup> Dans cette section, on exploitera davantage certains passages du métalangage externe du poète puisque le métalangage interne fait défaut.

<sup>1271</sup> Lettre du 8 janvier 1934, Vicente Aleixandre, *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, p. 108.

<sup>1272</sup> On a déjà fait allusion à ce lien dans la première partie, chapitre I- D. Alonso. Dans une lettre du 3 septembre 1939 adressée à J.L. Cano, Vicente Aleixandre affirme que c'est sa vie, sa terre qui nourrissent ses poèmes : *En mis poemas, muchas veces he besado la tierra, redonda, abordable, he dormido en su seno, sintiéndola volar por los espacios vivos. Como he besado labios ardientes o suavísimos, como he poseído cuerpos adorados, exactamente lo mismo que he sufrido mi dote de dolor, que no era mío solo, porque yo sé que he sufrido por muchos que no sufrieron. Porque yo, no soy yo solo. La poesía apparaît alors comme une véritable religion. Vicente Aleixandre donne une définition de ce qu'est l'inspiration poétique: Mi fe en la poesía es mi fe en mi identificación con algo que desborda los límites aparentes, destruyéndome y aniquilándome en el más hermoso acto de amor, y cuando yo canto, hablo de mí, pero hablo del mundo, de lo que él me dicta, porque esto es la inspiración: hervor en el reducido recinto del corazón de fuerzas innumerables, concentradas finalmente como una sola espada atravesando de dentro a fuera el pecho del inspirado. Los hombres ven la punta de la espada, que surte teñida de la sangre del poeta, pero la empuñadura que la maneja está quizá en el centro de la tierra. Pour Aleixandre, seul le poète est capable d'établir par sa poésie une communion avec le monde: Besar unos labios, acariciar unos senos vívidos, enajenarnos en el delirio amoroso, es sólo el ciego acto de entrega a ese destino totalizador, de fuga de nuestros límites, hacia la hermosa, liberadora pérdida de nuestra conciencia. ¡Ay, sólo instantánea, como mero símbolo de nuestra vocación, únicamente lograble del todo para el hombre en la muerte! Porque sólo ésta trae esa comunión y confusión con lo creado, que es la gran fuerza (tan reducida y momentánea por otra parte) del amor, que es un simulacro. El poeta es el único que realiza con su poesía esa antevisión, esa comunión con un mundo total. Por eso la poesía y el amor tienen una misma fuente. Y por eso el poeta vence a la muerte, porque en vida descubre las cortinas de nuestro supremo aniquilamiento. (Epistolario, Madrid, Alianza, ed. J.L. Cano, «Alianza Tres, 175», 1986, p. 19).*

<sup>1273</sup> *Antología poética seguida de cartas de Cernuda, Aleixandre y Salinas*, épilogue de V. Aleixandre, Bogota, Colcultura, 1997, p. 90.

Dans une lettre du 3 septembre 1939 adressée à J.L. Cano, Vicente

Aleixandre affirme que c'est sa vie, sa terre qui nourrissent ses poèmes, sa poésie réalisée :

*En mis poemas, muchas veces he besado la tierra, redonda, abordable, he dormido en su seno, sintiéndola volar por los espacios vivos. Como he besado labios ardientes o suavísimos, como he poseído cuerpos adorados, exactamente lo mismo que he sufrido mi dote de dolor, que no era mío solo, porque yo sé que he sufrido por muchos que no sufrieron. Porque yo, no soy yo solo.*

Vicente Aleixandre donne une définition de ce qu'est l'inspiration poétique. La poésie apparaît ici comme une véritable religion :

*Mi fe en la poesía es mi fe en mi identificación con algo que desborda los límites aparentes, destruyéndome y aniquilándome en el más hermoso acto de amor, y cuando yo canto, hablo de mí, pero hablo del mundo, de lo que él me dicta, porque esto es la inspiración: hervor en el reducido recinto del corazón de fuerzas innumerables, concentradas finalmente como una sola espada atravesando de dentro a fuera el pecho del inspirado. Los hombres ven la punta de la espada, que surge teñida de la sangre del poeta, pero la empuñadura que la maneja está quizá en el centro de la tierra.*

Et pour Aleixandre, seul le poète est capable d'établir par sa poésie une communion avec le monde:

*Besar unos labios, acariciar unos senos vívidos, enajenarnos en el delirio amoroso, es sólo el ciego acto de entrega a ese destino totalizador, de fuga de nuestros límites, hacia la hermosa, liberadora pérdida de nuestra conciencia. ¡Ay, sólo instantánea, como mero símbolo de nuestra vocación, únicamente lograda del todo para el hombre en la muerte! Porque sólo ésta trae esa comunión y confusión con lo creado, que es la gran fuerza (tan reducida y momentánea por otra parte) del amor, que es un simulacro. El poeta es el único que realiza con su poesía esa antevisión, esa comunión con un mundo total. Por eso la poesía y el amor tienen una misma fuente. Y por eso el poeta vence a la muerte, porque en vida descorre las cortinas de nuestro supremo aniquilamiento.*

On s'intéressera enfin à l'activité de critique et de pédagogue qu'a également eue Aleixandre en participant à des conférences (parfois destinées à des étudiants) où il se livra à des lectures et explications de poèmes. Ces propos montrent un certain rapport à la poésie :

*Yo di ayer una conferencia, con lectura de poemas, en la Facultad de Letras, a los estudiantes de los grupos de Literatura. La idea fue de Morales y de algún otro por allá: parece que desean pasen poetas que hablen de poesía<sup>1274</sup> y lean obra inédita. Tuve un éxito brillante, a juzgar por aplausos, enhorabuenas, etc. Eso sí, el público estuvo en silencio y pendiente, por lo menos; silencio que contrastaba con el runruneo de comentarios en mis pausas entre poema y poema. Hablé de<sup>1275</sup> maestros y poetas inspirados y después apliqué esto a la poesía de ahora, señalando que a mi juicio ahora<sup>1276</sup> se escribe bajo el signo de la inspiración<sup>1277</sup>, como hasta hace 4 o 5 años<sup>1278</sup> privaba la maestría. Te cité, porque me fue útil lo que sobre este neor[r]omanticismo tú señalaste en tu nota sobre mis Espadas. Y después leí poemas, con una breve introducción a cada uno. Leí "La luna es*

<sup>1274</sup> Il s'agit bien de métalangage externe.

<sup>1275</sup> Le verbe *hablar de* est un indicateur du métalangage externe.

<sup>1276</sup> C'est-à-dire 1934.

<sup>1277</sup> On a beaucoup parlé de l'inspiration poétique à travers le motif de la muse chez Diego et du terme *estro* chez Lorca.

<sup>1278</sup> 1929-1930, le tournant signalé par beaucoup de critiques.

*una ausencia*<sup>1279</sup> ; “Se querían”, “Ven siempre ven”, “La dicha”, “Diamantina unidad” y “La muerte”. Seis, y largos. Como tú presentías, no los leí mal; me crecí y quedé regular. La conferencia en total duró 45 minutos. Hubo 200 personas, hasta algún profesor. Y yo salí satisfecho de esta primera experiencia, a la que había temido bastante. La conferencia, en mi estilo, la llevé escrita, pero leí casi como si hablara: me la sabía casi de memoria. Morales, el bueno, estaba radiante<sup>1280</sup>.

## **2- Conclusion**

Ces quelques passages du métalangage d’Aleixandre ont révélé certains aspects de sa conception de la poésie. D’abord, celle-ci apparaît comme une véritable passion, une raison d’être<sup>1281</sup>, voire une religion, conception qui rejoint l’idée d’union entre vie et poésie. Enfin, il souligne que la poésie se trouve dans le monde et que c’est le monde qui dicte au poète son chant.

Il semble que pour Aleixandre (dans son métalangage externe) la poésie est une certaine perception du monde, pouvant aller jusqu’à un sentiment de « communion » et d’« identification » : une « inspiration » tendant à s’exprimer dans l’« activité » d’écriture. Elle n’existe donc pas à proprement parler et ce n’est que par métaphore qu’il parle de ce que le monde lui « dicte ». Mais l’œuvre d’Aleixandre ne reprend pas explicitement cette définition de la poésie.

---

<sup>1279</sup> Ce poème de Carolina Coronado est cité par Aleixandre en épigraphe : *La destrucción o el amor* 38 « La luna es una ausencia » p. 401, [Epigraphe:] *La luna es una ausencia*. Carolina Coronado (Voir glossaire)

<sup>1280</sup> Lettre du 2 mai 1934 à Jorge Guillén, (Vicente Aleixandre, *Correspondencia a la generación del 27*, pp. 114-115.)

<sup>1281</sup> On pourra se reporter à une phrase de Lorca dans une lettre à Guillén, où il lui affirme que : *Yo no como, ni bebo, ni entiendo más que en la Poesía*. (*Obras completas*, Aguilar, 1953, p. 1603). Ici « la poésie » semble exister en dehors du poète, ce n’est pas une « activité ».

## VIII- LUIS CERNUDA

### 1- La poésie, une certaine intensité d'émotion

Le poème 5 du recueil *Poemas inéditos* tente (il ne s'agit effectivement que d'une tentative qui ne semble pas donner entière satisfaction au locuteur-poète : *Bien sé que esto es una limitación*<sup>1282</sup>) de définir la poésie<sup>1283</sup> et pour ce faire le poète l'assimile à une situation qui lui est chère : la poésie c'est être en compagnie de l'être aimé, elle est donc liée à une certaine qualité d'émotion :

*La poesía para mí es estar junto a quien amo. Bien sé que esto es una limitación. Pero limitación por limitación esa es después de todo la más aceptable. Lo demás son palabras que sólo valen en tanto expresan aquello que yo pensaba ...*<sup>1284</sup>

### 2- La poésie comme art de communiquer une réalité extérieure : la beauté<sup>1285</sup>

<sup>1282</sup> Ce terme renvoie à deux réflexions de Lorca et Salinas qui insistent sur le caractère illimité de la poésie: *La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía.* (Federico García Lorca, *Obras completas*, Tomo I, Verso, "La poesía es algo que anda por la calle", Aguilar, 1953, pp 1808-1809). Salinas ne dit pas autre chose: *Lo primero que nos sorprende al estudiar el tema de la poesía es su ilimitación; parece increíble que en el siglo XIX se pudiese hablar de objetos poéticos y no poéticos, porque para el espíritu contemporáneo todo es poetizable, por consiguiente todo es potencialmente poético. [...] Pero ¿cuál es el tema propio de la poesía? ¿Es el alma humana? ¿Es el rayo de luz? ¿Es la roca? Tema de la poesía puede ser la piedra que estudia el geólogo, la hierba que analiza el botánico, el sentimiento cuyo mecanismo investiga el psicólogo, la estrella que observa el astrónomo; o sea que el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total. Desde este punto de vista la poesía se aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado; y al otro lado, el resto del universo, sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía. [...] Admitiendo, pues, que el tema de la poesía es la realidad que rodea al hombre, tendremos que hacer notar en seguida que esta realidad no se presenta al poeta en bloque, en su integridad, sino que se le ofrece casi siempre en algunas de sus fases. Podremos, por consiguiente, precisar más nuestra idea: si para el poeta, en general, el tema poético es la realidad, en general, para cada poeta determinado el tema de su poesía sería una o varias fases de esa misma realidad. (La realidad y el poeta, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, pp. 15-16.)*

<sup>1283</sup> Dans "José Moreno Villa o los andaluces de España" (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca nueva », n° 297, 1970, p. 53) Luis Cernuda avoue ne pas savoir ce qu'est la poésie: *Tales poemas, a que Moreno Villa titula Carambas, impresos ya en un pequeño pliego, dejan fluir su doble corriente de misterio y humor. Ignoro si estas cualidades son las fundamentales en la poesía, puesto que también ignoro lo que ella sea. Nadie puede "saberlo". Pero la poesía "está" en un poema mientras esas dos cualidades permanecen.* La poésie n'existerait donc pas en dehors du poème puisque « misterio » et « humor » sont des « qualités » que présente le poème. L'utilisation des guillemets pour le verbe *saber* montre une certaine crainte à considérer la poésie comme un savoir et l'emploi du verbe *estar* qu'une définition de celle-ci semble impossible.

<sup>1284</sup> *Poemas Inéditos* 5 p. 816

<sup>1285</sup> "Palabras antes de una lectura", *Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n°94, 1971, p. 155.

D'après le fragment qui suit, le but de la poésie est de communiquer la beauté:

*Aquí la definición es inevitable y se nos presenta casi fatalmente: la poesía fija a la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas, como en los mitos griegos del amor de un dios hacia un mortal nacieron seres semi-divinos. El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente [...]*

### **3- Conclusion**

Les références à la poésie sont nettement moins nombreuses que celles concernant le poème : la réflexion métalangagière sur la poésie est pratiquement absente de l'œuvre poétique cernudienne antérieure à 1939. Mais on peut déduire de l'étude menée ici que la poésie pour Cernuda est une entité (un objet, quelque chose qui possède une existence en soi) puisqu'elle est un vécu (une émotion ressentie en présence de l'être aimé<sup>1286</sup>) ou une réalité (la beauté). En revanche, on n'a trouvé aucun indice qui permette d'affirmer si la poésie selon Cernuda est construite ou captée par le poète.

---

<sup>1286</sup> Cette conception est assez proche de celle exprimée par Bécquer dans la Rima XXI : *¿Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? / Poesía ... eres tú.*

Juan Luis Alborg dans *Historia de la literatura española* (tomo IV, Madrid, Gredos, 1992) expose la théorie poétique de Bécquer : *Bécquer se propone decir primeramente qué es la poesía [ en référence aux vers de la Rima XXI ¿Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? / Poesía ... eres tú.], mas no como materia literaria, lograda en un poema, sino como sustancia inicial, existente en sí misma, anterior a todo propósito de arte. « En su primera significación — aclara Guillén — el vocablo poesía no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético. » En la Rima IV lo define Bécquer maravillosamente : Podrá no haber poetas ... pero siempre / ¡Habrà poesía ! . Y siguen las cuatro conocidas estrofas en las que el poeta enumera las fuentes diversas, desde los astros al corazón, de donde mana la poesía. Comentando esta Rima ha escrito José María de Cossío : « La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta.[...] ».*

## IX- MANUEL ALTOLAGUIRRE

### 1- Qu'est-ce que la poésie ?

#### a- Définitions explicites<sup>1287</sup>

Le court poème intitulé « La poesía »<sup>1288</sup>, composé de sept vers, tente de proposer une définition de la poésie, comme l'annonce son titre :

*Tan clara que, invisible,  
en sí misma se esconde,  
como el aire o el agua,  
transparente y oculta;  
desierta no, surcada  
por pájaros y peces,  
herida por los árboles.*<sup>1289</sup>

Les éléments de comparaison appartiennent à la nature : l'air (*aire, pájaro*) et l'eau (*agua, peces*) évoquent la transparence (l'adjectif *transparente* apparaît d'ailleurs au vers 4), la pureté et l'insaisissable. L'idée de mystère plane aussi sur cette définition de la poésie dans les deux premiers vers : *Tan clara que, invisible, / en sí misma se esconde*.

Un autre poème<sup>1290</sup>, issu du recueil *La lenta libertad*, portant le même titre « La poesía », propose également une définition de l'art poétique :

*No hay ningún paso,  
ni atraviesa nadie  
los dinteles de luz y de colores,  
cuando la rosa se abre,  
porque invisibles son los paraísos  
donde invisibles aves  
los cantos melodiosos del silencio  
a oscuras dan al aire,  
más allá de la flor, adonde nunca  
alma vestida puede presentarse,  
donde se rinde el cuerpo a la belleza  
en un vacío entrañable.*

Le mystère semble toujours planer sur l'essence de la poésie : l'adjectif *invisible* occupe une place centrale dans le poème, répété à l'intérieur des vers 5 et 6. Le mystère est renforcé par l'oxymore : *los cantos melodiosos del silencio*. L'unique phrase qui constitue les douze vers du poème ainsi que la présence de l'élément air

<sup>1287</sup> Altolaguirre est le seul des dix poètes étudiés ici à proposer trois poèmes dont les titres mixtes annoncent à la fois une réflexion métalangagière sur le mode d'écriture et le thème de la poésie. On en attend bien sûr une définition de la poésie.

<sup>1288</sup> (1930-31) *Poesía* 36 p. 176

<sup>1289</sup> vv. 1-7

<sup>1290</sup> (1936) *La lenta libertad* 6 « La poesía » p. 225



(*aves* et *aire*) soulignent le caractère insaisissable de la poésie. Le motif de la rose introduit les thèmes de la beauté, de la pureté mais aussi de l'aspect éphémère de la poésie. Enfin les vers 9 et 10 montrent que la poésie s'adresse à l'âme et non au corps qui « se rend » face à la beauté de l'art poétique ou de la poésie.

Le troisième poème consacré à la définition de la poésie s'intitule « Poesía »<sup>1291</sup> :

*¡Oh la voz de cristal, serena amiga,  
que de tus rojos labios se dilata!  
¡Quién pudiera sobre ese fresco río,  
que a mis oídos dulcemente llega,  
navegar! y ¡quién pudiera, amor,  
cerca de su corriente rumorosa  
reposar a tu lado, siempre juntos!  
¡No ser yo el mar! ¡No quiero serlo!  
¡Que en mí no muera nunca tu palabra  
entre tantas palabras por mí oídas!  
¡Que ese río lento sea interminable,  
que yo lo vea pasar, que pueda verme  
en su espejo fugaz, porque haya sido  
mi persona motivo de tu canto!*

Ici aussi l'eau est présente à travers le motif du fleuve (*fresco río, río lento*) ; elle introduit des connotations de pureté, de transparence ou de quelque chose d'insaisissable. Le locuteur poète se contemple dans le miroir, métaphore de l'eau du fleuve. La voix « cristalline » de la femme aimée, s'adressant au locuteur, est comme un fleuve qu'il voudrait toujours entendre et voir. C'est cette voix, semble-t-il, l'amour qu'elle exprime et l'amour qu'elle inspire qui est « poésie ».

De la présence même des éléments de la nature dans ces trois ébauches de définition de la poésie on déduira que l'idée générale qui se dégage ces trois textes<sup>1292</sup> relativement courts est que la poésie est partout dans la nature, qu'elle existe en soi, qu'elle est insaisissable comme l'air et l'eau et qu'elle est mystère.

### **b- La poésie comme « communication » entre le poète et la nature**

Le poème « A un olmo »<sup>1293</sup> semble établir une communication et une véritable osmose (*hermano*) entre le locuteur poète et l'arbre<sup>1294</sup> :

*Las hojas que resbalan por tu rostro*

<sup>1291</sup> *Otros Poemas* 3 p. 350 (dans une lettre à Juan Guerrero de 1928).

<sup>1292</sup> Le *locus amoenus* qui est créé dans ces trois poèmes et qui semble être nécessaire à la création du texte poétique, rappelle peut-être la poésie de Garcilaso.

<sup>1293</sup> (1936) *Las islas invitadas* 1 p. 235

<sup>1294</sup> On se reportera aux chapitres concernant Lorca et Diego dans la première partie.

*Parecen el espejo de mi llanto,  
Parecen las palabras cariñosas  
Que me sabrías decir si fueras hombre.*<sup>1295</sup>

*Si yo tuviera comunicaciones  
con las duras raíces ancestrales ;  
si mis antepasados retorcidos  
me retuvieran firmes desde el suelo;  
si mis hijos, mis versos y las aves  
brotaran de mis brazos extendidos,  
como un hermano tuyo me sintiera.*<sup>1296</sup>

Les différentes « œuvres » (« mis hijos ») du poète sont comme les feuilles de l'arbre. Ce lien entre l'orme et le poète montre une fois de plus que la poésie est dans la nature<sup>1297</sup>.

### **c- L'amour comme thème et source d'inspiration**<sup>1298</sup>

Le locuteur affirme dans le premier vers de « Secreto »<sup>1299</sup> que c'est l'amour qui parcourt son vers, il avoue par la même occasion son impuissance face à la création qui semble lui échapper, le poème semble s'écrire lui-même. Cet amour prend naissance dans le cœur du poète<sup>1300</sup>, les mots parcourant ses veines. La poésie est décrite ici comme un processus physique inexplicable, voire vital, qui se produit au plus profond de l'être du poète :

*Recorre el amor mi verso,  
baja y sube por sus hilos ;  
el corazón que lo impulsa  
nunca lo dejo tranquilo,  
que quiere vivir y late,*

<sup>1295</sup> vv. 8-11

<sup>1296</sup> vv. 19-25

<sup>1297</sup> La poésie permet aussi de comprendre le monde. En perpétuel mouvement, le texte poétique semble livrer, à chaque lecture, un nouveau message dont la portée universelle permet au poète, au lecteur de comprendre le monde qui l'entoure : *La poesía, ya sea exterior o profunda, es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo, y en ella aprendo a conocerme a mí mismo. Por eso el poeta no tiene nunca nada nuevo que decir. La poesía es reveladora de lo que ya sabemos y olvidamos. Sirve para rescatar el tiempo perdido, para levantar el ánimo, para tener alma completa, y no fugaces momentos de vida. En ella enyasamos la muerte, más que con el sueño. Ella nos libera de lo circunstancial, de lo transitorio. Ella nos hace unánimes, comunicativos. El verdadero poeta nunca es voluntario sino fatal. (No existen los poetas malditos.) La poesía salva no solamente al que la expresa, sino a todos cuantos la leen y recrean. Tiene más espíritu el buen lector que el buen escritor, porque el primero abarca mayores horizontes. Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho.* (M. Altolaquirre, *Poesías completas*, México, Fondo de Cultura, 1960, pp. 11-12).

<sup>1298</sup> Luis Cernuda aussi parle dans son métalangage externe de cette passion pour la poésie : [...] *ya comenzaba a entrever que el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia.* ("Historial de un libro", *Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n°94, 1971, p. 182).

<sup>1299</sup> (1936) *las islas invitadas* 20 p. 250

<sup>1300</sup> au vers 3. Voir chez Dámaso Alonso qui utilise ce même terme pour désigner l'âme du poète où le poème-chant prend naissance.

*corazón propio, escondido  
entre palabras que corren  
por venas que son suspiros.  
Mujer desnuda, el poema  
guarda su secreto ritmo<sup>1301</sup>.*

## **2- Une certaine forme de beauté naturelle « est » poésie**

Dans « Fábula »<sup>1302</sup> la poésie apparaît comme une transformation du réel, une véritable sublimation du réel:

*Al verla [tu hermosura] reflejada en la corriente  
supiste transformarla en poesía.<sup>1303</sup>*

C'est la beauté du narcisse reflétée dans l'eau que est transformée en poésie. Le « tu » Narcisse est transformé en fleur (le narcisse)<sup>1304</sup>. La beauté de Narcisse est devenue une fleur qui est poésie, sans intervention d'un travail poétique.

## **3- Conclusion**

Contrairement au métalexique du poème, très peu abondant chez Altolaguirre, le métalexique de la poésie<sup>1305</sup> donne, dans cette troisième partie, matière à une analyse fort intéressante et très riche. Elle est l'expression de la beauté, de la pureté et aussi, de par son caractère insaisissable, éphémère, invisible et transparent, l'expression d'un certain mystère. La poésie semble parcourue par l'amour qui naît dans le cœur du poète. Enfin, d'après les poèmes analysés, il semblerait que la poésie existe en soi. La beauté du monde naturel (le narcisse), l'amour sont poésie, la poésie apparaît comme un paysage harmonieux (présence de l'air, de leau, etc.)

<sup>1301</sup> vv. 1-10

<sup>1302</sup> (1930-31) *Poesía* 12 p. 156

<sup>1303</sup> vv. 26-27

<sup>1304</sup> *Ahora yo flor [...] esto quedó de ti, de tu hermosura.*

<sup>1305</sup> Dans les trois poèmes métalangagiers intitulés « Poesía » ou « La Poesía » que l'on a exploités ici.

## X- JORGE GUILLEN

### 1- Pourquoi parler de poésie si elle n'existe pas?

Le mot *poesía* est totalement absent de l'œuvre poétique guillénienne antérieure à 1939 puisque pour Guillén seul le poème existe, le poète ne ressent donc peut-être pas la nécessité du métalangage ni de s'expliquer sur ce qu'est la poésie. En revanche, le métalangage externe guillénien concernant la poésie est très riche. Dans le passage qui suit Guillén revient sur le concept de poésie pure et affirme que la poésie n'existe pas en dehors du poème :

*Brémond habla de la poesía en el poeta, de un estado poético, y eso es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un "estado" inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente "ritmos, imágenes, ideas", etc. Poesía pura es matemática y es química —y nada más—, en el sentido de esa expresión lanzada por Valéry, y que han hecho suya algunos jóvenes, matemáticos o químicos, entendiéndola de modo muy diferente, pero siempre dentro de esa dirección inicial y fundamental. El mismo valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente<sup>1306</sup>.*

Pour Guillén la poésie est indéfinissable contrairement au poème:

*No partamos de « poesía », término indefinible. Digamos « poema » como diríamos « cuadro », « estatua ». Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje<sup>1307</sup>. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema. ¿Qué hará el artista para convertir las palabras de nuestras conversaciones en un material tan propio y genuino como lo es el hierro o el mármol a su escultor?<sup>1308</sup>*

<sup>1306</sup> Jorge Guillén, «Carta a Fernando Vela», in G. Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 326-328.

<sup>1307</sup> Cette idée rejoint tout à fait ce que dit Jacques Roubaud : —*Mais si la poésie est un fait de langue, ... —Il n'y a pas de poésie ailleurs que dans un objet de langue. Il n'y a pas de poésie dans le coucher de soleil ; Il n'y a pas de poésie dans la prose, ni dans la philosophie, ni dans la finance, ni dans la chanson, etcetera. La poésie n'existe que dans les poèmes ; [...]* La poésie n'est pas quelque chose de vague, d'indifférencié, un ectoplasmique et sentimental passe-partout. Dire que la poésie est partout, c'est dire qu'en fait elle n'est nulle part. C'est une variante molle du slogan de la mort de la poésie. (Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, 1995, pp. 81-82).

<sup>1308</sup> Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 7. (ce recueil reprend des conférences de 1957-1958).

## 2- La beauté en poésie :

On a vu plus haut que chez certains poètes (Alonso, Lorca, Cernuda) la poésie communique une réalité extérieure, la beauté du monde. Au contraire, pour Guillén la beauté ne suffit pas à définir la poésie:

*Belleza no es poesía, aunque sí muchas veces su aliada*<sup>1309</sup>.

Et dans son commentaire sur le poème “Vida-esperanza”, il revient sur cette question de la beauté en poésie:

*El poeta padece la mala fama de ser oscuro. ¡No tanto ! Si se reúnen unas poesías con otras resalta una continuidad que viene de dentro, no de fuera. Esa esperanza ¿qué encontrará? Por de pronto, eso que está ahí: el vivir de todos los días, el desarrollo cotidiano. Lo que disgustará a quien identifique poesía y belleza. No incurramos en ese burdo error. La poesía está en el poema, no en la realidad hermosa*<sup>1310</sup>.

## 3- Le langage du poème

En ce qui concerne le langage poétique, Jorge Guillén affirme que la poésie accepte tous les mots:

*La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida ; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo.*<sup>1311</sup>

Il explique aussi ce qu’est le langage du poème :

*A priori, fuera de la página*<sup>1312</sup>, *no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio. Es probable que “administración” no haya gozado aún de resonancia lírica. Pero mañana, mañana por la mañana podría ser proferido poéticamente —con reverencia, con ternura, con ira, con desdén —“¡Administración!”. Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto. Cada autor siente sus preferencias, sus aversiones y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía; varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones elocuentes. Nada más natural, a otro nivel, que las inflexiones prosaicas, así ya no prosaicas. En conclusión, el texto poético tiene su clave como el texto musical. Absurdo sería transferir notas de La realidad y el deseo a Soledades juntas, a Jardín cerrado. Lenguaje poético, no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro. ¿Qué sería esa pureza, mero fantasma concebido por abstracción? La poesía existe atravesando, iluminando toda suerte de materiales brutos. Y esos materiales exigen sus nombres a diversas alturas de recreación. Sólo en esta necesidad de recreación coincide el lenguaje de estos poetas inspirados, libres, rigurosos*<sup>1313</sup>.

<sup>1309</sup> Jorge Guillén, «Una generación», in *El argumento de la obra*, Barcelone, Llibres de Sinera, 1969, pp. 35-38.

<sup>1310</sup> Jorge Guillén, *El poeta ante su obra*, Pamplona, Peralta, « Poesía Hiperión », 1979, p. 35.

<sup>1311</sup> Jorge Guillén, “Lenguaje de poema, una generación”, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 195.

<sup>1312</sup> C’est-à-dire en dehors du poème.

<sup>1313</sup> Jorge Guillén, “Una generación”, in *El Argumento de la obra*, Barcelone, Llibres de Sinera, 1969, pp. 35-38.

#### **4- Conclusion**

Le métalangage interne guillénien de la poésie n'a pas permis de proposer une réflexion sur la conception de la poésie de Guillén<sup>1314</sup>. En revanche, le métalangage externe annonce clairement sa conception du poème et de la poésie : seul le poème existe, il est, contrairement à la poésie *l'unique organisme réel*. Autrement dit, la poésie loin d'être partout, n'existe que « réalisée dans le poème », plus précisément dans le langage du poème. Poème et poésie s'opposent, le premier est concret, il possède une existence pleine et entière, la seconde est une abstraction<sup>1315</sup>.

---

<sup>1314</sup> Il faudra attendre les recueils suivants, bien plus riches en références métalinguistiques, pour s'en faire une idée précise.

<sup>1315</sup> Cela n'empêche pas bien sûr de tenter de la définir, mais en tant qu'abstraction.



## **CONCLUSION**

Trois axes de réflexion peuvent être proposés ici pour tenter de définir la conception que chaque poète de la « génération de 27 » a de la poésie, et de déterminer une éventuelle cohésion au sein du groupe ou au contraire la formation de sous-groupes quant à l'emploi du métalangage de la poésie. La première question que l'on se posera concernera l'existence en soi de la poésie, le deuxième axe de réflexion s'intéressera au caractère définissable de la poésie<sup>1316</sup>, enfin le troisième consistera à se demander si la poésie, en tant qu'émotion, est, pour les poètes étudiés, une façon « supérieure » de comprendre le monde.

### **1- La poésie existe en soi**

On a relevé chez les poètes qui mentionnent le terme *poesía* trois grandes conceptions de la poésie. On a défini les catégories suivantes : la poésie comme sentiment « poétique » en soi ou comme expression d'une émotion, autrement dit d'une réalité intérieure, la poésie comme réalité extérieure (présente dans la nature par exemple), et la poésie comme mystère.

---

<sup>1316</sup> Ne pas parler de la poésie (dans le métalangage interne ou externe) ne veut pas forcément dire qu'on considère qu'elle n'existe pas ou qu'elle est indéfinissable.

### a- La poésie comme sentiment « poétique » ou comme expression d'une émotion<sup>1317</sup>

Chez Alonso, la poésie naît de la tristesse, de la mélancolie du poète ou encore parfois de l'amour que celui-ci souhaite déclarer à la femme aimée. On retrouve cette même conception chez Federico García Lorca où la profonde douleur ressentie par le poète lui permet de capter la poésie qui flotte en quelque sorte dans l'air. Pour Cernuda la poésie c'est être avec l'être aimé<sup>1318</sup>. Elle est donc une certaine qualité d'émotion, elle réside dans l'essence de certains êtres, de certaines choses,

<sup>1317</sup> Dans son article intitulé « ¿Qué es Poesía ? » (*Espadaña*, 1, mai 1944) Antonio G. de Lama affirme qu'il ne faut pas chercher à définir la poésie mais bien à la ressentir : [...] *hay que verla, intuir-la, sentirla*. Mais il explique ensuite en quoi consiste ce verbe « ressentir » : *Pero cuidado con este verbo —sentir—, tan cargado de alusiones dispares. No se trata aquí de eso que el romántico llama sentimiento cuando quiere decir sensibilidad o sensiblería. No; la Poesía no se siente así. Así se siente la crispadura de los nervios, la pérdida de una ilusión, la muerte del amigo, la ausencia del amor o de la amada. Así se siente la nostalgia de los días risueños o la presencia de las horas amargas o el temor de los años oscuros, la gota de lluvia que penetra en el corazón como cae sobre la ciudad o el adiós de las despedidas ineludibles. Pero la Poesía no se siente así*. La poésie n'est donc pas selon A. G. de Lama liée à un thème. Il insiste ensuite sur le fait que la poésie doit être ressentie avec son âme : *Una vez habla San Juan de la Cruz —éste sí que era poeta, que es poeta— del ápice del alma. Pues bien, la Poesía se siente en, con, y por el ápice del alma. En ese cogollo íntimo donde, patentemente, palpitantemente, se oculta el yo. Cuando una palabra, un verso, un poema, consigue atravesar las capas del ser, y llega al ápice, al yo que somos, al cogollo íntimo, y le roza y le estremece, y le ensimisma o le enajena, entonces es que la Poesía está presente*. [Pour comprendre ce qu'est la poésie le lecteur doit la ressentir dans son âme, au plus profond de son être. Cette conception est très proche du vers de D. Alonso *para este canto, de mi alma tomo* (N4 "Ars poética", v. 12) qui affirme que le poète doit trouver dans son âme l'inspiration poétique] *Y el que una vez la ha sentido ahí, así, ya no le confunde nunca, ya sabe para siempre lo que es. No le preguntéis por Ella. Porque sólo sabrá deciros balbuciendo: —Esto, esto que yo he sentido, que yo he vivido aquí en lo más dentro de mi ser, esto es la Poesía*. Antonio G. de Lama insiste sur le fait que la poésie n'est pas le sentiment lui-même mais ce qui est senti : *Pero guardáos de cualquier subjetivismo. La Poesía no es el sentimiento, es lo que se siente. Y lo que yo siento no es mi sentimiento. Es eso otro que está ahí, fuera, exterior, objetivo, creado. [...]. La Poesía es. Y sólo porque es la siento. No creáis que es porque la sentís. La Poesía es porque el poeta la ha creado*. Il affirme ici l'existence de la poésie mais il suggère aussi que la poésie existe car elle a été créée par le poète, ce qui suppose la prééminence du poème (la création) sur la poésie. *Y tú la ves o no la ves, la sientes o no la sientes. Pero aunque tú no la veas, Ella existe. Porque su existencia es objetiva, independiente de ti que la contemplas y del otro que la creó. Que la reveló, porque aquí crear es revelar, desvelar*. L'existence de la poésie semble plutôt reposer sur un véritable mystère. On reviendra sur ce point un peu plus bas.

<sup>1318</sup> On voit dans l'article de Cernuda intitulé "Bécquer y el romanticismo español" (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca nueva », n° 297, 1970, p. 108) toute l'importance des sentiments dans la création poétique. Cernuda souligne qu'il ne faut pas seulement voir en Bécquer (comme beaucoup ont tendance à le faire) un poète de l'amour mais un poète en proie à une terrible souffrance et à des sentiments très violents exprimés dans ses poèmes : *Se considera a Bécquer como poeta del amor. También aquí creo, estoy seguro, que pocos, muy pocos, entre quienes así lo llamaron, se dieron cuenta del tormento, las penas, los días sin luz y las noches sin tregua que tras esos breves poemas de amor se esconden. ¿Poeta del amor? Sí, sin duda, si vemos el amor no como un vago e impreciso sentimiento que unas pocas lágrimas descargan de su pesar y en cualquier otro cuerpo se olvida. Pero hay una pasión horrible, hecha de lo más duro y amargo, donde entran los celos, el despecho, la rabia, el dolor más cruel*

d'une saison éventuellement<sup>1319</sup>. Enfin chez Diego, la poésie apparaît comme liée à un état passionnel<sup>1320</sup> : c'est l'amour qui inspire au poète sa création. Toujours chez Diego, le poète doit poétiser<sup>1321</sup> le vulgaire (*poetiza lo vulgar*) : la poésie est donc un état, une émotion qui rend possible le travail et change le vulgaire. La liberté est un autre sentiment suscité par la poésie : l'image du *vers ailé* qui n'apparaît que chez Diego, suppose que la poésie est synonyme de liberté pour le poète, qu'elle est un état qui transmet ce sentiment. Chez Cernuda, la poésie étant la beauté<sup>1322</sup>. Selon Guillén le but des poètes du groupe de 27 était de recréer la réalité en l'unissant au sentiment nécessaire pour qu'il y ait poésie. Il faut donc que le cœur parle en poésie :

*Para nosotros la poesía no podía ser ni descripción ni efusión. Ninguno de nosotros se ha dado por satisfecho con el « documento » surrealista ni con la efusión romántica. Por el contrario, hemos tratado de crear de nuevo la realidad, uniéndola al sentimiento, sin el cual no puede haber poesía [...] Jamás hemos pretendido que la poesía hubiese de ser sólo un ejercicio intelectual del que estuviese excluido el corazón. Esta es también la razón de que yo proteste con todas mis fuerzas contra la fórmula aconsejada por Ortega y Gasset: deshumanización del arte. La poesía como tal es*

<sup>1319</sup> On pourra se reporter à l'article intitulé « L'automne dans l'œuvre poétique de Federico García Lorca » (in *L'Automne*, Presses Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, pp. 309-328) dans lequel on a montré la prédominance de la thématique automnale dans le premier recueil poétique de Lorca, *Libro de poemas*. La poésie apparaît aussi comme liée à une thématique chez Salinas, en l'occurrence, la thématique amoureuse et chez Alberti, la thématique maritime : *Toda su creación literaria y pictórica rezuma, huele a la arena de sus playas y a la vegetación submarina de su bahía. Siempre habrá en su verso un espacio, por pequeño que sea, por el que emerja, bañándonos de añiles y desbordándonos de espumas, el mar, su mar, el mar albertiano.* (María Asunción Mateo, Introduction de *Sólo la mar*, Madrid, Espasa Calpe, «Edición especial de la colección Austral», 1994, p. 23)

<sup>1320</sup> La poésie comme passion est également un point que l'on a souligné chez Altolaguirre. Pour Lorca aussi la poésie semble être une véritable raison d'être : [...] *yo no como, ni bebo, ni entiendo más que en la Poesía.* (Lettre à Jorge Guillén du 2 septembre 1926, O.C., Aguilar, 1953, p. 1603). Comme tout amoureux transi, Lorca avoue être dominé par la Poésie : *Je travaille, livré tout entier à la poésie, qui me blesse et me domine.* (O.C., « La Pléiade », p. 1065). Lorca termine sa conférence « Imaginación, inspiración, evasión » (*Obras completas*, Aguilar, 1953, p. 91) par ces mots : *La poesía no quiere adeptos, sino amantes. Pone ramas de zarzamora y erizos de vidrio para que se hieran por su amor las manos que la buscan.* Enfin, dans une autre conférence, « Le mécanisme de la poésie », il affirme une nouvelle fois tout l'amour que porte le poète à la poésie et rejette l'idée d'une compréhension de la poésie : *Ce qui est lumière chez un poète peut-être laideur chez un autre et, naturellement, sachons tous qu'on ne comprend pas la poésie. On reçoit la poésie, on n'analyse pas la poésie, on l'aime.* (O.C., « La Pléiade », p. 885).

<sup>1321</sup> On a aussi signalé l'emploi du verbe *versificar* (Voir première partie) chez Diego. Mais la poésie ne se réduit pas à un simple exercice de versification. Luis Cernuda suggère au contraire que la poésie ne peut être séparée du vers et plaide pour un vers sans rime dans son article « Juan Ramón Jiménez » (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca nueva », n° 297, 1970, pp. 187-188) : *Las transformaciones que en el verso español se han realizado durante el siglo actual permiten, no aislar la poesía del verso, que es cosa peligrosa y quizá inútil, sino aislarla de la rima y de muchas de aquellas combinaciones métricas a través de las cuales venía manifestándose desde el renacimiento. Los poetas clásicos tuvieron una visión de la poesía que la adaptaba con armonía y libertad a sus combinaciones métricas; pero nuestra visión de la poesía es diferente de la de ellos, y sus combinaciones métricas, técnicamente, sólo como tradición, ejercicio y referencia nos sirven hoy.*

<sup>1322</sup> Cette conception rejoint celle de la poésie comme art que l'on trouve chez Lorca et Salinas. Chez ces deux poètes, c'est la poésie qui est comparée à la sculpture. L'image salinienne du vers marmoréen, ciselé, sculpté par le poète révèle la beauté plastique éternelle de la poésie.

forzosamente humana. ¿Cómo no habría de serlo ? Quizás hayan existido la poesía inhumana o la poesía sobrehumana; pero un poema “deshumano” constituye una imposibilidad física y metafísica<sup>1323</sup>.

## b- La poésie comme réalité extérieure<sup>1324</sup>

Pour certains poètes, la poésie existe en dehors du poème, elle a une forme d'existence indépendamment du poème et se trouve entre autres dans la nature. Certaines réalités peuvent même être considérées comme poétiques par essence : un coucher de soleil, un paysage automnal<sup>1325</sup> par exemple. On a souligné la conception romantique becquérienne<sup>1326</sup> de la poésie dans le chapitre sur Alonso ; autrement dit, la poésie est dans le monde et elle est, selon la formule de José María de Cossío citée par Alborg, « captée » par le poète<sup>1327</sup>. Le lien étroit qui semble unir

<sup>1323</sup> Cette dernière idée de l'inexistence d'un poème « deshumano » rejoint ce que l'on a signalé plus haut, dans le métalangage externe guillénien, à propos du poème qui réalise la poésie. (*Dos encuentros con Jorge Guillén*, Claude Couffon, Centre de recherches de l'Institut hispanique, 1960, pp. 10-11.)

<sup>1324</sup> Salinas dans *“Poesía y voz” (La realidad y el poeta*, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, p. 191) souligne le caractère mystérieux de la naissance de la poésie dans la voix du poète avant de devenir écriture: [...] *la poesía, antes de prenderse desesperadamente a la materia, o a la escritura, brota trémula, generosa, sin miedo a pasar, en la voz humana.*

<sup>1325</sup> Lorca était particulièrement sensible à la beauté du paysage : *Grenade est merveilleuse, toute pleine d'or automnal. Je me suis bien souvenu de toi au cours des promenades que j'ai faites dans la Vega, parce que tous les paysages sont indescriptibles de couleur et de tristesse.* (Lettre à Angel Barrios, novembre 1919, O. C., la Pléiade, p. 987). On a déjà fait référence à la présence de la thématique automnale dans le premier recueil lorquien.

<sup>1326</sup> Juan Luis Alborg dans *Historia de la literatura española* (tomo IV, Madrid, Gredos, 1992) expose la théorie poétique de Bécquer. : *Bécquer se propone decir primeramente qué es la poesía [en référence aux vers de la Rima XXI ¿Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? / Poesía ... eres tú.], mas no como materia literaria, lograda en un poema, sino como sustancia inicial, existente en sí misma, anterior a todo propósito de arte. « En su primera significación — aclara Guillén — el vocablo poesía no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético. » En la Rima IV lo define Bécquer maravillosamente : Podrá no haber poetas ... pero siempre / ¡Habrá poesía ! . Y siguen las cuatro conocidas estrofas en las que el poeta enumera las fuentes diversas, desde los astros al corazón, de donde mana la poesía. Comentando esta Rima ha escrito José María de Cossío : « La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta.[...] » On retrouvera cette même conception de la poésie dans certains poèmes de Baudelaire qui, dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), précise sa pensée poétique : *C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus évidente de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière la tombe.* Le rôle du poète est donc de capter ces mystérieuses correspondances, de capter la poésie qui est dans le monde et qui se manifeste par ce langage mystérieux que seul le poète est capable de comprendre. Le poète est celui *Qui plane sur la vie et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes !* (« *Élévation* », vv. 19-20, *Œuvres Complètes*, « La Pléiade », 1975, p. 10).*

<sup>1327</sup> Lorca, dans sa conférence « *Imaginación, inspiración, evasión* » affirme que c'est à la poésie de se livrer au poète : *Sé perfectamente la dificultad que este tema tiene, y no pretendo, por tanto, definir, sino subrayar ; no quiero dibujar, sino sugerir. La misión del poeta es ésta : animar, en su exacto sentido : dar alma... Pero no me preguntéis por lo verdadero y lo falso, porque la “verdad poética” es una expresión que cambia al mudar su enunciado. Lo que es luz en el Dante puede ser fealdad en Mallarmé. Y desde luego, ya es sabido por todo el mundo que la poesía se ama. Nadie diga esto es oscuro, porque la poesía es clara. Es decir, necesitamos buscar, “con esfuerzo y virtud, a*

poésie et nature est aussi présent chez Lorca, dans l'osmose entre le poète et l'yeuse : seul le poète est capable de recueillir le chant apaisant de l'arbre<sup>1328</sup>. Chez Diego aussi la poésie est, par effet de synonymisation (*manzana, flor*) un élément de la nature.

Qu'elle soit émotion (intérieure) ou présente dans la nature (extérieure), la poésie semble donc résider dans une réalité qui n'implique pas forcément l'écriture. Elle existe en soi.

### c- Le mystère de la poésie

On peut observer une véritable mythification de la poésie<sup>1329</sup> puisque celle-ci existe indépendamment du poème et du poète, elle est un pur mystère, y compris parfois pour le poète lui-même, accessible à quelques élus. Seul le poète sait recueillir la musique harmonieuse qui flotte autour de lui pour la transformer en poème. Pour Alonso la poésie est indéfinissable et inexplicable<sup>1330</sup>, elle est, telle l'eau d'une fontaine, insaisissable. En comparant la poésie à une vierge<sup>1331</sup>, Lorca suggère le caractère sacré, divin, tout puissant<sup>1332</sup> et la pureté de la poésie. Enfin c'est Manuel Altolaguirre qui donne de la poésie la définition la plus élaborée mais teintée également de mystère. Les éléments de comparaison issus de la nature qu'il

*la poesía, para que ésta se nos entregue. Necesitamos haber olvidado por completo la poesía para que ésta caiga desnuda en nuestros brazos [...]". (Obras completas, Aguilar, 1953, p. 85). La poésie existe personnifiée sous les traits d'une femme (par ex. chez Alonso dans le sonnet "Cómo era") ou d'une vierge (chez Lorca dans "A Carmela la peruana").*

<sup>1328</sup> La conception de la poésie comme communication entre le poète et la nature est aussi présente chez Altolaguirre, où on a relevé l'exemple de l'osmose entre le locuteur-poète et l'orme.

<sup>1329</sup> Salinas, dans *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, Aguilar, 1958, p. 335), souligne le caractère tout-puissant de la poésie capable de pénétrer la prose et d'autres genres littéraires : *Pero el género en estos cincuenta años supremo es la poesía. No sólo en su propia y natural forma del verso, sino por potencia de irradiación penetrando en la prosa, en los demás géneros.* Dans "Del poder immortalizador de la palabra poética" (*La responsabilidad del escritor*, Barcelone, Seix Barral, 1970, p. 41) il parle aussi de la force "qui rend immortel" du poète et de la poésie: *Ahora podemos comprender mejor esa idea, que ha plasmado en tema literario, de la fuerza immortalizadora del poeta y de la poesía. Apenas comienza a existir la poesía [comme genre], el poeta percibe el poder que en ella late para immortalizar lo que canta, poder de que él dispone, transitoriamente. Desde Homero, se adelantan hacia el lector estas orgullosas afirmaciones de la potencia de la palabra poética contra el estrago de la muerte.* Ici le poète perçoit le pouvoir du genre poétique qui immortalise ce qu'il évoque.

<sup>1330</sup> C'est ici qu'intervient le concept de l'intuition alonsienne, de la connaissance intuitive de la poésie pour percer le mystère intangible de la poésie.

<sup>1331</sup> *Sonetos 12 « A Carmela la peruana [agradeciéndole unas muñecas] » p. 416: vv. 9-11 En este duelo a muerte con la virgen poesía,/ duelo de rosa y verso, de número y locura,/ tu regalo renueva sal y vieja alegría.*

<sup>1332</sup> *Poesía es lo imposible / hecho posible* (vv. 58-59, "A las poesías completas de Antonio Machado").



utilise<sup>1333</sup> pour définir la poésie évoquent la transparence, la pureté et le caractère insaisissable de la poésie :

*Tan clara que, invisible,  
en sí misma se esconde,*<sup>1334</sup>

Ces trois poètes tentent de la définir, mais même dans ces ébauches de définition, la poésie reste un mystère intangible, impossible à expliquer<sup>1335</sup>.

## 2- La poésie peut-elle se définir ?

Il n'est pas étonnant que Jorge Guillén ne parle pas de poésie dans ses poèmes puisque dans son métalangage externe<sup>1336</sup> il nie l'existence de la poésie en soi :

*No hay más poesía que la realizada en el poema*<sup>1337</sup>.

Pour Guillén, la poésie n'existe pas en dehors du poème, elle est une abstraction totale. Salinas, dans *Ensayos de literatura hispánica*<sup>1338</sup>, rappelle que le lyrisme n'est qu'un niveau du langage, la poésie n'a d'autre existence qu'une existence purement langagière :

*El lirismo es un nivel del lenguaje ; en él la palabra vive en tensión más fuerte, más vibrante que en lo narrativo.*

Mais qu'elle soit une abstraction ou non, la poésie peut être considérée comme définissable. Même lorsque Guillén nie son existence, il en donne en quelque sorte une « définition ». On tentera donc ici de déterminer de façon synthétique la définition que chaque poète donne de la poésie dans les poèmes

<sup>1333</sup> *Aire, pájaro, agua, peces.* (« La poesía », P 36 p. 176). On retrouve ces mêmes motifs dans les deux autres poèmes qui définissent la poésie (« La poesía », LEN 6 p. 225 et « poesía », OP 3 p. 350).

<sup>1334</sup> vv. 1-2, P 36 p. 176

<sup>1335</sup> On retrouve cette même idée selon laquelle la poésie est indéfinissable par nature dans l'article « ¿Qué es poesía ? » de Antonio G. de Lama : *Si hay algo impensable en el Mundo, es la Poesía. Impensable, indefinible, inefable. Ilógica, en suma. O mejor, alógica. Está aquí o allí. En una palabra, en ese verso, en ese estremecimiento que eriza el poema. Y hay que verla, intuirlo, sentirla. [...] ¿Qué es Poesía, pues ? Se habla de la forma, se habla del fondo. Se cita a Góngora, se alude a Quevedo, se nombra a Garcilaso. Y pobre de aquel que intente definirla. Y más desdichado aún aquel que logre definirla. Porque la Poesía no se define. La Poesía es.* (*Española*, n° 1, mai 1944. On remarquera la majuscule utilisée par Antonio G. de Lama qui semble conférer à la poésie un caractère sacré, divin. (Voir note 205 dans cette même partie).

<sup>1336</sup> Postérieur à 1939

<sup>1337</sup> Jorge Guillén, «Carta a Fernando Vela», in G. Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 326-328.

<sup>1338</sup> Madrid, Aguilar, 1958, p. 358



étudiés. Alonso affirme le « mystère intangible » de la poésie<sup>1339</sup>. Pour Lorca, elle est une déesse. Ce caractère divin et sacré de la poésie rapproche cette conception de celle du mystère définie par Alonso. Elle est aussi, comme pour Salinas, un art, une sculpture. Altolaguirre, dans ses trois ébauches de définition, insiste sur le caractère invisible, pur, transparent et insaisissable comme l'eau de la poésie. Enfin, Cernuda en donne la définition (qu'il considère comme « limitación ») suivante : *la poesía para mí es estar junto a quien amo*. La poésie est une certaine intensité d'émotion.

Mais le poète est bien souvent dans l'incapacité de définir son art, comme Jorge Guillén le signale dans un entretien donné à Claude Couffon<sup>1340</sup> :

*Me complazco en responderle que yo no sé qué es la poesía y que su definición general no me interesa.*

Jorge Guillén et Pedro Salinas se refusent à parler de leur poésie et Salinas affirme que ce sont ses poèmes qui disent sa poésie<sup>1341</sup>. Federico García Lorca avoue aussi son impuissance à parler de la poésie :

*Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores<sup>1342</sup>*

ou même de ses poèmes :

*En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema<sup>1343</sup>.*

### **3- La poésie comme expérience du mystère du monde**

Aleixandre affirme, dans son métalangage externe, que la poésie est une clef pour appréhender et questionner le monde. A partir du moment où la poésie est l'art de communiquer un vécu, des sentiments (tristesse et douleur chez Lorca, joie et passion chez Diego, amour et tristesse chez Salinas), elle permet au poète d'exprimer, de suggérer une émotion lui permettant de comprendre le monde.

<sup>1339</sup> Dans ses poèmes et ses essais critiques.

<sup>1340</sup> Claude Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, sans date (mais forcément postérieur à 1939).

<sup>1341</sup> Devant l'impossible entreprise de définir la poésie, Pedro Salinas souligne aussi que ce sont ses poèmes qui expliquent sa poésie : *Mi poesía está explicada por mis poesías*, (Vicente Cabrera, *Tres poetas a la luz de la metáfora : Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos, 1975, p. 67.)

<sup>1342</sup> Poétique, O. C., p. 95 (A. Laffranque, p. 271).

<sup>1343</sup> F. G. Lorca, «De viva voz a Gerardo Diego», in Diego, *Poesía española contemporánea*, 1962, pp. 402-403. Il le dit aussi dans sa conférence « Imaginación, inspiración, evasión » : *Sé perfectamente la dificultad que este tema tiene, y no pretendo, por tanto, definir, sino subrayar ; no quiero dibujar, sino sugerir. La misión del poeta es ésta : animar, en su exacto sentido : dar alma... Pero no me preguntéis por lo verdadero y lo falso, porque la "verdad poética" es una expresión que cambia al mudar su enunciado. Lo que es luz en el Dante puede ser fealdad en Mallarmé. (Obras completas, Aguilar, 1953, p. 85).*

L'engagement politique<sup>1344</sup> qu'Alberti et Prados expriment dans leur œuvre poétique est aussi une certaine façon de comprendre et d'appréhender le monde. Pour Cernuda, la poésie est la beauté et s'oppose donc à la laideur du monde des hommes. Enfin, dans son sonnet « *Cómo era* » Dámaso Alonso définit la poésie comme une « *criatura femenina* »<sup>1345</sup> et comme une abstraction, une « *expérence totale* » pour l'âme du poète.

On a donc relevé plusieurs conceptions de la poésie mais qui ne s'excluent pas entre elles apparemment, ce qui tend à prouver que sur ce point l'unanimité, la cohésion du groupe quant à l'usage d'un métalangage commun de la poésie sera bien difficile à atteindre. Ecrire ou faire de la poésie sous-tend deux démarches contraires : la démarche « becquérienne » qui consiste à « capter »<sup>1346</sup> la poésie et la démarche valéryenne qui suppose de la construire : Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre (la poésie est dans la nature et le poète la saisit par le biais d'un mystérieux processus) et Luis Cernuda (l'émotion est captée par le poète) expriment la conception becquérienne. L'analyse d'une partie du métalangage externe et postérieur à 1939 de Guillén et Salinas montre que la poésie se construit dans le poème<sup>1347</sup>, en revanche dans leur métalangage interne antérieur à 1939, ni l'un ni l'autre ne semble nier l'existence d'une poésie indépendante du poème.

Il reste à établir désormais le degré de cohésion du groupe quant au métalangage de la poésie. Deux groupes semblent s'opposer : le premier constitué d'Alonso, Lorca, Diego, Cernuda et Altolaguirre considère que la poésie existe en

<sup>1344</sup> C'est la fonction de la poésie selon ces deux poètes.

<sup>1345</sup> Cette proximité entre la poésie et la femme apparaît aussi chez Altolaguirre qui compare le poème à une « *mujer desnuda* » (Voir deuxième partie).

<sup>1346</sup> On emprunte ce verbe « capter » que l'on a beaucoup utilisé à José María de Cossío : Juan Luis Alborg dans *Historia de la literatura española* (tomo IV, Madrid, Gredos, 1992) expose la théorie poétique de Bécquer. : *Bécquer se propone decir primeramente qué es la poesía [ en référence aux vers de la Rima XXI ¡Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? / Poesía ... eres tú.], mas no como materia literaria, lograda en un poema, sino como sustancia inicial, existente en sí misma, anterior a todo propósito de arte. « En su primera significación — aclara Guillén — el vocablo poesía no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético. » En la Rima IV lo define Bécquer maravillosamente : Podrá no haber poetas ... pero siempre / ¡Habrà poesía ! . Y siguen las cuatro conocidas estrofas en las que el poeta enumera las fuentes diversas, desde los astros al corazón, de donde mana la poesía. Comentando esta Rima ha escrito José María de Cossío : « La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta.[...] ».*

<sup>1347</sup> On manque d'éléments pour pouvoir introduire Alberti, Aleixandre et Prados dans l'un ou l'autre groupe.

soi, les cinq poètes cités la voyant comme une réalité extérieure. Diego, Cernuda et Altolaguirre la voient aussi comme une réalité intérieure. Le deuxième groupe, minoritaire puisqu'il est constitué par Guillén, Aleixandre et Salinas, considère que la poésie existe uniquement dans le poème (conception affirmée dans leur métalangage externe). On a donc défini un noyau de cinq poètes, dont on peut dire qu'il occupe une place centrale au sein de la génération quant à l'expression d'une définition de la poésie dans leur métalangage interne. Guillén, Aleixandre et Salinas composent un « trio » exprimant une certaine conception de la poésie, plus moderne, mais ne figurant que dans leur métalangage externe (qui n'est pas essentiel dans l'étude menée ici). On notera aussi la présence d'un couple de « marginaux », Alberti et Prados, dont le métalangage de la poésie n'est pas suffisamment abondant dans leur œuvre pour les classer dans l'un des deux sous-groupes établis.

**TABLEAUX ANNEXES**  
**TROISIÈME PARTIE**



2)

## LES DÉFINITIONS DE LA POÉSIE

### La poésie existe en soi

**Dámaso Alonso** (conception becquérienne, la poésie est préexistante au poème et le poète la « capte »); **Federico García Lorca** (la poésie existe en soi dans le monde naturel et dans le cœur des hommes, le poète est celui qui l'exprime et lui donne forme dans les poèmes, cf. métalangage externe : *La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía*<sup>1348</sup>); **Diego** (la poésie existe dans le monde naturel et dans le cœur des hommes); **Cernuda** (la poésie est un vécu, une réalité); **Altolaguirre** (la beauté naturelle est poésie, la poésie est un locus amoenus, un paysage harmonieux)

#### Une réalité extérieure

- 1) un élément naturel : Alonso, Lorca, Diego, Altolaguirre
- 2) beauté : Cernuda, Altolaguirre

#### Une réalité intérieure

**Diego** (une passion divine et céleste ; le « vers ailé » permettrait d'accéder à une poésie céleste) ; **Cernuda** (une émotion ressentie en présence de l'être aimé) ; **Altolaguirre** (un sentiment : l'amour).

#### L'intuition d'un mystère ou l'expérience du mystère du monde

**Alonso** (la poésie est indéfinissable, insaisissable, indicible) ; **Lorca** (métalangage externe : *la poesía es el misterio que tienen todas las cosas*<sup>1349</sup>) ; **Alberti et Prados** (engagement politique).

### La poésie existe dans le poème

#### La poésie comme liée à une thématique

**Lorca** (automne) ; **Alberti** (maritime) ; **Salinas** (amoureuse)

#### La poésie comme fruit du travail d'écriture

**Guillén** (métalangage externe : la poésie n'existe que « réalisée dans le poème »); **Alexandre** (métalangage externe : la poésie est une certaine perception du monde pouvant aller jusqu'à un sentiment de « communion », « une inspiration » tendant à s'exprimer dans l'activité d'écriture); **Diego** (*creacionismo*); Salinas (la poésie réalisée dans le poème est un objet d'art (sculpture); la poésie est la mise en forme d'un vécu : le « thème<sup>1350</sup> » de la poésie est la réalité du monde, tout est susceptible d'être poétique, tout peut être transformé en poésie : *Lo primero que nos sorprende al estudiar el tema de la poesía es su ilimitación; parece increíble que en el siglo XIX se pudiese hablar de objetos poéticos y no poéticos, porque para el espíritu contemporáneo todo es poetizable, por consiguiente todo es potencialmente poético. [...] Pero ¿cuál es el tema propio de la poesía? ¿Es el alma humana? ¿Es el rayo de luz? ¿Es la roca? Tema de la poesía puede ser la piedra que estudia el geólogo, la hierba que analiza el botánico, el sentimiento cuyo mecanismo investiga el psicólogo, la estrella que observa el astrónomo; o sea que el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total. [...] Admitiendo, pues, que el tema de la poesía es la realidad que rodea al hombre, tendremos que hacer notar en seguida que esta realidad no se presenta al poeta en bloque, en su integridad, sino que se le ofrece casi siempre en algunas de sus fases. Podemos, por consiguiente, precisar más nuestra idea: si para el poeta, en general, el tema poético es la realidad, en general, para cada poeta determinado el tema de su poesía sería una o varias fases de esa misma realidad*<sup>1351</sup>).

<sup>1348</sup> Federico García Lorca, *Obras completas, Tomo I, Verso*, "La poesía es algo que anda por la calle", Aguilar, 1953, pp 1808-1809.

<sup>1349</sup> Voir note précédente.

<sup>1350</sup> Ce terme suppose un travail d'écriture

<sup>1351</sup> *La realidad y el poeta*, Barcelone, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, pp. 15-16.



# CONCLUSION

Loin de clore définitivement ce mémoire de thèse, la conclusion qui vient proposera d'abord une synthèse de l'analyse qui a été menée et surtout, par la suite, des pistes de recherches futures car c'est là tout l'enjeu du travail. Elle proposera aussi, en annexe, une ouverture sur l'évolution du thème du métalangage interne dans les œuvres des poètes du groupe postérieures à 1939.

La structure en « réseau » propre au groupe démocratique<sup>1352</sup>, est une caractéristique indéniable du groupe restreint constitué par les dix poètes étudiés ici. Les affinités entre les membres du groupe sont considérables tant sur le plan amical que sur le plan langagier. Le réseau d'amitié tissé entre les membres du groupe, dont témoignent maintes épigraphes et dédicaces, ne laisse aucun doute sur l'amitié qui régnait au sein du groupe et qui le soudait, et si l'analyse de la réciprocité des mentions a montré que Diego, Guillén et Salinas restaient, en quelque sorte, à l'écart de ces références mutuelles, cette particularité de leur métalangage interne ne suffit pas à les placer en dehors du groupe (on a donné des exemples de l'amitié qu'ils éprouvaient pour certains membres, surtout à travers des extraits de correspondance).

Dans ce réseau de références les deux poètes les plus cités<sup>1353</sup> sont Lorca et Aleixandre. Lorca, l'« aimant »<sup>1354</sup>, est cité douze fois par les autres membres du groupe et Aleixandre dix fois. La réciprocité caractérise les références aux membres du groupe de 27, puisque Lorca nomme huit poètes et Aleixandre, cinq. On

<sup>1352</sup> Voir *La dynamique des groupes restreints*, p. 126.

<sup>1353</sup> Tous deux cités par six autres poètes du groupe. Mais avant la mort de Lorca Aleixandre est plus cité.

<sup>1354</sup> On a déjà utilisé cette formule de Guillén : *¡La simpatía de Federico García Lorca! Era su poder central, su medio de comunicación con el prójimo y de complicidad con las cosas, su genio: el genio de un imán que todo lo atrajese. ¿Y cómo no ha de seducir tal grado de vitalidad, si nada hay más seductor que la evidente vida misma?*<sup>1354</sup> Guillén affirme aussi que c'est bien Lorca le représentant majeur du groupe de 27 : *Para evitar el yo protagonista, "le moi haïssable", hablemos de "nosotros": el grupo de poetas que, con los rasgos de una generación, vivió y escribió en España entre 1920 y 1936. Es la generación de Federico García Lorca, su representante más célebre.* (Jorge Guillén, "Lenguaje de poema una generación", *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 183.).

soulinera également le cas d'Altolaguirre qui nomme tous les membres du groupe. Parmi les références à Lorca figurent des poèmes écrits au moment de sa mort et directement inspirés par sa personne<sup>1355</sup>. Ces éléments permettent, en plus de nombreux témoignages<sup>1356</sup> sur la personnalité du poète de Grenade, de s'interroger sur son éventuelle condition de leader<sup>1357</sup> (au sens de « personne préférée » ou « personne centrale ») au sein du groupe de 27.

S'agissant des poètes cités en dédicaces ou en épigraphes, un certain degré de cohésion semble indéniable puisque de grands noms de poètes appartenant à la poésie espagnole comme Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Bécquer, Antonio Machado et Juan Ramón Jiménez, sont les plus cités (en moyenne par quatre poètes). Ces mentions montrent une formation littéraire relativement classique<sup>1358</sup> commune à tous les poètes du groupe.

<sup>1355</sup> On pourra se reporter aux glossaires pour consulter les entrées sur Lorca. Rappelons qu'on a relevé cinq poèmes élégiaques dédiés à Lorca : Rafael Alberti MO 38 (on signalera un autre poème d'Alberti sur Lorca dans *Marinero en tierra* n°4) ; Manuel Altolaguirre NUB 1, Luis Cernuda PI 7 et NU 2 et Emilio Prados RGC 4. On précisera enfin que Dámaso Alonso en 1940 lors d'un voyage à Grenade écrit « La Fuente grande o de las lágrimas... », poème élégiaque sur la mort de Lorca (mais situé en dehors de la limite temporelle imposée).

<sup>1356</sup> On a choisi de citer ici deux témoignages, le premier d'Alberti et le second de Dámaso Alonso. Alberti dresse un portrait du poète andalou et insiste sur son pouvoir de séduction: *El aspecto total de Federico no era de gitano, sino de ese hombre oscuro, bronco y fino a la vez, que da el campo andaluz. Una descarga como de eléctrica simpatía, un hechizo, una irresistible atmósfera de magia para envolver y aprisionar a sus auditores, se desprendían de él cuando hablaba, recitaba, representaba veloces ocurrencias teatrales, o cantaba, acompañándose al piano. Porque en todas partes García Lorca encontraba un piano. (Imagen primera de Lorca: en la Residencia de Estudiantes, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 15-22). García Lorca es, dentro de la literatura española, un nombre esperable, necesario, «tenía que ser». La literatura de España necesita de vez en cuando expresarse de un modo más intenso y más puro. Y entonces se produce en el siglo XIV un Juan Ruiz; en el XVII, un Lope de Vega; en el XX un Lorca. [...] El éxito social del hombre «Federico García Lorca» es, antes que nada, un éxito español. En España él se convierte en el centro atractivo de cualquier grupo de amigos, de cualquier reunión donde se encuentre. Tiene un tesoro inacabable de gracias, se ríe con sonoras carcajadas y contagia al más melancólico. Ahora se pone con una servilleta las barbas de Valle-Inclán; ahora parpadea y habla sorbiéndose las pausas, como Gerardo Diego; ahora arrastra las erres guturales de Max Aub; ahora pinta «putrefactos». No dotes inconexas e insignificantes de juglar, sino formidable poder de captación de todas las formas vitales. (Dámaso Alonso, «Federico García Lorca», *Poetas españoles contemporáneos*, p. 260.)*

<sup>1357</sup> Il faut souligner que le terme de leader a une acception très large en psychologie sociale [...] puisqu'il renvoie aussi bien à l'individu le plus influent, à la personne la plus populaire, la plus active, au meneur, à la personne préférée, ou encore, à celle, dite centrale, sur qui se focalise l'attention. (D. Oberlf, « Le leadership », in G. Mugny, D. Oberle et J.-L. Beauvois, *Relations humaines, groupe et influence sociale*, Tome 1, P.U.G., Grenoble, 1995, pp. 111-130.)

<sup>1358</sup> On a aussi relevé ce classicisme dans l'emploi des formes poétiques : l'étude des mentions des formes poétiques a laissé apparaître la prédominance de cinq termes désignant une forme fixe de la poésie classique : *elegía* (chez neuf poètes), *copla*, *madrigal*, *romance* et *soneto* (chez cinq poètes).

L'étude fondamentalement comparatiste que l'on a menée ici cherche finalement à déterminer si l'hyperbole guillénienne reprise dans le titre de cette thèse peut qualifier le métalangage interne des poètes du groupe de 27. On peut certes parler d'un *même idiome* pour les conceptions du poète-aède, du poème-chant et de la poésie-chanson partagées par tous les poètes<sup>1359</sup>. On tentera d'estimer s'il existe suffisamment de cohésion (quant au reste des conceptions du poète, du poème et de la poésie mises au jour dans ce travail) pour pouvoir parler d'un « même idiome ». On définira aussi certaines constantes comme la présence de marginaux, d'absents (quand il n'y a pas de prise de position) ou de leaders (poètes occupant toujours ou souvent une position centrale).

D'après la conclusion à laquelle on est parvenu au terme de la première partie, on a pu définir un couple de poètes, Lorca et Diego, qui partageait la vision la plus riche de la figure du poète. Ils défendent tous deux la conception du poète qui communique des sentiments douloureux. Ils adhèrent aussi à la posture « shamanique » du poète, à la condition native du poète, à la posture du poète maudit et à celle du poète communiquant avec la Nature. Cette vision n'est contredite par aucun des autres poètes, mais les autres n'adhèrent explicitement qu'à un certain point, les plus proches étant Alonso, Altolaquirre, Cernuda et Guillén : ce dernier partage avec eux la posture du poète communiquant avec la Nature et les trois autres, la posture « shamanique » du poète et de celle du poète maudit. On peut souligner que Prados et Alberti, en tant que poètes engagés peuvent être considérés comme des marginaux au sein du groupe et que Salinas et Alexandre sont les « absents » puisqu'ils expriment rarement dans leur poésie une quelconque conception du poète.

Dans la deuxième partie, on a montré que le métalangage du poème était dominé par l'affectif<sup>1360</sup> avec les conceptions du poème-chanson et du poème comme expression de sentiments (la première étant partagée par tous et la deuxième par huit poètes : Alberti, Alonso, Altolaquirre, Cernuda, Diego, Lorca, Prados et Salinas). Les autres conceptions mises au jour constituent des variantes

<sup>1359</sup> De façon plus ou moins explicite car certains n'utilisent que le champ lexical du chant (*canto, cantar, canción*) comme on l'a signalé au cours de l'analyse.

<sup>1360</sup> Le métalangage du poème est également dominé par des formes poétiques connotées affectivement : l'épigramme, la *nana*, l'ode, le madrigal et le sonnet

ayant plus ou moins d'importance : la nature-poème (chez Alonso, cernuda, Diego, Lorca et Prados), le poème-mystère, le poème-prière, le poème-catharsis et le poème comme outil de l'engagement politique (conception marginale au sein du groupe puisqu'elle n'apparaît que chez Alberti et Prados). Guillén et Alberti sont les deux grands absents (ils partagent avec le reste du groupe la conception du poème-chanson mais n'expriment qu'une conception de plus : Alberti le poème comme expression de sentiments et le poème comme mystère pour Guillén).

Dans la troisième partie, on a relevé plusieurs conceptions de la poésie qui ne s'excluent pas entre elles apparemment, ce qui montre que sur ce point, la cohésion du groupe quant à l'usage d'un métalangage commun de la poésie est difficile à établir. On a souligné les deux démarches sous-tendues par l'activité poétique : la démarche « becquérienne » qui consiste à « capter »<sup>1361</sup> la poésie et la démarche valéryenne qui suppose de la construire. Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre (la poésie est dans la nature et le poète la saisit par le biais d'un mystérieux processus) et Luis Cernuda (l'émotion est captée par le poète) expriment la conception becquérienne. L'analyse d'une partie du métalangage externe et postérieur à 1939 de Guillén et Salinas a prouvé que la poésie se construit dans le poème<sup>1362</sup>, en revanche dans leur métalangage interne antérieur à 1939, ni l'un ni l'autre ne semble nier l'existence d'une poésie indépendante du poème.

Pour définir le degré de cohésion du groupe quant au métalangage de la poésie, il faut souligner que deux groupes semblent s'opposer : le premier constitué d'Alonso, Lorca, Diego, Cernuda et Altolaguirre considère que la poésie existe en soi, les cinq poètes cités la voyant comme une réalité extérieure. Diego, Cernuda et

---

<sup>1361</sup> On emprunte ce verbe « capter » que l'on a beaucoup utilisé à José María de Cossío : Juan Luis Alborg dans *Historia de la literatura española* (tomo IV, Madrid, Gredos, 1992) expose la théorie poétique de Bécquer. : *Bécquer se propone decir primeramente qué es la poesía [ en référence aux vers de la Rima XXI ¡Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? / Poesía ... eres tú.], mas no como materia literaria, lograda en un poema, sino como sustancia inicial, existente en sí misma, anterior a todo propósito de arte. « En su primera significación — aclara Guillén — el vocablo poesía no alude a la obra hecha por el hombre sino a lo que en el mundo real es poético. » En la Rima IV lo define Bécquer maravillosamente : Podrá no haber poetas ... pero siempre / ¡Habrà poesía ! . Y siguen las cuatro conocidas estrofas en las que el poeta enumera las fuentes diversas, desde los astros al corazón, de donde mana la poesía. Comentando esta Rima ha escrito José María de Cossío : « La poesía tiene una existencia objetiva, independiente del poeta que la capta.[...] ».*

<sup>1362</sup> On manque d'éléments pour pouvoir introduire Alberti, Alexandre et Prados dans l'un ou l'autre groupe.

Altolaquirre la voient aussi comme une réalité intérieure. Le deuxième groupe, minoritaire puisqu'il est constitué par Guillén, Aleixandre et Salinas, considère que la poésie existe uniquement dans le poème (conception affirmée dans leur métalangage externe). On a défini un noyau de cinq poètes qui occupe une place centrale au sein de la génération quant à l'expression d'une définition de la poésie dans leur métalangage interne. Guillén, Aleixandre et Salinas composent un « trio » exprimant une certaine conception de la poésie, plus moderne, mais ne figurant que dans leur métalangage externe (qui n'est pas essentiel dans l'étude menée ici). On notera une fois de plus la présence du couple de « marginaux », Alberti et Prados, dont le métalangage de la poésie n'est pas suffisamment abondant dans leur œuvre pour les classer dans l'un des deux sous-groupes établis.

En conclusion de ce travail, on tend à considérer que les poètes de 27 étudiés ici ne partagent pas un *même idiome* quant à l'emploi du métalangage interne<sup>1363</sup>. L'analyse a révélé la présence de deux marginaux au sein du groupe : Alberti et Prados qui endossent cet habit de marginaux à cause de leur choix de considérer la poésie comme un outil de l'engagement politique. Dans chacune des trois parties on a décelé quelques grands absents : 1- Aleixandre et Salinas ; 2- Alberti et Guillén ; 3- Guillén, Aleixandre, Salinas et Prados. Des noyaux ou éléments centraux ont également été mis au jour. On a souligné l'existence du couple Lorca / Diego<sup>1364</sup> quant à l'emploi d'un métalangage commun concernant la figure du poète. Guillén, Altolaquirre, Alonso et Cernuda les rejoignent sur certaines conceptions. Lorca et Alonso forment le couple « phare » de la deuxième partie, dans laquelle on a aussi souligné l'existence de deux trios : 1- Alonso, Diego et Prados, 2- Alonso, Lorca et Cernuda. Enfin, Alonso, Altolaquirre, Lorca et (sur certains points) Diego constituent le noyau de la troisième partie. Trois sous-groupes d'affinités peuvent être définis : le sous-groupe des marginaux (Alberti et Prados), le sous-groupe des absents (Alberti, Aleixandre, Guillén, Prados et Salinas) et le sous-groupe des noyaux (Alonso, Altolaquirre, Cernuda, Diego, Lorca et Guillén<sup>1365</sup>). On a donc déterminé la place de

<sup>1363</sup> Les différents métalangages n'entrent jamais en contradiction. On pourra parler d'«un même idiome» mais avec des variantes importantes ou de différents idiomes mais avec beaucoup de points communs.

<sup>1364</sup> Ce sont les deux poètes qui partagent le plus grand nombre de conceptions sur l'ensemble des trois parties.

<sup>1365</sup> Il est intéressant de constater que Guillén est à la fois absent du métalangage interne (Partie 2 et 3 sur le poème et la poésie) et fait partie d'un noyau (Partie 1 sur le poète).

chaque poète au sein du groupe quant à l'emploi du métalangage interne. On constatera également que Lorca et Diego sont présents dans les noyaux de poètes des trois parties. Lorca occuperait donc à la fois deux positions centrales<sup>1366</sup> : il partage avec Aleixandre la condition de leader au sens de « personne préférée », et avec Diego celle de poète dont le métalangage est le plus représentatif.

Enfin, il serait tout à fait pertinent de suivre la méthode d'analyse utilisée ici pour étudier le même axe thématique chez d'autres poètes, n'appartenant pas forcément au groupe de 27. Le présent travail constitue donc le possible point de départ de bien des recherches concernant l'œuvre des poètes de 27, le métalangage interne et / ou externe de quelque poète que ce soit, et aussi d'une réflexion sur le métalangage poétique en général.

---

<sup>1366</sup> On donne ici deux témoignages de deux poètes du groupe sur le pouvoir de séduction de Lorca : Vicente Aleixandre insiste sur le pouvoir enchanteur presque orphique de Federico García Lorca: *En Federico se veía sobre todo al poderoso encantador, disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida, dueño de las sombras, a las que él desterraba con su presencia.* (GARCIA LORCA, Federico, *Obras Completas 2, Teatro – Entrevistas y declaraciones castas*, préface de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1974, p. X.) Et Cernuda sur la « séduction » qu'il exerçait sur les autres poètes : *No era guapo, acaso fuese todo lo contrario, pero ante el piano se transfiguraba ; sus rasgos se ennoblecían, revistiéndose de la pasión que sin elevar la voz, subrayándola fielmente con la del piano que tan bien manejaba, fluía desde el verso y la melodía. Había que quererlo o que dejarle; no cabía ya término medio. Esto lo sabía él y siempre que deseaba atraer a alguien, ejercer influencia sobre tal o cual persona, se ponía al piano o le recitaba sus propios versos* (« Federico García Lorca (recuerdo)» (*Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca nueva », n°297, 1970, p. 158).



## ANNEXE

Une brève présentation du contenu des glossaires recensant le métalangage interne présent dans les œuvres complètes du groupe de poètes choisi permet de proposer un « avant-goût » d'une réflexion future sur le même axe de recherche. Mais la question sera évidemment approfondie car on a pu laissé échapper (ici certains éléments, en particulier les collages) et enrichie par de nouvelles lectures (de poètes et de critiques). Un autre axe de recherche pourra être suivi : l'étude du métalangage externe qui suppose un travail de recension particulièrement ample viendra s'ajouter à l'étude du métalangage interne afin de voir s'il existe une adéquation entre l'emploi des deux métalangages chez un même poète (sur l'ensemble de son œuvre) et au sein du groupe.

L'étude du métalangage interne alonsien<sup>1367</sup> a fait l'objet d'un travail de DEA en 2002. Il a donc révélé certains aspects qu'il sera intéressant de présenter ici et d'approfondir par la suite. Alonso considère que la poésie existe indépendamment du poète et qu'elle est préexistante au poème<sup>1368</sup>, on l'a vu dans sa poésie antérieure à 1939. Selon lui le poète capte la poésie qui l'entoure, il capte une sorte de musique qui flotte dans l'air et qui une fois fixée par lui donne naissance au poème-chanson : *se quedaba flotando la dulce música, / y, flotando se cuajaba en canción*<sup>1369</sup>. La poésie comme chant est une conception que l'on trouve tout au long de l'œuvre alonsienne, il parle même dans son métalangage externe de la musicalité des vers : *la musicalidad de los versos ; la música viva de los versos*<sup>1370</sup>. La poésie-mystère est également une conception qu'il faudra analyser. Elle est d'ailleurs aussi présente dans le métalangage externe du poète : *Misterio, misterio. Todo en poesía es*

<sup>1367</sup> Il a porté sur le volume X des *Œuvres Complètes* de Dámaso Alonso intitulé *Verso y Prosa literaria*. Les œuvres poétiques qui s'ajoutent à la liste de celles utilisées pour le présent mémoire sont les suivantes : ON : *Oscura noticia* (1944), HI : *Hijos de la ira. Diario íntimo* (1944), HD : *Hombre y Dios* (1955), GV : *Gozos de la vista* (1981) et UP : *Últimos poemas*.

<sup>1368</sup> Cette conception de la poésie s'oppose à celle, plus moderne, exposée par Pierre Reverdy dans *Le livre de mon bord : La poésie n'est ni dans la vie ni dans les choses — c'est ce que vous en faites et ce que vous y ajoutez. [...] La poésie n'est pas dans la réalité...* (Paris, Mercure de France, 1970, pp. 72 et 74). C'est la conception de la poésie que défend aussi Jacques Roubaud, on l'a déjà dit, et qui prévaut au XX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>1369</sup> (1944) HI 25 « Dedicatoria final (Las alas) » p. 346, vv. 53-54.

<sup>1370</sup> *Obras completas V*, p. 307.

*misterio*<sup>1371</sup>. Pour Alonso, la poésie, tout comme la vie, est pur mystère : ...*entrar en un libro [de poesía], es uno de los actos más misteriosos de esta nuestra vida tan llena de misterios, tan puro misterio ella misma*<sup>1372</sup>. L'étude des termes associés au métalexique permet de corroborer cette conception de la poésie comme mystère: *veladas* *músicas* (PI 6 v. 25), *músicas* *veladas*, *palabras mágicas* (VV 13 v. 4 et v. 61) et *canción oscura* (NE 22 v. 38). Mais la poésie apparaît aussi comme une véritable thérapie à partir de *Hijos de la ira* (1944): *Tenía que cantar para sanarme*<sup>1373</sup>. L'écriture permet alors de combattre l'angoisse existentielle ressentie par le locuteur poète, le poème représentant l'espoir de parvenir à un possible bien-être représenté par la comparaison entre « monde poétique » et « monde de coton » dans le poème « La bondad de Dios » : *Oh mundo de algodón, mundo poético*<sup>1374</sup>. Le poème-prière<sup>1375</sup> est une caractéristique de la poésie alonsienne antérieure à 1939 : Dans *Hijos de la ira*<sup>1376</sup>, les poèmes *oración* sont composés de supplications, d'imprécations, de déclarations d'amour ou de haine dictées par l'angoisse existentielle du locuteur.

La poésie postérieure à 1939<sup>1377</sup> de Vicente Aleixandre présente de nombreuses références à des poètes vivant ou ayant vécu, soit sous la forme de dédicaces, d'épigraphe et de simples mentions. Les références aux autres membres du groupe de 27 sont relativement importantes et tous sont cités. Rafael Alberti dans un poème de *Retratos* intitulé « Allende el mar (RAFAEL ALBERTI) »<sup>1378</sup>. Aleixandre dédie *Historia del corazón* (1945-1953)<sup>1379</sup> à Dámaso Alonso : *A DAMASO ALONSO, AMIGO DE TODAS LAS HORAS, SEGURO EN TODA LA VICISITUD, DESDE LA REMOTA*

<sup>1371</sup> « Permanencia del soneto » (*Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988, p. 369). On peut aussi citer cet autre passage: *Nadie nos revelará nunca el misterio de la poesía* (« Originalidad de Bécquer », *Poetas españoles contemporáneos*, p. [13]). Le mystère de la poésie est pour lui intangible: *el misterio intangible de la poesía* (*Obras completas II*, « Poesía de Gil Vicente », pp. 461-464)

<sup>1372</sup> *Obras Completas IV*, p. 186.

<sup>1373</sup> HI 25 v. 115

<sup>1374</sup> (1955) *Hombre y Dios*, « La bondad de Dios » v. 10.

<sup>1375</sup> « poema-oración » : l'expression est de Luis Vázquez Fernández, «La canción hecha plegaria», *El humanismo religioso de Dámaso Alonso*, Madrid, Revista "Estudios", 1999, pp. 288-289.

<sup>1376</sup> *Gozos de la vida* (1981) comporte également beaucoup de poèmes prières.

<sup>1377</sup> Il s'agit de : SP : *Sombra del paraíso* (1939-1943), NU : *Nacimiento último* (1927-1952), HC : *Historia del corazón* (1945-1953), VD : *En un vasto dominio* (1958-1962), PI : *Picasso* (1961), RN : *Retratos* (1958-1965), PV : *Poemas varios* (1927-1967), PC : *Poemas de la consumación et DC : Diálogos del conocimiento* (ces deux derniers recueils datent de 1965-1973).

<sup>1378</sup> *Después la luz o sangre, el viento, el trueno, / los muertos. Rafael, tú los miraste*, (RN 6 p. 985, vv. 24-25).

<sup>1379</sup> p. [680]

ADOLESCENCIA, DEDICO HOY ESTE LIBRO, CUMPLIDO Y REBASADO UN TERCIO DE SIGLO DE FRATERNAL AMISTAD. La dédicace est bien ici le lieu où s'affirme une amitié sans faille entre les deux poètes<sup>1380</sup>. Manuel Altolaguirre se voit aussi dédicacer deux poèmes : « Dormido en la inmensa cuna (Manuel Altolaguirre) » issu de *Retratos*<sup>1381</sup> et « Perfil de Manolo »<sup>1382</sup> [Dédicace :] *A M. Altolaguirre, muerto en Burgos el 26 de julio de 1959*. Ces deux poèmes comportent par ailleurs de nombreuses autres mentions : *Manolito, crecido, hombre o suceso* et *Manolito callado, roto, entero*<sup>1383</sup> ; *Manolito despacio, / por un perfil de Málaga sin fondo* [...] *Luz del alba creciendo. Crece, Manolito. / Altísimo Manolo. [...] Oh, completo Manolo*<sup>1384</sup>. L'emploi des diminutifs *Manolo* et *Manolito* montre toute l'amitié qui unissait les deux hommes<sup>1385</sup>. Une section de *Nacimiento último*<sup>1386</sup> et un poème de *Retratos* « Imagen manual, incompleta (Gerardo Diego)<sup>1387</sup> » sont dédiés à Gerardo Diego. Le poème « El enterrado »<sup>1388</sup> de *Poemas varios* comporte la très sobre dédicace : *A Federico*. On a relevé deux références à Jorge Guillén dans le recueil *Retratos* « En la meseta (Jorge Guillén) » et « Clamor o voz (Jorge Guillén, II) »<sup>1389</sup>. Deux poèmes sont également dédiés à un autre membre du groupe, Emilio Prados : « Emilio Prados (Retrato en redondo) »<sup>1390</sup> et « Figura del poeta muerto (Emilio Prados) »<sup>1391</sup>. Pedro Salinas est aussi mentionné dans le titre d'un poème de *Nacimiento último*, « En la muerte de Pedro Salinas »<sup>1392</sup> : *Hoy nos mira de lejos, y cada uno ahora sabe / que le mira, y a él solo. Entendiendo, esperando, / es Salinas, su nombre, su delgado sonido. / Sí, se escucha su nombre, se pronuncia despacio. / Sí, Salinas...* », *y sientes que un rumor, unos ojos...*<sup>1393</sup> Enfin, on a déjà souligné

<sup>1380</sup> Une autre référence à D. Alonso apparaît dans un poème de *Retratos* « En verdad (Dámaso Alonso) » (p. 1009) : v. 68 *Enormemente. Dámaso cual Dámaso.*; vv. 83-84 *Y cuando el cuerpo se desplome, el aire / cual Dámaso, empujará la luz de su hondo sueño.*

<sup>1381</sup> p. 1033

<sup>1382</sup> De *Poemas varios*, p. 1136.

<sup>1383</sup> RN 26 « Dormido en la inmensa cuna (Manuel Altolaguirre) » p. 1033 vv. 27 et 35.

<sup>1384</sup> PV 37 « Perfil de Manolo » p. 1136, vv. 1-2, 9-10 et 20.

<sup>1385</sup> On a déjà fait allusion à l'extrême gentillesse de Manuel Altolaguirre et à son caractère « angélique ».

<sup>1386</sup> NU *AL SUEÑO* [p. 657], [Dédicace:] *A Gerardo Diego*.

<sup>1387</sup> p. 1031. L'épigraphe [(*Imagen, Manual de Espumas, Biografía incompleta.*)] signale les trois recueils de Diego auxquels fait allusion le titre. Une autre mention du poète ainsi qu'une autre référence à ses recueils apparaissent dans le corps du texte : vv. 24-27 *Gerardo, imagen, suma / manual que aquí salpica / para todos, callándose. Mientras hablan sus nubes.*

<sup>1388</sup> p. 1125

<sup>1389</sup> pp. 985 et 1035.

<sup>1390</sup> De *Nacimiento último* (1927-1952), p. 629.

<sup>1391</sup> De *Poemas varios*, p. 1138.

<sup>1392</sup> p. 644

<sup>1393</sup> vv. 34-38

dans la première partie de cette thèse la dédicace adressée à Luis Cernuda (il s'agissait d'une section de *Espadas como labios*). Après 1939, Cernuda n'est plus mentionné qu'à travers le titre d'un de ses recueils : *También, corriendo fiel, Un río, un amor*<sup>1394</sup>. De nombreuses autres dédicaces et épigraphes peuvent être ici signalées : Espronceda, Max Aub, Gustavo Adolfo Bécquer, Carlos Bousoño, André Breton, José Luis Cano, Paul Eluard, Gabriel Celaya, Dante, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, José Hierro, Lope de Vega et Gabriela Mistral.

Du point de vue du métalexique il est intéressant de constater que le terme *poesía* ne figure pas dans le glossaire et que *Sombra del Paraíso* semble offrir des éléments de réflexion sur la figure du poète, le premier poème de ce recueil s'intitulant : « El poeta »<sup>1395</sup>. Le motif de l'oiseau évocateur du thème de la liberté semble être un élément constitutif du poète : *para ti, poeta, que sentiste en tu aliento / la embestida brutal de las aves celestes, / y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas de las águilas / como se ve brillar el lomo de los calientes peces sin sonido*<sup>1396</sup>. L'amour et la douleur sont deux sentiments définissent également le poète : *Sí, poeta ; el amor y el dolor son tu reino. / Carne mortal la tuya, que arrebatada por el espíritu, / arde en la noche o se eleva en el mediodía poderoso, / inmensa lengua profética que lamiendo los cielos / ilumina palabras que dan muerte a los hombres*<sup>1397</sup>.

Le glossaire portant sur l'œuvre cernudienne<sup>1398</sup> présente quatre entrées de plus pour le verbe *cantar*, trois de plus pour *canto* et deux de plus pour *canCIÓN*. Le champ lexical de la poésie comme chant est donc toujours présent. Les entrées concernant le terme *poeta* sont aussi beaucoup plus nombreuses, on en a compté 25 de plus. Dans les œuvres qui n'ont pas été étudiées ici, on a relevé de nombreuses références à des poètes vivants ou ayant vécu (rarement sous la forme de dédicace). Sur les dix-neuf noms de poètes relevés dans la poésie cernudienne postérieure à

<sup>1394</sup> v. 11 de « Funeral » p. 1144 de *Poemas varios*.

<sup>1395</sup> pp. 483-484.

<sup>1396</sup> vv. 4-7

<sup>1397</sup> vv. 17-21. Le poète est cette « immense langue prophétique » dont le royaume est le ciel et la fonction d'être un guide, un prophète, capable d'illuminer les mots. Cette idée rejoint celle que l'on a définie chez Cernuda aux vers 21-22 du "A un poeta muerto (F.G.L.)" issu de *Las Nubes: Aquel que ilumina las palabras opacas / por el oculto fuego originario*.

<sup>1398</sup> Les œuvres poétiques qui viennent compléter celles étudiées dans ce mémoire sont : *Las Nubes* [1937-1940], *Como quien espera el alba* [1941-1944], *Vivir sin estar viviendo* [1944-1949], *Con las horas contadas* [1950-1956] et *Desolación de la Quimera* [1956-1962].

1939, seuls trois se voient adresser une dédicace : Rosa Chacel<sup>1399</sup>, Concha Méndez<sup>1400</sup>, et Octavio Paz<sup>1401</sup>, tous trois liés à la vie de Cernuda au Mexique<sup>1402</sup>. Les autres poètes recensés sont, pour la majeure partie, mentionnés dans le dernier recueil de Luis Cernuda *Desolación de la quimera* (1962): Pedro Salinas, Dámaso Alonso<sup>1403</sup>, Francisco de Aldana<sup>1404</sup>, Byron<sup>1405</sup>, T.S. Eliot<sup>1406</sup>, Goethe<sup>1407</sup>, Juan Ramón Jiménez<sup>1408</sup>, John Keats<sup>1409</sup>, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine<sup>1410</sup> et Manuel Altolaguirre<sup>1411</sup>. Ces onze poètes apparaissent dans *Desolación de la Quimera*, les autres sont mentionnés soit dans *Las Nubes* [1937-1940] soit dans *Como quien espera el alba* [1941-1944] soit dans *Vivir sin estar viviendo* [1944-1949] ou bien encore dans *Con las horas contadas* [1950-1956]. Il s'agit de Garcilaso<sup>1412</sup>, Gongora<sup>1413</sup>, Quevedo<sup>1414</sup>, Lope de Vega<sup>1415</sup> et Stéphane Mallarmé<sup>1416</sup>. La figure du

---

<sup>1399</sup> IN 17

<sup>1400</sup> DH 14

<sup>1401</sup> HC 13

<sup>1402</sup> Une vie qui lui avait enfin procuré un peu de sérénité.

<sup>1403</sup> Cernuda règle ses comptes avec ces deux poètes dans « Malentendu » (p. 501) : v. 13 *Él escribió de ti eso de « Licenciado Vidriera »*. Il fait ici référence à des propos de P. Salinas qui soulignait sa fragilité intérieure: *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* [« Nueve o diez poetas », prologue d'une anthologie poétique espagnole contemporaine, éditée aux USA par E. L. Turnbull, 1941] et dans « Otra vez, con sentimiento » (p. 486) : vv. 5-10 *Mas uno de esa tribu,/ Profesor y, según pretenden él y otros / De por allá (cuánto ha caído nuestra tierra)/ Poeta, te ha llamado « mi príncipe »,/ Y me pregunto qué hiciste tú para que ése / Pueda considerarte como príncipe suyo*. vv. 19-20 *¿ Príncipe tú de un sapo ? ¿ No les basta / A tus compatriotas haberte asesinado ?*. L'insulte "sapo" est adressée à Alonso et « mi príncipe » fait allusion à l'article de Dámaso Alonso intitulé « Una generación poética (1920-1936) », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 155-157 : *¡Quién nos había de decir, Federico, mi príncipe muerto, que para ti la cuerda se había de romper, brutalmente, de pronto, antes que para los demás, y que la marea turbia te había de arrastrar, víctima inocente !*

<sup>1404</sup> DQ 38 « A sus paisanos » p. 526

<sup>1405</sup> DQ 19 « El poeta y la bestia » p. 494

<sup>1406</sup> NU 25 « La adoración de los magos » p. 255. On retiendra ici l'influence du poème « Journey of the Magi » (1927), qui fait partie de la section *Poesías d'Ariel* de ses *Collected Poems* (1909-1962). DQ 25 « Desolación de la Quimera » p. 504. Ce titre provient du vers 158 du poème intitulé « Burnt Norton » des *Four Quartets* (1935-1942) : *The loud lament of the disconsolate chimera (el ruidoso lamento de la quimera desconsolada)*. On a consulté la traduction espagnole de José María Valverde, *Poesías reunidas (1909-1962)*, Alianza, Madrid, 1986, p. 196.

<sup>1407</sup> DQ 3 « Dostoievski y la hermosura física » p. 465 et DQ 19 « El poeta y la bestia » p. 494

<sup>1408</sup> DQ 13 « J. R. J. contempla el crepúsculo » p. 484

<sup>1409</sup> DQ 21 « A propósito de flores » p. 500

<sup>1410</sup> DQ 7 « Birds in the Night »

<sup>1411</sup> DQ 18 « Supervivencias tribales »

<sup>1412</sup> CQ 17 « Quetzalcoatl » p. 313

<sup>1413</sup> CQ 7 « Góngora » p. 290 v. 36 *Decretado es al fin que Góngora jamás fuera poeta, v. 40 Viva pues Góngora, puesto que así los otros vv. 53-54 Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido;/ Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado.*

VS 14 « Divertimiento » p. 371.

<sup>1414</sup> VS 14 « Divertimiento » p. 371.

<sup>1415</sup> VS 18 « Un contemporáneo » p. 376

<sup>1416</sup> VS 14 « Divertimiento » p. 371.



poète<sup>1417</sup> qui semble se détacher de la poésie postérieure à 1939 comporte des similitudes avec les conceptions qui ont été définies dans la première partie de cette thèse : Le poète semble être à nouveau exclu, banni du monde des hommes : *El reino del poeta tampoco es de este mundo*<sup>1418</sup>. On pourra également citer ces quelques vers de « Río vespertino »<sup>1419</sup> : *Aquéllos son los más, tienen la tierra / Y apenas si un rincón queda asignado / Para el poeta, como muerto en vida*. Ailleurs au contraire, le poète apparaît en communion avec le monde des hommes puisqu'il devient, en quelque sorte, le porte-parole de la "tradition", de sa "langue", de son "pays" : *Hablan en el poeta voces varias:/ Escuchemos su coro concertado,/ Adonde la creída dominante / Es tan sólo una voz entre las otras. [...] No es el poeta sólo quien ahí habla,/ Sino las bocas mudas de los suyos / A quienes él da voz y les libera./ ¿Puede cambiarse eso ? Poeta alguno / Su tradición escoge, ni su tierra,/ Ni tampoco su lengua : él las sirve,/ Fielmente si es posible*<sup>1420</sup>. La dichotomie *Réalité / Désir* qui sous-tend toute l'oeuvre cernudienne<sup>1421</sup> s'inscrit au cœur de la figure du poète : *Contemplación, sosiego,/ El instante perfecto, que tal fruto / Madura, inútil es para los otros,/ Condenando al poeta y su tarea / De ver en unidad el ser disperso,/ El mundo fragmentario donde viven./ Sueño no es lo que al poeta ocupa,/ Mas la verdad oculta, como el fuego / Subyacente en la tierra*<sup>1422</sup>. La valeur suprême du poème est affirmée dans les vers suivants issus de « Tres misterios gozosos »<sup>1423</sup> : *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*.

<sup>1417</sup> Il sera intéressant de citer deux poèmes qui proposent d'après leurs titres une définition du poète : 1- VS 15 « El poeta » p. 372 : vv. 13-14 *Nuevas y arcanas, hasta que al fin traslucen / Un día en la expresión de aquel poeta ; vv. 19-24 Con reverencia y con amor así aprendiste,/ Aunque en torno los hombres no curen de la imagen / Misteriosa y divina de las cosas,/ De él, a mirar quieto, como / Espejo, sin el cual la creación sería / Ciega, hasta hallar su mirada en el poeta.;* vv. 37-38 *Para el poeta hallarla es lo bastante, / E inútil el renombre u olvido de su obra.* 2- HC 4 « Retrato de poeta » p. 420. Un autre poème propose une définition de la poésie, il sera donc tout aussi intéressant de lui faire une large place au sein de l'analyse future.

<sup>1418</sup> CQ 17 « Quetzalcoatl » p. 313, v. 81.

<sup>1419</sup> Vv. 41-43, p. 336.

<sup>1420</sup> DQ 11 « Díptico español » p. 476, vv. 6-9 et vv. 56-62.

<sup>1421</sup> *La realidad y el deseo* est le titre que Cernuda a choisi de donner à son œuvre complète dès 1936.

<sup>1422</sup> CQ 28 « Río vespertino » p. 336, vv. 16-24.

<sup>1423</sup> DQ 27 p. 509, vv. 11-15.



le métalangage interne de la poésie postérieure à 1939<sup>1424</sup> chez Manuel Altolaguirre présente les mêmes caractéristiques qu'avant 1939. En effet, l'usage de la dédicace est toujours très présent. On a déjà évoqué à plusieurs reprises la gentillesse et le caractère « angélique » reconnus de tous selon les témoignages des autres poètes du groupe, qui expliquent probablement à eux seuls l'emploi récurrent de la dédicace chez ce poète<sup>1425</sup>. Le recueil *Poemas de las islas invitadas* est dédié à Concha [Méndez] et deux élégies issues du recueil *Otros poemas* sont dédiées à Antonio Machado<sup>1426</sup> et Miguel Hernández<sup>1427</sup>. On notera aussi une référence à José Moreno Villa dans *Ultimos poemas [1955-1959] : Pero al verte y no verte, / José Moreno Villa, / siento el mundo pequeño / y quisiera pensar que lo tuviste / desde niño al alcance de tu mano*<sup>1428</sup>. Dans la deuxième partie de ce mémoire de thèse, on a signalé un comparant du poème : « mujer desnuda »<sup>1429</sup>. On retrouve la femme comme élément de comparaison avec le vers dans *Poemas en América [1955] : Hijo de la oración, / cada mañana / dejo el seno del cántico, / me desnudo del himno que se eleva / a la gloria de Dios / y desde el polvo / me atrevo a murmurar / tristes palabras. / Escribir es nacer, / dejar la cristalina / morada de inocencia / donde ya no estoy. / Mi verso tiene formas maternas, / es nube sobre el mar / y una gota de lluvia, / es niño que en la arena se entretiene / con las espumas y las caracolas*<sup>1430</sup>. Ici le vers a des formes maternelles, il est comparé à une femme enceinte et nourricière. La comparaison *verso / niño* sous-tend l'idée que le poème est en quelque sorte enfanté par le poète. Le titre *Escribir es nacer* ne dit pas autre chose : l'écriture semble permettre au poète de naître ou de renaître. Mais alors que la première comparaison présentait la femme comme amante, la deuxième la présente comme une mère<sup>1431</sup>.

<sup>1424</sup> Les oeuvres postérieures à 1939 sont les suivantes: PII : *Poemas de las Islas invitadas* [1944], NP II : *Nuevos poemas de las Islas invitadas* [1946], FA : *Fin de un amor* [1949], PAM : *Poemas en América* [1955], UP : *Últimos poemas* [1955-1959], OP : *Otros poemas* [1927-1959].

<sup>1425</sup> On s'intéressera particulièrement aux dédicaces ajoutées à certains poèmes après 1939.

<sup>1426</sup> OP 12 « Elegía al poeta Antonio Machado »

<sup>1427</sup> OP 13 « Elegía a Miguel Hernández » p. 367

<sup>1428</sup> UP 11 « José Moreno Villa » p. 340, vv. 16-20.

<sup>1429</sup> ISLAS 20 « Secreto » p. 250, vv. 1-10 *Recorre el amor mi verso, / baja y sube por sus hilos ; / el corazón que lo impulsa / nunca lo dejo tranquilo, / que quiere vivir y late, / corazón propio, escondido / entre palabras que corren / por venas que son suspiros. / Mujer desnuda, el poema / guarda su secreto ritmo.*

<sup>1430</sup> PAM 2 « Escribir es nacer » p. 323, vv. 1-17.

<sup>1431</sup> Ce qui laisserait supposer que la poésie est une créature féminine, ce qui peut rappeler le commentaire de D. Alonso à propos de son poème « Cómo era » : « Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿la Amada? ¿la Poesía?) que ha sido para el alma una experiencia total. ». Lui aussi associe poésie et féminité.

Dans la poésie d'après 1939<sup>1432</sup> d'Emilio Prados le champ lexical du chant, que l'on a souligné comme caractéristique majeure du métalangage interne du groupe, est à nouveau très présent : *Mínima muerte* comporte 14 poèmes intitulés « Canción ... », *Jardín cerrado*, 10 et *Río natural*, 16. On notera aussi dans *Jardín cerrado* que 16 poèmes sont intitulés « Copla... ». La conception du poème comme chant semble donc prévaloir. Les dédicaces et épigraphes seront également un axe de recherche du métalangage interne. Prados dédie le recueil *Mínima muerte* à Vicente Aleixandre : *A Vicente Aleixandre salvado para mi amistad, con la poesía, en su presente ausencia*<sup>1433</sup> et une section de *Piedra escrita* intitulée « Jardín en medio » à Jorge Guillén<sup>1434</sup>. Ce titre de section est également un hommage au poème de *Cántico*<sup>1435</sup> qui porte le même titre et que Guillén lui-même dédie à Emilio Prados. La dédicace réciproque vient insister sur la cohésion du groupe liée à l'amitié que l'on a déjà dite. Prados rend hommage à Manuel Altolaguirre et à l'amitié que les deux hommes partageaient dans le poème « Claro Amigo »<sup>1436</sup> (dont le titre est évocateur du sentiment en question) et par l'utilisation d'une épigraphe d'Altolaguirre : *Huyes de tu unidad./ Sólo yo te concentro M. A.*<sup>1437</sup>. D'autres épigraphes feront l'objet d'une recherche future : *A la naturaleza le agrada ocultarse. HERÁCLITO*<sup>1438</sup>; *Amor y flor en perfección de forma,/ en mutuo sí frenético de olvido J. R. J.*<sup>1439</sup>, *Sin arrimo y con arrimo,/ sin luz y a oscuras viviendo,/ todo me voy consumiendo*<sup>1440</sup>. SAN JUAN DE LA CRUZ<sup>1441</sup> ou encore *Toda ceniza es polen y su cáliz el cielo. NOVALIS*<sup>1442</sup>.

<sup>1432</sup> Il s'agit des recueils suivants : MM : *Mínima muerte*, JC : *Jardín cerrado (Nostalgias, sueños y presencias)*, PE2 : *Penumbras, II*, RN : *Río natural*, PE3 : *Penumbras, III*, CS : *Circuncisión del sueño*, SE : *Sonoro enigma*, PIE : *Piedra escrita*, SS : *Signos del ser*, OP3 : *Otros poemas, III*, AP : *Apéndice (Poemas que el autor dejó inéditos)*.

<sup>1433</sup> MM p. [665]

<sup>1434</sup> PIE *Jardín en medio* p.[361] [Dédicace:] Para Jorge

<sup>1435</sup> CA 20 « Jardín en medio », *Cántico, Fe de Vida*, Barcelone, Seix Barral, 1990, p. 53. [Dédicace du poème:] « Para Emilio ».

<sup>1436</sup> OP 3 17 p. 639

<sup>1437</sup> Il s'agit des vers 22-23 de « Mi hijo muerto », Altolaguirre, Manuel, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 222.

<sup>1438</sup> RN p.[37]

<sup>1439</sup> MM p. [683]

<sup>1440</sup> Il s'agit des vers 1-3 de « Glosa a lo divino », *Poesías complètes*, Col. Ibériques, Corti, 1991 (réédition 2003).

<sup>1441</sup> MM p. [669]

<sup>1442</sup> CS p. [261]

L'étude du métalangage interne albertien après 1939<sup>1443</sup> devrait générer un important travail de recherche vu l'ampleur du glossaire élaboré à partir de ses œuvres complètes. La conception du poème chanson est toujours présente : 141 entrées pour le terme *cantar*, 83 pour *canción* et 65 pour *canto*. Les entrées concernant les mots *poema*, *poesía*, *poeta* et *verso* sont également fort nombreuses : respectivement 47, 48, 93 et 60. On avait signalé dans *Marinero en Tierra* (1924) le lien qui semblait unir la mer et le poète. Dans le poème du recueil *Otros poemas* intitulé « A la rima »<sup>1444</sup> on trouve la présence de la mer liée au vers et à la poésie : *¡Rimar, remar al mediodía,/ rumbo a la tensa luz del verso,/ por la prisión del universo / libre y sin fin de la Poesía!*<sup>1445</sup> Lui-même passionné et fasciné par la peinture, Alberti affirme l'union des deux arts, peinture et poésie, dans le recueil intitulé *Los ocho nombres de Picasso* (1966-1970) : *Pablo según va andando va creando la selva,/ poesía liana,/ movimiento perpetuo,/ poeta enredador, enredadera. [...] La tierra y la subtierra de la mano que va escribiendo./ Y el ojo inquisidor de este pintor tan poeta como pintor./ Que es una sola cosa y no dos, pues no es posible en él un poeta de quítate tú para ponerme yo*<sup>1446</sup>.

L'engagement politique étant plus que jamais présent dans la vie de Rafael Alberti après 1939, on retrouvera sans doute des traces de cet engagement dans sa poésie. L'exil dû à l'issue de la Guerre civile par exemple lui inspire directement le poème de *Signos del día* (1945-1963) «Carta abierta a los poetas, pintores, escritores ... de la España peregrina»<sup>1447</sup> : Après s'être adressé à ses frères exilés (*A vosotros, hermanos lejanos, lejos de España; ¡ oh hermanos de la patria distante !*), le locuteur du poème s'adresse à tous les *poètes errants* : *¡Oh poetas errantes,*

<sup>1443</sup> Elle portera sur les œuvres suivantes : PL : *Pleamar* (1942-1944), AL : *A la pintura* (1945-1967), PD : *Poemas diversos* (1945-1959), PPE : *Poemas de Punta del Este* (1945-1956), RV : *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), BA : *Buenos Aires en tinta china* (1950), OM : *Ora marítima* (1953), BC : *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954), AT : *Abierto a todas horas* (1960-1963), MA : *El Matador (Poemas escénicos)* (1961-1965), PN : *Poemas con nombres* (1965-1968), SD : *Signos del día* (1945-1963), JP1 : *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953), JP2 : *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1976-1977), RCB : *Retornos, canciones y balada* (1949-1956), PB : *La primavera de los pueblos* (1955-1968), OP : *Ocho poemas escénicos* (1961-1962), VI : *Vietnam* (1968), RPC : *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967), L8N : *Los ocho nombres de Picasso* (1966-1970), CAV : *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1967-1971), JP3 : *Nuevas coplas de Juan Panadero* (1976-1979), FL : *Fustigada Luz* (1972-1978), VS : *Versos sueltos de cada día* (1979-1982), HD : *Los hijos del Drago y otros poemas*, CA : *Canciones para Altair*, OT : *Otros poemas*.

<sup>1444</sup> OT 67 p. 775

<sup>1445</sup> vv. 33-36.

<sup>1446</sup> L8N LXXIV « No digo más que lo que digo » p. [171], vv. 26-29 et 50-52.

<sup>1447</sup> SD 8 p. 161

*letras del mismo viento / de la lengua que mueve y habla en su pensamiento:/ si hoy la palabra suya son las balas, las alas / de nuestros cantos lleven en sus puntas las balas !/ ¿Qué no podrá el poeta, su pluma delatora,/ su rauda voz lo mismo que una ametralladora ?/ Un verso es un disparo y una copla ya el trueno / capaz de hundir la calma del cielo más sereno./ Y no penséis, poetas, que por cantar sencillo / el ruiseñor del pueblo se ahoga en las prisiones,/ si en su clara garganta rebosan sus canciones / de libertad y en sangre va su vuelo teñido,/ si herido se levanta, si canta perseguido,/ ¡oh poetas, oh hermanos de la palabra fuerte !,/ no cantar claro dándole la mano es darle la muerte<sup>1448</sup>. L'image du poète engagé est récurrente dans ce recueil<sup>1449</sup>: ¡Pueblos del mundo, pueblos! El poeta / hoy ya no canta, grita enfurecido<sup>1450</sup> et Las alas, sí, las alas,/ contra la vida quieta./ Cante, lllore el poeta / volando entre las balas<sup>1451</sup>.*

L'engagement politique de Rafael Alberti est très visible dans le poème « Los poetas del mundo defienden al pueblo español »<sup>1452</sup> où il célèbre tous les poètes engagés sud-américains : *Voces de América: verdes / voces del valle de México:/ Mancisidor, Pellicer,/ Octavio Paz, compañeros:/ tras vuestros cantos navegan / barcos de amor y de fuego./ Oigo voces de los Andes / —recógelas tú, mi pueblo—:/ voz de Vicente Huidobro,/ cantera, rico venero,/ y otra de honda fruta lenta / flotando en un mar eterno,/ que por ti, pueblo, su angustia / cambia en esperanza y sueño./ ¡Oh voz de Pablo Neruda / sonando en Madrid, chilenos!/ La perla de las Antillas / en un son triste, moreno,/ son de palmera sufrida / que espera cambiar el viento,/ suena Nicolás Guillén / protestas de su sol negro./ Luz blanca de hombre muy hombre / la voz de Juan Marinello./ ¡Voces de América!, oculto / deje de quena y misterio,/ de altiplanicie peruana,/ la voz de César Vallejo./ Amigo por mi Madrid / viviendo entre el cañoneo / dices a tu pampa el canto / firme de nuestro deseo,/ la República Argentina / nos dio en la guerra tu aliento,/ Raúl González Tuñón,/ voz del Plata madrileño./ ¡Salud! España os saluda,/ y os da mando en el ejército / de los soldados que cantan / las mismas voces del pueblo./ ¡Brigada Internacional!:/ tu frente es el mundo entero. Alberti fait aussi référence aux poètes russes Maïakovski et*

<sup>1448</sup> vv. 31-46

<sup>1449</sup> Mais on ne peut pas affirmer qu'elle soit récurrente tout au long de son œuvre. Il faudra le vérifier. On a déjà signalé le recueil *Los ocho nombres de Picasso* (1966-1970) centré sur le lien peinture / poésie.

<sup>1450</sup> SD 2 « ¡Pueblos libres ! ¿Y España ? » p. 150, vv. 73-74.

<sup>1451</sup> SD 11 « Elvio Romero, poeta paraguayano » p. 169, vv. 1-4.

<sup>1452</sup> OT 66 p. 770, vv. 43-84

Ehrenburg<sup>1453</sup> et surtout, et à de nombreuses reprises<sup>1454</sup>, à Pablo Neruda, soit sous la forme de la dédicace : *A pablo Neruda*<sup>1455</sup> ; « A Pablo Neruda, después de tantas cosas »<sup>1456</sup> ; « Coplas de Juan Panadero a Pablo Neruda »<sup>1457</sup> ; « A Pablo Neruda, con Chile en el corazón<sup>1458</sup> », soit par le biais du collage ou de la citation : *Como cenizas, como mares poblándose, / en la sumergida lentitud, en lo informe, / o como se oyen desde lo alto de los caminos / cruzar las campanadas en cruz*<sup>1459</sup> ...et ... *rumor de olas quebrándose. Pablo Neruda*<sup>1460</sup>. Alberti rend également hommage au *Canto General* : *Una vez, con Pablo Neruda, cuando vivíamos en París —Quai de l'Horloge—, ante el escaparate de una librería, comprobamos que de pie y juntos nuestros cuerpos —y declaro que ya entonces éramos poetas de más de ochenta kilos—, daban aún una medida más estrecha que las obras completas de Víctor Hugo (una gran edición en doceavo). Ahora Pablo, con la publicación de su Canto general, el libro de versos más voluminoso de estos últimos años,[...] Así alguna vez, entre los dos, tal vez lleguemos a lograr aquella misma medida —volúmenes en doceavo— que arrojaba, asombrándonos, la obra total de Víctor Hugo*<sup>1461</sup>. Il rend également hommage à la personnalité du poète chilien, à son engagement politique et à l'amitié qu'ils partageaient<sup>1462</sup>.

<sup>1453</sup> FL 50 « Pablo, cierro los ojos » p. 441 vv. 56-64 *Aquí, Kirsanov, / el más fiel y más joven camarada de Maiakovski, / poeta de la gracia y la alegría, / del onomatopéyico canto, / del vodka y la atracción irresistible, / todos ya muertos sin saber que ahora, / desde la tierra tuya en donde ya estás muerto, / les llega esta corona de amistad, / estas hojas y flores puras y ensangrentadas.* OT 60 « Geráneos » p. 762 vv. 1-4 *Lenin amaba el ajedrez, / a Wladimiro Maiakovski le gustaba el billar como una disciplina para el ojo y no errar nunca el golpe, / alguien que conocéis observa a todas horas el desarrollo de las plantas / y os dice que el geráneo participa en la lucha de clases.* SD 16 « A Ilya Ehrenburg, en Buenos Aires » p. 175 PB 32 « Buenos-Aires-Pekín » p. [367] vv. 155-158 *Ehrenburg en su dacha, / muy bueno y a la vez más malo que la quina, / a gusto se despacha / contra todos los males.* FL 50 « Pablo, cierro los ojos » p. 441 vv. 48-51 *Aquí, Erhenburg, / el mordaz, socarrón, / agrío y punzante Ilya Grigorievich, / siempre ejemplo y torturado amigo.*

<sup>1454</sup> On a recensé dix entrées concernant Pablo Neruda et sa poésie.

<sup>1455</sup> CE p. [450]

<sup>1456</sup> SD 10 p. 168

<sup>1457</sup> JP1 9 p. 235

<sup>1458</sup> FL 48 p. 437. On notera l'allusion au titre d'un recueil de Neruda : (1937) « España en el corazón ». Cette même référence apparaît dans FL 49 « Con Pablo Neruda en el corazón » p. 438.

<sup>1459</sup> FL 49 « Con Pablo Neruda en el corazón » p. 438, vv. 13-16. Il s'agit d'un collage des vers 1-4 de « Galope muerto », Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 85.

<sup>1460</sup> OT 143 « Golfo de sombras » p. 890. Il s'agit d'une citation en fin du poème XI, p. 890.

<sup>1461</sup> PPE 7 « Diario de un día » p. 861, 12ème §.

<sup>1462</sup> JP1 9 « Coplas de Juan Panadero a Pablo Neruda » p. 235 vv. 46-48 *Pablo Neruda es el pueblo, / como es el pueblo de España / su amigo Juan Panadero.* FL 49 « Con Pablo Neruda en el corazón » p. 438 vv. 57-72 *Han pasado los años, / han pasado las guerras más feroces, más tristes, / han sucedido (pocas veces el sol) la oscuridad y el llanto, / ha mandado la noche tanto tiempo con su espada de sombra, / mientras tú, Pablo, hermano profundo de la paz, / del bien para los hombres, / de la palabra desencadenada / por encima del mar y de las cordilleras, / Pablo de los ríos solemnes y los más finos pétalos, / de los cielos australes sin orillas, / de la pasión abierta y los justos castigos, / cuando eras más la voz de la esperanza, / cuando alzabas a cimas la luz para tu pueblo / (lo oí una*



L'étude du métalangage interne albertien supposera aussi d'étudier les références à des poètes représentant d'une école littéraire (Vicente Huidobro<sup>1463</sup> pour le *creacionismo* et Jules Supervielle, Paul Eluard et Tristan Tzara pour le surréalisme). On signalera qu'on a également relevé des références à d'autres poètes français représentant de la poésie moderne comme Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire<sup>1464</sup>, à des poètes appartenant à la poésie espagnole classique<sup>1465</sup> comme Garcilaso, Quevedo, Fray Luis de León, Gongora, San Juan de la Cruz, Manrique et aux membres du groupe de 27 : Aleixandre, Alonso, Altolaguirre, Bergamín, Cernuda, Prados, Lorca, Guillén, Miguel Hernández, José Moreno Villa et Salinas.

La poésie salinienne postérieure à 1939<sup>1466</sup> ne présente guère plus de « matière » à analyser du point de vue lexical : le terme *poesía* est pratiquement absent<sup>1467</sup>, les mots *poema*, *poeta*, *cantar*, *canto* et *canción* ne comptent que très peu d'entrées. En revanche les références à la poésie d'autrui et à des poètes vivant ou ayant vécu, sous la forme du collage ou de l'épigraphe, sont beaucoup plus

---

*madrugada), te morías / de dolor, rodeado de asesinos,/ mientras corría en Chile la sangre por las calles.* FL 50 « Pablo, cierro los ojos » p. 441 vv. 22-25 *Pablo, cierro ahora los ojos esta noche de Roma,/ y te veo llegar de nuevo en estos versos,/ ahora, como entonces,/ con tu mano imantada de la pura amistad*, vv. 65-68 *Porque tu signo grande, Pablo, es ése./ El más maravilloso planeta que creaste / fue el del amor, de la amistad abierta / dentro del corazón como una inmensa rosa,*

<sup>1463</sup> On a recensé deux épigraphes de Huidobro : MA 5 « La estatua » p. 1173 [Epigraphe : vv. 4-5 et 17-18 de "Horizonte", *Poemas árticos*] *Eras tan hermosa que no pudiste hablar.* Vicente Huidobro L8N IV « Los ojos de Picasso » p. 106 [Epigraphe:] *El ojo humano, el ojo luz,/ el ojo caos, el ojo universo,/ el ojo eternidad...* Vicente Huidobro

<sup>1464</sup> Ces poètes apparaissent tantôt mentionnés dans un poème ou à travers l'usage d'une épigraphe ou d'une citation parfois traduite (par ex. VS 3 « La rosa frente al lago » p. 548 vv. 804-807 *Niña, hermana mía,/ sueña en la dulzura / de ir a vivir juntos,/ lejos, allá lejos.* (CH. Baudelaire) [*Mon enfant, ma sœur,/ Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble !* (vv. 1-3) « L'invitation au voyage », Baudelaire, Charles, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, La Pléiade, 1975, pp. 53-54.]; OT 143 « Golfo de sombras » p. 890 [Citation en fin de poème XIII p. 891 :] ... nos hundiremos en las frías tinieblas. Charles Baudelaire [(1859) *Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres* ; v. 1 de « Chant d'automne », Baudelaire, Charles, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, La Pléiade, 1975, pp. 56-57.]/ VS 7 « Adiós, quimeras, ideales, errores » p. 611 [Epigraphe :] *Adieu, chimères, idéals, erreurs ?* Rimbaud [Collages:] vv. 1-15 *Adiós, quimeras, ideales errores./ Adiós, sueños, que acabasteis en nada./ Veo una playa sola y una barca que vuelve / sin nunca haber partido./ Adiós, quimeras, ideales, errores./ Ya nací junto al mar que me alzó en cada ola / el anhelo sin fin de tantos ideales./ Veo una mar desierta, un cielo solo,/ De igual color, sin luz los dos, ni sombra./ Adiós, quimeras, ideales, errores./ Nada era equivocado, parecía / todo claro y posible de llegar a la meta./ Veo surcos deshechos, trastocados caminos,/ verdades acabadas, disfrazados errores. Adiós, quimeras, ideales, errores.;* [« Mauvais sang », *Une saison en enfer*, Rimbaud, Arthur, *Œuvres poétiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, pp. 118-123.]

<sup>1465</sup> Ils constituent la base de la formation littéraire d'Alberti et de tout poète du groupe de 27. Les deux maîtres du groupe (Juan Ramón Jiménez et Antonio Machado) sont toujours présents.

<sup>1466</sup> Il s'agit des recueils suivants: CO : *El Contemplado* [1946], TC : *Todo más claro* [1949], CA : *Confianza* [1955], PU : *Poesía última* [1949-1951].

<sup>1467</sup> Il n'apparaît que dans deux titres de recueil : *PRIMERAS POESÍAS* et *POESÍA ÚLTIMA*.



nombreuses que dans les poèmes d'avant 1939. Comme chez les autres membres du groupe, on a relevé quelques références aux poètes classiques, certes pas très nombreuses : deux collages de San Juan de la Cruz (*Ansias inflamadas*<sup>1468</sup> dans *Todo más claro* et *Las ínsulas extrañas*<sup>1469</sup> dans *El Contemplado*) et un de Garcilaso (« *Corrientes aguas* »<sup>1470</sup>) dans *Todo más claro* ; enfin, la dernière référence classique est une épigraphe de Quevedo : *Y esa Nada, ha causado muchos llantos, / Y Nada fue instrumento de la Muerte, / Y Nada vino a ser muerte de tantos*<sup>1471</sup> dans le poème « Cero » de *Todo más claro*. Comme chez les autres membres du groupe, on a relevé la présence d'Antonio Machado : *Ya maduró un nuevo cero / que tendrá su devoción*<sup>1472</sup>. Toujours dans le recueil *Todo más claro*, deux autres épigraphes sont à signaler : la première de John Keats (*What leaf-fringed legend haunts about the shape / Of deities or mortals, or of both / In tempe or the dales of Arcady ?*<sup>1473</sup>) et l'autre de Paul Valéry (*Non, non ! ... Debout ! Dans l'ère successive ! / Brisez, mon corps, cette forme pensive.*<sup>1474</sup>). Il faut également souligner la présence de Jorge Guillén dans le recueil *El Contemplado* à travers trois épigraphes : *Hacia una luz mis penas se consumen*<sup>1475</sup>, *¿ La luz es quien lo puso / todo en su tentativa de armonía ?*<sup>1476</sup>, et *La luz, que nunca sufre, / me guía bien*<sup>1477</sup>. L'amitié qui unissait

<sup>1468</sup> San Juan de la Cruz, « Canciones del Alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección » (1578?), v. 2: *con ansias, en amores inflamada* (*Poesías*, Paola Elia éd., Castalia, «Clásicos Castalia», 1993, p. 115.

<sup>1469</sup> San Juan de la Cruz, «Canciones entre el Alma y el Esposo» (1578), v. 63 (*Poesías*, Paola Elia éd., Castalia, «Clásicos Castalia», 1993, p. 108.

<sup>1470</sup> *Corrientes aguas puras, cristalinas*, (v. 239, «Egloga I»). Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelone, 1995, p. 132. Ce collage se trouve dans TC 1 « Camino del poema, III- Verbo » p. 663 vv. 41-48 *Hombres que siegan, mujeres / que el pan amansan, / aquel doncel de Toledo, / "corrientes aguas", / aquel monje de la oscura / noche del alma, / y el que inventó a Dulcinea, / la de la Mancha.*

<sup>1471</sup> (1648) « Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros », vv. 12-14, *Poesía original completa*, Barcelona, 1981, Planeta, p. 104.

<sup>1472</sup> Dans TC 13 «Cero» (p. 767). *Ya maduró un nuevo cero / que tendrá su devoción: / un ente de acción tan huero / como un ente de razón. Nuevas canciones*, (1917-1930) «Proverbios y cantares», XXXV, vv. 1-2, *Poesías completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 272.

<sup>1473</sup> (1819) *Quelle légende enveloppe tes contours d'une frange feuillagées ? / Est-elle de divinités ou de mortels, ou des deux / Dans la vallée de Tempé ou les gorges d'Arcadie ?* (« Ode sur une urne grecque », vv. 5-7, *Poèmes et poésies*, Paris, Gallimard, 1996, p. 195, trad. de Paul Gallimard). Dans TC 5 « Pasajero en museo » p. [701]

<sup>1474</sup> (1920) « Le Cimetière marin », vv. 127-128, *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957, p. 151. Dans TC 5 « Pasajero en museo » p. [701]

<sup>1475</sup> vers 14 du poème CA 165 « Hacia el poema » (*Cántico, Fe de vida*, Barcelone, Seix Barral, 1990, p. 264).

<sup>1476</sup> Vv. 115-116 de « Paso a la Aurora », *Cántico*, Jorge Guillén, Barcelone, Seix Barral, 1990, p.

111.

<sup>1477</sup> Vv. 77-78 de « Muchas gracias, adiós », *Cántico*, I-3, Jorge Guillén, Barcelone, Seix Barral, 1990, p. 74.

Salinas et Guillén est soulignée par Guillén dans la *Dedicatoria final* de *Cántico*<sup>1478</sup>. Enfin l'apparition, d'un nouveau terme métalangagier (terme associé mis en exergue à partir de *Todo más claro*) permettra de nourrir une nouvelle réflexion sur le concept de la « clarté » en poésie puisqu'il s'agit des termes *claro / claridad*<sup>1479</sup>.

Alors que le métalangage interne guillénien avant 1939 était relativement pauvre<sup>1480</sup>, au contraire après cette date il devient beaucoup plus riche, le plus riche de tous sans nul doute. Le travail de recherche sur le métalangage guillénien (interne et externe) sera colossal. Il suffit pour cela de parcourir la table des matières de *Homenaje* et de *Y Otros poemas* pour se rendre compte du nombre impressionnant de termes métalangagiers (noms propres entre autre) qui y figurent. Dans le recueil *Homenaje*, Guillén rend hommage aux grands noms de la littérature mondiale, en intégrant la poésie d'autrui dans la sienne et l'expérience de la lecture dans sa création personnelle<sup>1481</sup>. Cette œuvre constituera donc une précieuse source (presque intarissable) pour l'étude du métalangage guillénien. La section « Variaciones »<sup>1482</sup>, apportera un éclairage nouveau dans l'analyse du métalangage interne puisque Jorge Guillén se livre à l'exercice de la traduction et la re-création<sup>1483</sup>. Les poèmes intitulés « Al margen de... » susciteront tous un travail

<sup>1478</sup> CA « Dedicatoria final » p. [527] [Dédicace :] *Para mi amigo / Pedro Salinas,/ Amigo perfecto,/ Que entre tantas vicisitudes,/ Durante muchos años,/ Ha querido y sabido iluminar / Con su atención / La marcha de esta obra,/ Siempre con rumbo a ese lector posible / Que será amigo nuestro:/ Hombre como nosotros / Ávido / De compartir la vida como fuente,/ De consumir la plenitud del ser / En la fiel plenitud de las palabras.*

<sup>1479</sup> Le relevé de ces deux termes associés au métalangage interne a été effectué à partir de TC. Cf. *Prefacio*, p. 656 : *¿ Entonces, el título ? Él y el poema cabecero dicen mi firme creencia : que la poesía siempre es obra de caridad y de claridad. [...] (Poesías Completas, Pedro Salinas, édition de Soledad Salinas de Marichal, Barcelone, Seix Barral, 1981, 930 p.).* Cette notion de clarté en poésie rejoint ce que dit le locuteur albertien dans PL 118: *Poeta, por ser claro no se es mejor poeta.*

<sup>1480</sup> Cela est explicable en partie par le fait que la majeure partie de l'œuvre de ce poète a été écrite après 1939. A cette date il n'a même pas achevé son *Cántico*. Les œuvres postérieures à 1939 sont les suivantes : *Aire Nuestro – Clamor*, Barcelone, Barral, Biblioteca Crítica, 1977, 576 p. ; *Aire Nuestro – Homenaje*, Madrid, ANAYA & Mario Muchnik, 1993, 606 p. ; *Aire Nuestro – Y Otros Poemas*, Madrid, ANAYA & Mario Muchnik, 1993, 556 p. ; *Final*, Madrid, Castalia, 1987, 351 p.

<sup>1481</sup> pour ainsi réunir des vies : « Reunión de vidas » est le sous-titre de *Homenaje*.

<sup>1482</sup> *Aire Nuestro – Homenaje*, Madrid, ANAYA & Mario Muchnik, 1993, p. [373].

<sup>1483</sup> On a par exemple étudié ses traductions de poèmes rimbaldiens : « Dans la section « Variaciones », Jorge Guillén se livre à l'exercice de la traduction et la re-création. Ici c'est une voix du XX siècle espagnol, celle de Guillén qui traduit une voix du XIX siècle français, celle de Rimbaud. Ces deux voix appartiennent à une époque et une culture différentes ; mais sont toutes deux des voix de poètes. Guillén a conservé, dans « Alba », la forme poétique, la prose, du poème français qui évoque la promenade du locuteur à l'aube dans un bois. Celui-ci se livre à une course après cette déesse, dans le matin, par la plaine et en ville pour l'embrasser. La première strophe traduite en espagnol présente une allitération de sons fricatifs qui transcrivent probablement le murmure de la nature où le locuteur se promène. Le double sens du verbe « embrasser », qui donne une des clef de l'interprétation du texte, est malheureusement et inévitablement perdu en espagnol, le verbe

métalinguistique, puisqu'ils comportent un nom propre (référence à un poète ayant vécu) et proposent un hommage à la poésie, à un poème ou au poète en question<sup>1484</sup>. Du point de vue du lexique, le terme *poema*<sup>1485</sup> compte 63 entrées,

---

« abrazar » ne contenant plus que le sens d'« êtreindre ». Le son interdental sourd de « abrazado », répété dans la première strophe, met en relief le terme et montre l'obsession qui anime le locuteur d'embrasser la déesse-aube. Les nombreux mots paroxytons contribuent à créer une certaine douceur dans le rythme du poème, reproduisant ainsi la sérénité et la tranquillité de cette promenade dans la nature. Le mot « pradería » est un mot repris par Guillén pour suggérer l'image rimbaldienne des « pierreries ». « Wasserfall », la chute d'eau est rendue par « rubia cascada » dont l'hypallage permet de caractériser la lumière jaune du soleil levant, l'aube qui éclaire cette chute d'eau. Guillén produit une traduction fidèle, presque mot pour mot, du texte français. Le poème « Aube » est une *Illumination* pénétrable, un texte d'une très grande clarté que Guillén donne à voir en utilisant le blanc typographique. La traduction allie la précision des mots et recrée une musicalité nouvelle par l'assemblage des mots espagnols. Les trois versions de la traduction (ou variation) de « Royauté » montrent les différentes phases du travail de traduction. La première consiste à traduire mot à mot le texte, il s'agit d'un travail conscient, puis on passe à un mouvement d'écriture, plus pulsionnel qui déborde la traduction pour réécrire le texte dans un élan créateur. La première variation de « Royauté » est une traduction précise et fidèle du texte de Rimbaud. Guillén traduit mot pour mot, en prose. La deuxième variation propose un texte encore proche de la première version mais cette fois, écrit en vers : les deux premiers vers de chaque tercet sont des *alejandrinos*, et le troisième un hendécasyllabe. La contrainte supplémentaire que s'impose Guillén de traduire un texte en prose en vers suppose évidemment des modifications et adaptations : on trouve par exemple des ajouts : « yo » (v. 5), « y después » (v. 13), « ¿Cuál sería ? ¡ignota ! (qui ressemble à une incursion du traducteur), etc. Certains éléments ont, au contraire, été supprimés comme par exemple « chez un peuple fort doux ». On trouvera dans cette version des expressions plus concises ou plus longues selon les besoins du mètre : « hasta aquel mediodía », « de juventud hermosa ». Il lui faut réinvestir le texte et le faire sien pour le recréer. Dans la troisième variation Guillén s'approprie réellement le texte de Rimbaud, la troisième strophe étant une création guillénienne à part entière. L'usage de l'octosyllabe le pousse vers la recherche de la formule concise. Dans cette troisième version, il conserve tout de même le caractère de conte du texte rimbaldien : « Era una mañana clara » avec l'emploi de *ser* à l'imparfait comme dans l'expression « érase una vez ». Cette variation présente un plein mouvement d'écriture, le texte produit étant un peu plus éloigné du texte de départ. Guillén choisit alors une forme poétique traditionnelle de la poésie espagnole puisqu'il écrit un *romance*. En utilisant cette forme poétique Guillén inscrit au cœur de la tradition poétique le texte de Rimbaud : c'est une façon de s'approprier le texte à traduire, c'est aussi une façon de rendre hommage à Rimbaud. L'usage de l'octosyllabe l'oblige à condenser et modifier l'information : « hermosa » devient « clara » et « una mujer y un hombre », « pareja », etc. » (extrait de « La mémoire rimbaldienne chez cinq poète du groupe de 27 », S. Jolliet).

<sup>1484</sup> On propose ici l'étude menée sur le poème intitulé « Al margen de Rimbaud » : « Al margen de Rimbaud » [*Aire Nuestro – Homenaje*, p. 89.] regroupe trois courts poèmes contenant tous des collages de Rimbaud : « Asentimiento », « Por delicadeza » et « Estrecha con tus brazos ». Le poème « Asentimiento » comporte un collage de l'« Oraison du soir » : *Con el asentimiento de los heliotropos*<sup>1484</sup> est une traduction non signalée du vers 14 de « Oraison du soir » : *Avec l'assentiment des grands héliotropes*. Ce sonnet rimbaldien se caractérise par sa provocation langagière et sa tonalité irrespectueuse : le locuteur, dans une attitude de prière, se recueille pour lâcher l'âcre besoin et pisse vers les cieux. Guillén fait précisément allusion à la provocation langagière en rappelant ce vers de l'« Oraison du soir ». La tonalité irrespectueuse et provocatrice est présente dans une moindre mesure dans : *Y un can al sol dedica su gracia mingitoria*. Guillén utilise, dans « Por delicadeza », l'hexasyllabe, mètre correspondant au pentasyllabe français, utilisé par Rimbaud dans la « Chanson de la plus haute tour » d'où est tiré le collage *por delicadeza* (« Par délicatesse » vv. 3 et 33). Ce mètre lui permet de conserver le rythme rapide du poème de Rimbaud ainsi que son rythme binaire. Dans la « Chanson de la plus haute tour », le locuteur a le sentiment d'avoir perdu sa vie à cause de sa jeunesse et de n'avoir pas su affirmer son désir de liberté et rêve d'un monde fait d'amour. Guillén reprend à son compte ces divers éléments thématiques : la perte de la vie (*tu vida perdiste*), l'absence d'amour (*Ni amor que te meza*) et le désespoir face au monde du présent lamentable (*Y el suelo tan triste...*). « Estrecha con tus brazos la realidad rugosa » est un collage du vers « La réalité rugueuse à êtreindre », issu du poème « Adieu » d'*Une saison en enfer*. Alors que le

*poesía*<sup>1486</sup>, 59, *poeta*<sup>1487</sup>, 112 et *verso*, 45. Le champ lexical du chant<sup>1488</sup> est aussi très présent et viendra s'ajouter au travail d'analyse.

poème de Rimbaud est écrit en prose, Guillén choisit l'*alejandrino* pour ce poème-hommage. Dans « Adieu » le locuteur revient sur sa vie de poète et se rend compte qu'il doit *enterrer son imagination et ses souvenirs* alors qu'il pensait avoir des pouvoirs surnaturels, il s'était prétendu dispensé de toute morale, il doit maintenant accomplir son devoir et étreindre la réalité. Au cri de désespoir qu'il lance : *Mais pas une main amie ! et où puiser le secours ?*, le locuteur guillénien, compatissant, semble lui répondre en lui adressant des encouragements : l'impératif *Estrecha* exhorte le locuteur rimbaldien à étreindre la réalité même rugueuse, à lui faire face. Il lui soutient que l'hiver est aussi son ami, que l'intempérie hivernale symbolisant les difficultés (surtout financières) rencontrées fera pousser dans son esprit la rose, symbole du bonheur tant recherché, un bonheur que Rimbaud semble avoir recherché tout au long de sa vie. Il faut signaler que le recueil *Y Otros poemas* comporte un très court poème hommage à Rimbaud intitulé simplement « Homenaje a Rimbaud » (p. 277). On en propose ici aussi l'analyse : L'hommage à Rimbaud annoncé par le titre « Homenaje a Rimbaud » est présent dans le signifiant métrique puisque l'emploi de l'heptasyllabe, qui fait allusion au penchant de Rimbaud pour le rythme impair, et celui de l'hendécasyllabe, vers noble par excellence de la poésie espagnole, montre toute l'admiration de Guillén pour le jeune poète français. L'utilisation de vers connotés contribue à l'hommage rendu. Le titre d'un des poèmes de Rimbaud « Alchimie du verbe » (c'est la deuxième partie de la section d' *Une saison en enfer*, intitulée « Délires ») cité en épigraphe va structurer tout le poème dans lequel Guillén fait à la fois allusion à la poésie de Rimbaud, plus précisément au recueil *Une saison en enfer* et à la personnalité du poète. L'épigraphe « Alchimie du verbe » donne la clef de l'interprétation du texte guillénien en invitant le lecteur à avoir en mémoire ce poème de Rimbaud et à comparer les deux textes. Guillén n'a certainement pas choisi l'« Alchimie du verbe » au hasard. Ce poème de Rimbaud est un texte métalangagier dans lequel le poète exprime la conception de la poésie qu'il a eue et qu'il n'a plus et où il révèle la signification de son œuvre. Il convient désormais, par une étude comparative entre le poème de Rimbaud et celui de Guillén, d'analyser le rôle structurant et signifiant de l'épigraphe. On pourra d'abord se pencher sur les éléments du poème-hommage de Guillén, faisant référence à certains aspects de la personnalité de Rimbaud. Alors que certains poètes insistent sur l'ambivalence rimbaldienne, à la fois ange et démon, Guillén quant à lui refuse cette ambivalence en affirmant qu'il n'était ni l'un ni l'autre. En revanche, il semble comparer Rimbaud à un dieu (« Se diviniza », « transcender ») faisant peut-être allusion à l'une des nombreuses provocations de Rimbaud dans « Alchimie du verbe » où le locuteur se compare ironiquement à Dieu lorsqu'il affirme avoir inventé *la couleur des voyelles* ainsi qu'un *verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens* mais dont il réserve la *traduction*, preuve de sa toute puissance de démiurge ou d'archimage. Les citations *Es sagrado el desorden de mi espíritu* et *Je finis pour [sic] trouver sacré* soulignent également le caractère divin du poète français. Guillén ne manque pas de rendre hommage à l'audace et à l'insolence géniale qui caractérisaient la personnalité de Rimbaud et qui transparaissaient aussi dans sa poésie. La prise de parole violente qu'il met en scène au début de « Alchimie du verbe » (« A moi. L'histoire d'une de mes folies ») est audacieuse et impertinente [Il fait également preuve d'audace et de provocation en critiquant, toujours dans le même poème, la poésie moderne et en rompant avec le bon goût voir 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> paragraphes de « Alchimie du verbe »]. Ces aspects de la poésie rimbaldienne sont propres à l'adolescence du poète. C'est son jeune âge qui le mène vers la provocation, l'audace, la violence langagière, voire la folie et il semble que Guillén, en bon père de famille, regarde Rimbaud, avec condescendance, comme un fils et un adolescent révolté. Ces deux explications sont issues de « La mémoire rimbaldienne chez cinq poète du groupe de 27 » (S. Jolliet) et permettent ici de donner une idée du travail qui devra être mené.

<sup>1485</sup> On a observé dans le présent mémoire, chez Guillén, la prééminence du poème sur la poésie clairement explicitée dans son métalangage externe. On retrouve, cette fois dans son métalangage interne, dans *Final*, cette même conception : FI 46 « *Tres vías* » p. 122 vv. 1-5 *Tres vías./ ¿El meollo del verso es razonante?/ ¿La poesía es ímpetu y disparo?/ Encarnación de espíritu completo./ Criatura viviente: gran poema.* La poésie est définie ici comme un *grand poème*. Cependant l'existence de la poésie n'est pas niée en bloc vu le nombre très important d'occurrences du terme *poesía*. (par ex. FI 58 « *El crítico analiza aquel poema* » p. 125 vv. 9-15 *Y, por fin, en la voz del recitante,/ O a través del silencio resonando,/ El latente poema —gracia extrema—/ Recobra su valor irresistible./ Sucesivas las sílabas componen / Todo un conjunto de concierto en acto./ ¿Hay total intuición? Hay poesía.*)

<sup>1486</sup> Avec un essai de définition dans *Final*, FI 44 « *Poesía es un curso de palabras* » p. 121 vv. 1-4 *Poesía es un curso de palabras / En una acción de vida manifiesta / por signos de concreto*



Dans la poésie<sup>1489</sup> de Gerardo Diego les références à des poètes vivants ou ayant vécu sont extrêmement nombreuses. On en signalera quelques-unes ici. L'amitié que l'on a soulignée comme facteur de cohésion du groupe est présente à travers les références<sup>1490</sup> à tous les poètes membres du groupe de 27 : Un poème de *Hasta siempre* est dédié à Rafael Alberti, un de *Carmen jubilar* à Vicente Aleixandre, « Cifra »<sup>1491</sup> est dédié à Dámaso Alonso, deux élégies de « *El cordobés* » dilucidado y vuelta del peregrino sont dédiées à Manuel Altolaguirre et Emilio Prados, « La voz de Federico »<sup>1492</sup> à Federico García Lorca, les deux poèmes « A Jorge Guillén »<sup>1493</sup> et « A la disciplina »<sup>1494</sup> sont dédiés à Jorge Guillén, deux dédicaces sont adressées à Luis Cernuda<sup>1495</sup>, enfin la référence à Pedro Salinas apparaît à travers l'épigraphe *La vida es un piso*<sup>1496</sup>. On soulignera que dans l'ensemble de l'œuvre de Diego, figurent de nombreuses références à Gongora, Garcilaso, Fray Luis de León, Bocángel, Bécquer, mais aussi aux deux grands maîtres de la génération de 27 : Antonio Machado et Juan Ramón Jiménez<sup>1497</sup>. Du point de vue lexical, les termes métalangagiers *canción, cantar, cante, cantiga, canto, cantor, cancioncilla* et *copla*

---

*movimiento / Que al buen lector remueven alma y testa*. Ailleurs, mais toujours dans le même recueil elle est synonyme de *libération* : FI 79 « *Una liberación: la poesía.* » p. 136. Il faut souligner que le recueil *Final* comporte 19 entrées relevées pour le terme *poesía* et qu'il sera intéressant de se pencher sur la conception qui s'en détache puisqu'il est le dernier volet de l'œuvre de toute une vie.

<sup>1487</sup> On signalera que le terme *vate*, synonyme de poète, apparaît pour la première fois dans le recueil *Final* et que Guillén est le seul du groupe à l'utiliser.

<sup>1488</sup> *Canto, cantar, canción, copla, coplero...*

<sup>1489</sup> Les œuvres de Gerardo Diego postérieures à 1939 sont: RO : *Romances* ; AV : *Alondra de Verdad*; SO : *La Sorpresa*; HS : *Hasta siempre*; LD : *La luna en el desierto*; LI : *Limbo*; VA : *Variación*; AM : *Amazona*; PF : *Paisaje con figura*; AS : *Amor Solo*; CV : *Canciones a Violante*; RA : *La Rama*; AC : *Angeles de Compostela*; SCP : *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*; GV : *Glosa a Villamediana*; SV : *Sonetos a Violante*; JA : *El Jándalo (Sevilla y Cádiz)*; VA2 : *Variación 2*; OM : *Odas morales*; CO : « *El cordobés* » dilucidado y vuelta del peregrino; OC : *Ofrenda a Chopin*; PA : *Poesía amorosa*; FQ : *La Fundación del querer*; VD : *Versos divinos*; CC : *Cementerio civil*; CJ : *Carmen jubilar*; SS : *Soria sucedida*.

<sup>1490</sup> Sous la forme de dédicaces, d'épigraphes ou de simples mentions. On ne cite ici que quelques-unes de ces références.

<sup>1491</sup> HS 35 p.615

<sup>1492</sup> CO 37 p. 952

<sup>1493</sup> HS 20 « A Jorge Guillén » p. 593 vv. 1-4 *Querido Jorge Guillén:/ pues que en cristalina jerga / Sena, Segura y Pisuerga / te arrullan triple vaivén ;*

<sup>1494</sup> OM 1 « A la disciplina » p. [765] [Dédicace :] A Jorge Guillén

<sup>1495</sup> HS 27 « En la 'Fábula de Equis y Zeda' » p. 604 [Dédicace :] A Luis Cernuda, sobre un ejemplar mexicano de la « *Fábula* » vv. 13-18 *Como don Luis de Góngora el preclaro,/ Luis Cernuda y Desdén —amor y río—/ vaticinado en aquel verso raro,/ « verde calle, luz tierna, cristal frío »,/ refúgiense en su áurea biblioteca / Equis y Zeda hispánica y azteca.* JA 8 « A Luis Cernuda » p. 534 vv. 18-20 *Yo pido a mis tres arcángeles / que de Puebla de los Ángeles / me traigan volando a Luis.*

<sup>1496</sup> PF 13 « *La vida es un piso* » [épigraphe]: *La vida es un piso* Pedro salinas (conversando).

<sup>1497</sup> Les références à ces grands noms de la poésie espagnole apparaissent sous diverses formes : dédicaces, épigraphes ou simples mentions.

sont toujours très présents et orientent vers la conception du poète aède, du poème et de la poésie comme chant. Sur l'ensemble de son œuvre on a recensé 52 entrées pour *poema*, 94 pour *poesía* et 131 pour *poeta*, ce qui montre l'extrême richesse de la pensée métalangagière dans la poésie de Diego.

Cet aperçu de l'étude du métalangage interne dans la poésie postérieure à 1939 des membres du groupe de 27 constitue un point de départ pour les recherches futures qui seront un approfondissement des recherches déjà effectuées puisqu'elles porteront alors sur les dix œuvres complètes<sup>1498</sup>. Il semble judicieux, dans un premier temps, de mener la réflexion en procédant « poète par poète » pour déterminer l'évolution de l'emploi du métalangage interne chez tel ou tel poète et établir les différences d'un recueil à l'autre. L'analyse s'achèvera toujours par la confrontation des conceptions du poète, du poème et de la poésie présentes dans chacune des dix œuvres complètes. La méthode adoptée sera évidemment la même que celle qui a été suivie pour cette thèse, à savoir l'élaboration et la confrontation de glossaires. Enfin on pourra élargir la réflexion en comparant le métalangage interne et le métalangage externe utilisés par les dix poètes du groupe, dans ce cas précis le corpus d'étude ne sera pas forcément plus large mais sera plus malaisé à établir lorsqu'il n'aura pas été publié en un ou plusieurs volumes réunissant par exemple les publications critiques et théoriques. L'exhaustivité pourra donc être difficile à atteindre mais en fin de compte un tel travail devrait réellement révéler la pensée groupale en matière de métalangage poétique des dix poètes majeurs du groupe de 27.

---

<sup>1498</sup> On abandonnera donc la limite temporelle que l'on s'est imposée ici.



# **GLOSSAIRES**

## 1- GLOSSAIRE Rafael Alberti

Ouvrage de référence : ALBERTI, R., *Poesías completas*, Losada, Buenos Aires, 1961, 1190 p.

## Abreviaciones utilizadas :

- MT : *Marinero en tierra* (1924), pp. 21-83  
 AM : *La Amante* (1925), pp. 89-118  
 DE : Dos estampidas reales (1925), pp. 121-123  
 AA: *El alba del alhelí* (1925-1926), pp. 129-195  
 CC: *Cal y canto* (1926-1927), pp. 199-241  
 SA : *Sobre los Ángeles* (1927-1928), pp. 247-292  
 SM : *Sermones y moradas* (1929-1930), pp. 295-315  
 YO : *Yo era tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), pp. 319-330  
 CZ : *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), p. 331-335  
 PC : *El poeta en la calle* (1931-1935), pp. 337-355  
 VV: *Verte y no verte* (1934), pp. 357-366  
 MO : *De un momento a otro* (1934-1939), pp. 367-422

## Alberti, Rafael

1- YO 8 « A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna » p. 327

**¡ A los remos, remadores !<sup>1499</sup>**

1- MT 65 « Sueño » p. 66

[Epigraphe :] ¡ A los remos, remadores ! Gil Vicente

[Collage :] vv. 5-7 ¡Remadores, a remar !/ *De la tierra emerge el globo / que ha de morir en el mar.*

[Collage:] vv. 13-15 ¡Remadores, a remar !/ *Hasta que el globo no duerma / en las gargantas del mar.*

**...antes de tiempo y casi en flor cortada.<sup>1500</sup>**

1- SM 18 « Elegía a Garcilaso (Luna, 1503-1536) » p. 313

[Epigraphe:] ...antes de tiempo y casi en flor cortada. G. de la V.

**Balada**

1- MO 4 « Balada de los dos hermanos » p. 374

**Baudelaire, Charles**

1- MT 1 « A un capitán de navío » p. 23

[Epigraphe :] *Homme libre toujours tu chériras la mer !* CH. Baudelaire

**Bécquer, Gustavo Adolfo**

1- SA p. [245]

[Epigraphe :] ...huésped de las nieblas... G.A. Bécquer

2- SA 43 « Huésped de las nieblas, Tres recuerdos del cielo » p. 278

[Dédicace :] Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer.

3- SA 43 « Huésped de las nieblas, Tres recuerdos del cielo, Primer recuerdo » p. 278

[Epigraphe :] ...una azucena tronchada... G. A. Bécquer

4- SA 43 « Huésped de las nieblas, Tres recuerdos del cielo, Segundo recuerdo » p. 279

[Epigraphe :] ...rumor de besos y batir de alas... G. A. Bécquer

5- SA 43 « Huésped de las nieblas, Tres recuerdos del cielo, Tercer recuerdo » p. 279

[Epigraphe :] ...detrás del abanico de plumas de oro... G. A. Bécquer

**Bergamín, José<sup>1501</sup>**

1- AM « El Alegre (Rafael Alberti) » p. [87]

[Epigraphe:] Cuando decía sus cancioncillas, poniéndose la mano ante la boca como una bocina para pregonarlas, todo se llenaba de alegría, de la alegría del pregón matutino: una alegría frutal, verde y fresca; alegría de mercado, de feria y banderola; la alegría del cielo radiante en el que se dispara un clarín falso; la alegría de su risa, juvenil y humana, derramándose claramente de todo y llenándolo todo, en su locura, como si se hubiese roto su cañería conductora y no tuviésemos a mano ninguna consigna mágica para evitarlo. José Bergamín (1925)

**Calderón de la Barca, Pedro**

1- YO p. [317]

[Epigraphe:] ... yo era tonto y lo que he visto / me ha hecho dos tontos. Calderón de la Barca.

**...calzó de viento...<sup>1502</sup>**

1- CC 4 « Amaranta » p. 200

[Epigraphe :] ...calzó de viento... Góngora

<sup>1499</sup> *Muy serena está el mar / a los remos remadores,/ ésta es la nave de amores.* « Nao de amores » (Gil Vicente).

<sup>1500</sup> (1534) V. 228, "Egloga II", Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelone, éd. de Bienvenido Morros, 1995, p. 235.

<sup>1501</sup> (1895-1983).

<sup>1502</sup> vv. 65-68 *No la Trinacria en sus montañas, fiera / armó de crüeldad, calzó de viento,/ que redima feroz, salve ligera,/ su piel manchada de colores ciento.* (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Ed. de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1984, p. 136.)

**Canción [fig.]**

1- SA 17 « Canción del ángel sin suerte » p. 258

**Cantar [Fig.]**

0- MT 1 « A un capitán de navío » p. 23

[Collage :] vv. 5-8 *Por ti los litorales de frentes serpentina,/ desenrollan al paso de tu arado un cantar:/ — Marinero, hombre libre, que las mares declinas,/ dinos los radiogramas de tu estrella Polar.*

1- MT 4 « A Federico García Lorca, poeta de Granada » p. 25

vv. 9-10 *Despertaste a la sombra de una oliva,/ junto a la pitiflor de los cantares.*

v. 26-28 *¡ Peces del mar, salid, cantad conmigo !/ —Pez azul yo te nombro, al desabrigo / del aire, pez del monte, colorado!*

2- MT 42 « Chinita » p. 54

vv. 5-8 *Rodando, rodando, al mar./ ¡Contigo, Rafael Arcángel!/ ¡Que la mar nunca te trague,/ chinita de mi cantar!*

3- MT 45 « A Tagore » p. 55 (??)

vv. 1-6 *¡Déjame pintar de azul / el mar de todos los atlas!/ Mientras, salúdame tú,/ cantando al alba del agua,/ pájaro en una palmera / que mire al mar de Bengala.*

4- MT 68 « ¿ Para quién, galera mía,... » p. 69

vv. 1-2 *¿ Para quién, galera mía,/ para quién este cantar ?*

5- AM 13 « ¡Castellanos de Castilla, » p. 94

vv. 3-5 *¡ Alerta, que en estos ojos / del Sur y en este cantar / yo os traigo toda la mar !*

6- AA 1 « El blanco alhelí, Navidad » p. 131

vv. 1-3 *¡ Muchachas, las panderetas !/ De abajo yo, por las cuevas,/ cantando, hacia el barrio alto.*

7- AA 15-7 « La húngara » p. 140

vv. 1-6 *No puedo, hasta la verbena,/ pregonar mi mercancía,/ que el alcalde me condena./ ¡Pero qué me importa a mí,/ si en estos campos, a solas,/ puedo cantártela a ti!*

8- AA 58 « La Virgen del mar » p. 184

vv. 1-2 *¡ Chiquillos, los de Agua-dulce !/ ¡ Playerillas, un cantar !*

9- MO 32 « Vosotros no caísteis » p. 411

vv. 17-19 *A los vivos, hermanos, nunca se les olvida./ Cantad ya con nosotros, con nuestras multitudes / de cara al viento libre, a la mar, a la vida.*

10- MO 43 « Madrid por Cataluña » p. 418

vv. 1-2 *Todos cantando pronuncien tu nombre,/ todos hiriendo, con sangre lo escriban ;*

vv. 33-34 *Todos cantando pronuncien tu nombre,/ todos hiriendo, con sangre lo escriban ;*

**Canto [Fig.]**

1- MT 4 « A Federico García Lorca, poeta de Granada » p. 25

vv. 12-14 *Abandonado, dulce, sus altares,/ quemó ante ti una anémona votiva / el ángel de los cantos populares.*

2- MO 24 « Yo también canto a América » p. 398

vv. 69-72 *Suene este canto, no como el vencido / letargo de las quenenas moribundas,/ sino como una voz que estalle uniendo / la dispersa conciencia de las olas.*

3- MO 34 « Vosotros no caísteis » p. 411

vv. 13-16 *¿ Quién dijo que estáis muertos ? Se escucha entre el silbido / que abre el vertiginoso sendero de las balas,/ un rumor, que ya es canto, gloria recién nacida,/ lejos de las piquetas y funerales palas.*

**Copla**

1- AA 52-II « Carmelilla, Madrigal chico de la noche y el día » p. 220

(*Copla biográfica*)

2- CC 6 « Oso de mar y tierra » p. 203

vv. 31-36 *Bar en los puertos y en las interiores / ciudades navegadas de tranvías,/ tras la nereida azul que en los licores / cuenta al oído y canta al marinero / coplas del mar y de sus valles frías.*

**Coplilla**

1- AA *Estampas, pregones, flores, coplillas ...* p. 143

2- AA 72 «[Una coplilla morena]» p. 191

vv. 1-3 *Una coplilla morena / me hiere./ Con sus ojitos me hiere.*

**Darío, Rubén**

1- MO 12 « New-York » p. 384

[Epigraphe :] *¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés? Rubén Darío.*

[Collage:] vv. 14-17 *Yo era el que despertaba comprendiendo,/ sabiendo lo que era aquel amanecer de rascacielos / igual que verticales expresos de la niebla,/ era yo quien oía, quien veía, despertándome<sup>1503</sup>.*

**De río a río [, de monte a monte, de mar a mar]<sup>1504</sup>**

1- MO 36 « De río a río » p. 413

**...detrás del abanico de plumas de oro...<sup>1505</sup>**

<sup>1503</sup> « Yo soy aquel que ayer no más decía ... », Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, poème inaugural, Madrid, 1905.

<sup>1504</sup> C'est peut-être, vu le contexte, une allusion au dernier vers de « Meditación del día » (1937) de Antonio Machado.

<sup>1505</sup> vv. 27-28 « Rima XL » « Su mano entre mis manos, ». G. A. Bécquer, *Obras* (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas), Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, pp. 37-38

1- SA 43 « Tres recuerdos del cielo, Tercer recuerdo » p. 279

[Epigraphe :] ...detrás del abanico de plumas de oro... G. A. Bécquer

¡Eh, eh, eh!<sup>1506</sup>

1- PC 6 « El alerta del minero » p. 344

[Epigraphe:] ¡Eh, eh, eh! Lope de Vega

### Elegía

1- MT 23 « Elegía » p. 41

2- MT 31 « Elegía » p. 46

3- MT 56 « Elegía del cometa Halley » p. 61

4- MT 63 « Elegía del niño marinero » p. 64

5- SM 9 « Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas, Elegía a Fernando Villalón (1881-1930) » p. 304

6- SM 16 « Elegías » p. 312

7- SM 18 « Elegía a Garcilaso » p. 313

8- CZ *Con los zapatos puestos tengo que morir (Elegía cívica)* p. [331]

9- VV *ELEGÍA* p. 359

10- MO 25 « Madrid-Otoño » p. 401

vv. 54-57 *este cuadro, este libro, este furor que ahora / me arranca lo que tienes para mí de elegía / son pedazos de sangre de tu terrible aurora./ Ciudad, quiero ayudarte a dar a luz tu día.*

11- MO 29 « Al General Kleber » p. 406

vv. 1-3 *Kleber, mi general, oye conmigo / lo que mi voz hoy tiene de elegía,/ de piedra rota y destrozado trigo;*

12- MO 38 «Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca) » p. 415

*En Ávila, mis ojos...*<sup>1507</sup>

1- MT 18 « Mi corza » p. 35

[Epigraphe :] *En Ávila, mis ojos ... SIGLO XV*

*Entraña de esto cantares : ¡Sangre de mi corazón,/ tarumba por ver los mares !*<sup>1508</sup>

1- MT p. 51

[Epigraphe:] *Entraña de esto cantares:/ ¡Sangre de mi corazón,/ tarumba por ver los mares !*

### Estríbillo

1- DE 1 « Estampida real del vaquero y la pastora » p. 121

*Estríbillo del vaquero*

2- DE 2 « Estampida celeste de la virgen, el arcángel, el lebrél y el marinero » p. 123

*Estríbillo del arcángel*

*Estríbillo del lebrél y el marinero*

### Estrofa

1- MO 16 « El indio » p. 390

vv. 33-36 *Que no eres solo el tema de una estrofa,/ ni el color complemento del paisaje,/ ni ese perro furioso que se tumba,/ dócil, después de herir, al pie del amo.*

### García Lorca, Federico

1- MT 4 « A Federico García Lorca, poeta de Granada » p. 25

2- MO 38 «Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca) » p. 415

### Garcilaso de la Vega

1- MT 69 « Si Garcilaso volviera, » p. 69

vv. 1-3 *Si Garcilaso volviera,/ yo sería su escudero ;/ que buen caballero era.*

2- SM 18 « Elegía a Garcilaso (Luna, 1503-1536) » p. 313

[Epigraphe:] *...antes de tiempo y casi en flor cortada.* G. de la V.

3- MO 11 « Geografía política » p. 382

vv. 5-10 *¡ Los Montes de Toledo,/ los Ojos con que sueña el Guadiana,/ los sauces que abren paso,/ velando el frío, desvelando el miedo,/ conduciendo y doblando la desgana / al río que se lleva a Garcilaso !*

### Góngora

1- CC 4 « Amaranta » p. 243

[Epigraphe :] *...calzó de viento... Góngora*

2- CC *Homenaje a Don Luis de Góngora y Argote (1627-1927)* p. 222

### Gongorino

1- MT 10 « Catalina de Alberti, italo-andaluza » p. 30

vv. 3-4 *Era honor de la estirpe gongorina / y gloria de los mares albertianos.*

<sup>1506</sup> En *Los Negros de Santo Tomé* (1609), de autor anónimo, unos ladrones se disfrazan de negros para huir de los alguaciles, imitando su jerga y su defectuosa, criollizada fonología. El diálogo, disparatado, es como sigue: "(ALGUACIL) *Hermanos, ¡Habéis visto por aquí unos ladrones? (LADRÓN PRIMERO) 'Latrone grande ha futuro hablase á este bellaco por ti vida'. (MUJER) 'Calla, per ¡qué care matada!: ah, ah, ah; eh, todo lo nego.'*" (ALGUACIL)

<sup>1507</sup> *En Ávila mis ojos,/ dentro en Ávila./ En Ávila del Río / mataron a mi amigo,/ dentro en Ávila. (Poème anonyme). Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional,* Alonso, Dámaso, Blecua, José Manuel, Gredos, Madrid, 1992, p. 21, n° 38. On signalera qu e ce poème a été mis en musique par Ernesto Halffter : voir reproduction de la partition entre les pages 64 et 65.

<sup>1508</sup> Provenance inconnue.

vv. 12-14 *Vive en el mar la que mi vida honora,/ la que fue flor y norte de mis lares / y honor de los claveles gongorinos.*

**Guillén, Jorge**

1- SA p. [245]

[Dédicace :] A Jorge Guillén

**Herrera Petere, J[osé]<sup>1509</sup>**

1- MO 11 « Geografía política » p. 382

[Dédicace :] A José Herrera Petere

**Homero**

1- CC 31 « Don Homero y Doña Ermelinda » p. 233 ( ??)

vv. 1-4 *Doña Ermelinda, pelícano / de verde, por el paseo / —coches, taxis, bicicletas—/ del brazo de Don Homero.*

vv. 29-30 [...] —¡Ah, mi Ermelinda !/ —¡Mi ingrátido Don Homero!

**Homme libre toujours tu chériras la mer !<sup>1510</sup>**

1- MT 1 « A un capitán de navío » p. 23

[Epigraphe :] Homme libre toujours tu chériras la mer ! CH. Baudelaire

[Collage :] vv. 5-8 *Por ti los litorales de frentes serpentinas,/ desenrollan al paso de tu arado un cantar:/ —Marinero, hombre libre, que las mares declinas,/ dinos los radiogramas de tu estrella Polar.*

**...huésped de las nieblas...<sup>1511</sup>**

1- SA p. 245

[Epigraphe :] ...huésped de las nieblas... G.A. Bécquer

2- SA « Huésped de las nieblas » p. 249

3- SA « Huésped de las nieblas » p. 263

4- SA « Huésped de las nieblas » pp. 278-292

**Hughes, Langston<sup>1512</sup>**

1- MO 24 « Yo también canto a América » p. 398

[Epigraphe :] I, too, sing America. Langston Hughes

**I, too, sing America.<sup>1513</sup>**

1- MO 24 « Yo también canto a América » p. 398

[Epigraphe :] I, too, sing America. Langston Hughes

vv. 61-64 *Yo también canto a América, viajando / con el dolor azul del mar Caribe,/ el anhelo oprimido de sus islas,/ la furia de sus tierras interiores.*

<sup>1509</sup> (1909-1977). José Herrera Petere publie en 1931 ses premiers poèmes surréalistes dans la revue *La Gaceta literaria*. Membre du Parti Communiste, il s'engage dans le camp républicain pendant la Guerre civile. Parmi ses œuvres on peut citer : *Arbre sans terre* (1950), *De l'Arve à Tolède* (1955), *Dimanche vers le Sud* (1956) [parus en édition bilingue frçs-espagnol après 1939. Avant il semble n'avoir publié aucun recueil. "En 1931 publicó sus primeros poemas de tono surrealista en la revista La Gaceta Literaria, dirigida por Ernesto Giménez Caballero. Ese mismo año fundó, junto a Manuel Díaz Caneja, la revista *En España ya está todo preparado para que se enamoren los sacerdotes*, de la que apareció un sólo número. Durante 1933 y 1934 colaboró en la revista *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti. Antes del comienzo de la guerra civil, ingresó en el Partido Comunista, y en el transcurso de aquélla se alistó como voluntario en el bando republicano. Su participación activa en la contienda le llevó a escribir toda una serie de obras que tienen como tema fundamental los avatares de la guerra, narrados desde una perspectiva muy personal. Durante el conflicto compuso romances y canciones en favor de la causa republicana, que gozaron de gran popularidad y que fueron después recogidos en el *Romancero General de la Guerra Civil*, y en el *Romancero General de la Guerra de España*. Tradujo también algunos himnos y canciones del Ejército Rojo."

<sup>1510</sup> (1852) « L'Homme et la mer » (v. 1), Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1975, p. 19. Dans *La responsabilité del escritor* (Barcelone, Seix Barral, p. 176) Pedro Salinas commente ce vers : Homme libre toujours tu chériras la mer, *creía Baudelaire. El mar, la ruta siempre silenciosamente ofrecida al ansia descubridora, caminos de las misteriosas novedades, celador de las eternas Indias. Mar y viaje en la lírica baudelariana pueden tomarse por símbolos de la inquietud del ánimo, acuciado por la entrevisión de algo más allá del horizonte por todos visibles. Frenesí por lo nuevo, a toda costa* : Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/ Plonger au fond du gouffre —Enfer ou Ciel, n'importe,—/ Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.

<sup>1511</sup> vv. 5-8 *¿Será verdad que huésped de las nieblas,/ de la brisa nocturna al tenue soplo / alado sube a la región vacía / a encontrarse con otros ?* « Rima LXXV » « ¿Será verdad que cuando toca el sueño... ». G. A. Bécquer, *Obras* (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas), Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, pp. 60-61.

<sup>1512</sup> Poète noir américain (1902-1967). *The Weary Blues* (1926), *Fine Clothes to the Jew* (1927), *Dear Lovely Death* (1931), *The Dream Keeper and Other Poems* (1932), *Scottsboro Limited* (1932), *Shakespeare in Harlem* (1942), *Freedom's Plow* (1943), *Fields of Wonder* (1947), *One-Way Ticket* (1949), *Montage of a Dream Deferred* (1951), *Selected Poems* (1959), *Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz* (1961), *The Panther and the Lash: Poems of Our Times* (1967), *Collected Poems of Langston Hughes* (Ed. Arnold Rampersad, David Roessel, 1994). On soulignera aussi son excellente connaissance de l'espagnol puisqu'il a traduit Nicolas Guillén, Federico García Lorca et Gabriela Mistral : *Cuba Libre* (1948), *Gypsy Ballads* (1951) et *Selected Poemas of Gabriela Mistral* (1957).

<sup>1513</sup> *The Collected Poems of Langston Hughes*, Knopf and Vintage Books, 1994.

vv. 73-76 *Tu venidera órbita asegures / con la expulsión total de tu presente./ Aire libre, mar libre, tierra libre./ Yo también canto a América futura.*

**J. R. J. [Jiménez, Juan Ramón]**

1- MT 72 « Madre, vísteme a la usanza » p. 71

[Epigraphe :] ... *La blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho.* J.R.J.

... ***La blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho.***<sup>1514</sup>

1- MT 72 « Madre, vísteme a la usanza » p. 71

[Epigraphe :] ... *La blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho.* J.R.J.

[Collage :] vv. 4-5 *la blusa azul ultramar / y la cinta milagrera.*

**Lira**

1- AM 47 « Mi lira » p. 108

vv. 1-15 *Cuando no tengas, mi lira,/ lecho donde descansar,/ mira, aquí tienes la mar / alegre, fresquita y buena,/ mi lira !/ ¡ Sábana azul, con embozo / de espumas blancas y amenas ;/ mira, almohadas de arena / alegre, fresquita y buena,/ mi lira./ —¿ Y quién me desnudará / al pie del agua zafira ?/ —La reina de las sirenas / y el hijo del rey del mar,/ mi lira.*

2- CC 22 « Soledad tercera<sup>1515</sup> (Paráfrasis incompleta) » p. 222

vv. 9-12 *que el joven caminante su reposo / vio, música segura,/ volar y, estrella pura,/ diluirse en la Lira, perezoso.*

3- CC 26 « Venus en ascensor » p. 228

vv. 16-19 *Con la esperanza a cuatro pies, procura / pescar, mientras expira,/ Orfeo, del cajón de la basura,/ la concha de su lira.*

**Lope de Vega**

1- PC « Homenaje popular a Lope de Vega (1935) » p. 342

2- PC 4 « Dialoguillo de la Revolución y el Poeta » p. 342

[Epigraphe:] Toma ejemplo y mira en mí. Lope de Vega

3- PC 5 « Si Lope resucitara ... » p. 342

[Epigraphe:] ... que la hoz es nueva. Lope de Vega

v. 5 (*Quien salta es Lope de Vega*).

v. 10 *Hoz para Lope de Vega*.

4- PC 6 « El alerta del minero » p. 344

[Epigraphe:] ¡Eh, eh, eh! Lope de Vega

5- PC 8 « El Gil Gil » p. 346

[Epigraphe:] ¡Oh qué bien baila Gil! Lope de Vega

6- MO 15 « Casi son » p. 388

[Epigraphe:] ... *neglo tienen muerto*<sup>1516</sup>. Lope de Vega

**Madrigal**

1- MT 32 « Madrigal dramático de ardiente-y-fría » p. 47

2- MT 59 « Madrigal de blanca-nieve » p. 62

3- AM 63 « Madrigal del peine perdido, Nana » p. 115

4- CC 23 « Madrigal al billete del tranvía » p. 226

5- CC 37 « Carta abierta » p. 243

vv. 73-76 *Sabed de mí, que dije por teléfono / mi madrigal dinámico a los hombres:/ ¿Quién eres tú, de acero, rayo y plomo ?/ —Un relámpago más, la nueva vida.*

6- SA 13 « Madrigal sin remedio » p. 255

**Marinello, Juan**<sup>1517</sup>

1- MO *bandas y 48 estrellas* (1935) p. 384

[Dédicace :] A Juan Marinello

2- MO 15 « Casi son » p. 388

[Fin de poème :] (Por el mar Caribe me bajaba el cielo / la voz firme y pura de Juan Marinello,/ la desconocida de Pedroso y el / recuerdo mojado de José Manuel. [...])

**Nana**

1- MT 12 « Nana del niño muerto » p. 36

2- MT 13 « Nana del niño malo » p. 37

3- MT 14 « Nana de la cigüeña » p. 37

4- MT 15 « Nana de la tortuga » p. 38

5- MT 16 « Nana de la cabra » p. 38

6- MT 17 « Nana de capirucho » p. 39

<sup>1514</sup> ¡Viento ilusorio de mar !/ ¡Calle de los marineros / —la blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho !— *De esta estrofa, perteneciente a uno de los más claros y chispeantes romances de Juan Ramón, había extraído yo dos versos como lema para una de las canciones publicadas en La Verdad y que él tanto me elogiara : —la blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho !— (Imagen primera de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Turner, 1975, p. 37).*

<sup>1515</sup> C'est une allusion à Góngora qui n'a écrit que deux des quatre *Soledades* qu'il projetait.

<sup>1516</sup> Cf. Note 1506 *Los negros de Santo Tomé*.

<sup>1517</sup> (1898-1977). Politique cubain : il fut président du Parti Socialiste Populaire et membre du Comité du Parti Communiste de Cuba. Essayiste, il a également publié en 1927 un recueil de poésie intitulé *Liberación*.



- 7- MT 18 « Nana de negra-flor » p. 39  
 vv. 1-4 *Ya la flor de la noche / duerme la nana, / con la frente caída / y las alas plegadas.*  
 8- MT 39 « Nana » p. 53  
 9- AM 23 « Nana » p. 98  
 10- AM 63 « Madrigal del peine perdido, Nana » p. 115  
 11- AA 31 « Nana » p. 152

**... neglo tienen muerto.**

- 1- MO 15 « Casi son » p. 388  
 [Epigraphe:] ... neglo tienen muerto. Lope de Vega  
**¡Oh qué bien baila Gil!**<sup>1518</sup>  
 1- PC 8 « El Gil Gil » p. 346  
 [Epigraphe:] ¡Oh qué bien baila Gil! Lope de Vega  
 vv. 4 et 13

**Orfeo**<sup>1519</sup>

- 1- CC 26 « Venus en ascensor » p. 228  
 vv. 16-19 *Con la esperanza a cuatro pies, procura / pescar, mientras expira, / Orfeo, del cajón de la basura, / la concha de su lira.*

**Poema**

- 1- YO 3 « Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca (Poema representable) » p. 322  
 2- MO *La Familia (Poema dramático)* p. 369

**Poesía**

- 1- CC 26 « Venus en ascensor » p. 228  
 vv. 10-14 *Agencia de tinteros. Despacho de poesías. / Apolo, en pantalones, sin corbata / —« Diga usted »—, aburrido, / su corona de pámpanos de lata / —« Repita »— lustra, ido.*  
 2- MO *De un momento a otro (Poesía e historia)* p. [367]

**Poeta**

- 1- MT 3 « Del poeta a un pintor » p. 24  
 2- MT 4 « A Federico García Lorca, poeta de Granada (1924) » p. 25  
 3- PC *El poeta en la calle* pp. [337]  
 4- PC 4 « Dialoguillo de la Revolución y el Poeta » p. 342  
 5- MO 38 « Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca) » p. 415

**Poético**

- 1- YO 13 « Charles Bower, inventor » p. 431 [Attention ce poème n'apparaît pas dans l'édition de 1961]  
 vv. 1-3 *La defunción ante mi chaleco de los más poéticos bosques / y la dispersión en bandada de los bellísimos crepúsculos, / más la delicadísima luna y los tristísimos ruiseñores.*

**Prados, Emilio**

- 1- CC 21 « Claroscuro » p. 221  
 [Dédicace:] A Emilio Prados  
 ... **que la hoz es nueva.**<sup>1520</sup>  
 1- PC 5 « Si Lope resucitara ... » p. 342  
 [Epigraphe:] ... que la hoz es nueva. Lope de Vega  
 vv. 12-19-26-33-40 *que la hoz es nueva.*

**Rafael**

- 1- AA 51 « El tonto de Rafael (Autorretrato burlesco) » p. 180  
 vv. 2,10,18,26,34 *¡El tonto de Rafael!*

**Romance**

- 1- CC 16 « Romance que perdió el barco » p. 217  
 2- PC 3 « Romance de los campesinos de Zorita » p. 340  
 ...**rumor de besos y batir de alas...**<sup>1521</sup>  
 1- SA 43 « Tres recuerdos del cielo, Segundo recuerdo » p. 279  
 [Epigraphe:] ...rumor de besos y batir de alas... G. A. Bécquer

**Salinas, Pedro**

- 1- CC p. [197]

<sup>1518</sup> *Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*, D. Alonso, J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1992, p. 102, n°239.

<sup>1519</sup> Synonyme de poète.

<sup>1520</sup> *¡Oh, cuán bien segado habéis, / la segaderuela! / Segad paso, no os cortéis, / que la hoz es nueva. / Mirá cómo va segando / de vuestros años el trigo; / tras vos, el tiempo enemigo / va los manojos atando. / Y ya que segar queréis, / la segaderuela, / segad paso, no os cortéis, / que la hoz es nueva.* (*Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*, D. Alonso, J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1992, p. 217, n°443).

<sup>1521</sup> vers 6 de « Rima X ». G. A. Bécquer, *Obras* (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas), Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, pp. 19-20. On reproduit ici l'intégralité du poème : *Los invisibles átomos del aire / en derredor palpitan y se inflaman ; / el cielo se deshace en rayos de oro ; / la tierra se estremece alborozada. / Oigo flotando en olas de armonía / rumor de besos y batir de alas ; / mis párpados se cierran... ¿Qué sucede ? / ¿Dime ?... ¡Silencio !... ¡Es el amor que pasa !*

[Dédicace:] A Pedro Salinas

**Seguidilla**

1- AA 50 « Seguidillas a una extranjera » p. 177

**Se les prometen los campos / y al campo van a matarles.**<sup>1522</sup>

1- PC 10 « Al volver y empezar » p. 349

[Epigraphe :] Se les prometen los campos / y al campo van a matarles.

**Soledad[es]**<sup>1523</sup>

1- CC 22 « Soledad tercera (Paráfrasis incompleta) » p. 222

**Soneto**

1- MT 5 « Santoral agreste » p. 27

vv. 9-14 *El Santo Labrador peina la tierra ;/ Santa Cecilia pulsa los pinares,/ y el perro de San Roque, por el río,/ corre tras la paloma de la sierra,/ para glorificarla en los altares,/ bajo la luz de este soneto mío.*

2- CE *Sonetos corporales* p. 447

**¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?**<sup>1524</sup>

1- MO 12 « New-York » p. 384

[Epigraphe :] *¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?* Rubén Darío.

**Toma ejemplo y mira en mí.**<sup>1525</sup>

1- PC 4 « Dialoguillo de la Revolución y el Poeta » p. 342

[Epigraphe:] *Toma ejemplo y mira en mí.* Lope de Vega

vv. 4 et 12

**...una azucena tronchada...**<sup>1526</sup>

1- SA 43 « Tres recuerdos del cielo, Primer recuerdo » p. 278

[Epigraphe :] *...una azucena tronchada...* G. A. Bécquer

**Verso**

1- CC 13 « Estación del Sur » p. 213

vv. 22-24 *CÁDIZ. (Al novelón para los rieles,/ un tiro en el andén. De versos llena,/ pasa la mar sus hojas de bajales.)*

**Vicente, Gil**<sup>1527</sup>

1- MT 65 « Sueño » p. 66

[Epigraphe :] *¡ A los remos, remadores !* Gil Vicente

**Villalón, Fernando**<sup>1528</sup>

1- SM 9 « Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas, Elegía a Fernando Villalón (1881-1930) » p. 304

**Voz**<sup>1529</sup>

1- MO 29 « Al General Kleber » p. 406

vv. 1-6 *Kleber, mi general, oye conmigo / lo que mi voz hoy tiene de elegía,/ de piedra rota y destrozado trigo;/ luego, también, lo que en mi voz hoy suena / tranquilamente a gran mensajería,/ a fusil que un instante serena.*

vv. 31-34 *con mi voz, que es su sangre y su memoria,/ bien alto el puño de la mano diestra,/ por Madrid y tu nombre de victoria,/ te saludan: ¡Salud: España es nuestra.*

**yo era tonto y lo que he visto / me ha hecho dos tontos.**

1- YO p. [317]

[Epigraphe:] *... yo era tonto y lo que he visto / me ha hecho dos tontos.* Calderón de la Barca.

<sup>1522</sup> vv. 9-10 de « Romance de los campesinos de Zorita » Alberti.

<sup>1523</sup> Référence aux *Soledades* de Góngora

<sup>1524</sup> v. 34 « Los cisnes ».

<sup>1525</sup> —*Velador que el castillo velas,/ vélale bien, y mira por ti,/ que velando en él me perdí. / —Mira las campañas llenas / de tanto enemigo armado. —Ya estoy, Amor, desvelado/ de velar en las almenas./ Ya que las campanas suenas,/ toma ejemplo y mira en mí,/ que velando en él me perdí. Antología de la poesía española, Lirica de tipo tradicional, D. Alonso, J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1992, p. 210, n°427, « Villancicos castellanos ».*

<sup>1526</sup> v. 3 « Rima XIX ». G. A. Bécquer, *Obras* (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas), Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, p. 26. On reproduit ici l'intégralité du poème : *Cuando sobre el pecho inclinas / la melancólica frente,/ una azucena tronchada / me pareces./ Porque al darte la pureza,/ de que es símbolo celeste,/ como a ella te hizo Dios / de oro y nieve.*

<sup>1527</sup> (1465-1536)

<sup>1528</sup> Poète sévillan (1881-1930). *Andalucía la Baja* (1926), *La Toriada* (1928), *Romance del 800* (1929), *Poesías* (1944). Rafael Alberti consacre à ce poète un chapitre intitulé *Imagen primera de Fernando Villalón (conde, poeta y ganadero)*, (Madrid, Turner, 1975, p. 65) et parle de l'homme et du poète en ces termes: *Cuando le conocí ya andaba arruinado. Negocios absolutamente poéticos le habían venido hundiendo en la escasez, casi en la pobreza. Si Villalón fue, como se decía y yo lo vi, un hombre único, extraordinario, no se lo debe a su obra escrita, que es muy poca, sino a su fantástica vida, a su extraña personalidad. La verdadera vocación suya, la poética, no comienza a descubrírsele seriamente hasta sus cuarenta y ocho o cincuenta años. De ahí que Sánchez Mejías me lo presentara, sin asomo de chuffa, como poeta novel. El último escopetazo acababa de darlo Villalón con Andalucía la Baja, su primer e inesperado libro de poemas.*

<sup>1529</sup> Mot associé.

## 2- GLOSSAIRE Vicente Aleixandre

L'ouvrage de référence pour l'élaboration du glossaire est *Obras completas, Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1978, 2 vol. Liste des abréviations utilisées : Volume 1 : Poesía (1924-1967) :*

**AM** : *Ámbito* (1924-1927)

**EL** : *Espadas como labios* (1930-1931)

**DA** : *La destrucción o el amor* (1932-1933)

**MS** : *Mundo a solas* (1934-1936)

**NU** : *Nacimiento último* (1927-1952) [On a choisi de retenir de ce recueil les poèmes dont la date antérieure à 1939 était précisée.]

**Alonso, Dámaso**

1- EL [p. 245]

[Dédicace :] *A Dámaso Alonso*

**Altolaguirre, Manuel**

1- EL [p. 281]

[Dédicace :] *A Manuel Altolaguirre*

**Byron, Lord**<sup>1530</sup>

1- EL [p. 243]

[Epigraphe :] *What is a poet ? What is he / worth ? What does he do ? He / is a babbler.* Lord Byron

**Canción [Fig.]**

1- DA 24 « Canción a una muchacha muerta »<sup>1531</sup> p. 369

vv. 12-17 *esa canción total que por encima de los ojos / hacen los sueños cuando pasan sin ruido./ Oh tú, canción que a un cuerpo muerto o vivo,/ que a un ser hermoso que bajo el suelo duerme,/ cantas color de piedra, color de beso o labio,/ cantas como si el nácar durmiera o respirara.*

**Cantar [Fig.]**

1- EL 10 « Nacimiento último » p. 257

vv. 11-13 *A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte ;/ porque por encima de él —más lejos, más, porque yo soy altísimo—/ he visto el mar, la mar, los mares, los no-límites.*

2- EL 19 « Por último » p. 277

vv. 1-2 *Voy a cantar doblando;/ canto con todo el cuerpo;*<sup>1532</sup>

3- EL 36 « Playa ignorante » p. 305 (?)

vv. 20-21 *si canto pareceré la marea esperada / y asomaré a la playa con la timidez de la espuma.*

4- EL 39 « Mudo de noche » p. 309

vv. 2-3 *Voy a cantar doblando;/ canto con todo el cuerpo;*<sup>1533</sup>

5- DA 4 « Noche sinfónica » p. 329

vv. 13-16 *Los pechos por tierra tienen forma de arpa,/ pero cuán mudamente ocultan su beso,/ ese arpegio de agua que hacen unos labios / cuando se acercan a la corriente mientras cantan las liras.*

6- DA 14 « Aurora insumisa » p. 349 (?)

vv. 33-36 *El cabello ondea como la piedra más reciente,/ roca nueva insumisa rebelde a sus límites,/ la que jamás encerrada en un puño / cantará la canción de los labios apretados.*

7- DA 24 « Canción a una muchacha muerta » p. 369

vv. 12-17 *esa canción total que por encima de los ojos / hacen los sueños cuando pasan sin ruido./ Oh tú, canción que a un cuerpo muerto o vivo,/ que a un ser hermoso que bajo el suelo duerme,/ cantas color de piedra, color de beso o labio,/ cantas como si el nádurmiera o respirara.*

8- DA 31 « La dicha » p.[383]

vv. 35-39 *Canto el cielo feliz, el azul que despunta,/ canto la dicha de amar dulces criaturas,/ de amar a lo que nace bajo las piedras limpias,/ agua, flor, hoja, sed, lámina, río o viento,/ amorosa presencia de un día que sé existe.*

9- MS 9 « Al amor » p. 459

vv. 33-35 *El mundo, nadie sabe donde está nadie puede decidir sobre la verdad de su luz./ Nadie escucha su música veloz, que canta siempre cubierta / por el rumor de una sangre escondida.*

10- MS 10 « Libertad celeste » p. 461

vv. 21-24 *¡ Cielo redondo y claro donde vivir volando,/ donde cantar batiendo unos ojos que brillan,/ donde sentir la sangre como azul firmamento / que circula gozoso copiando mundos libres !*

11- MS 14 « Tormento del amor » p. 471

vv. 14-20 *No sé lo que es morir. Yo no muero. Yo canto./ Canto muerto y podrido como un hueso brillante,/ radiante ante la luna como un cristal purísimo./ Canto como la carne, como la dura piedra./ Canto tus dientes feroces sin palabras./Canto su sola sombra, su tristísima sombra / sobre la dulce tierra donde un césped se amansa.*

**Canto [Fig.]**

1- EL 3 « Partida » p. 250

<sup>1530</sup> (1788-1824).

<sup>1531</sup> Ce poème figure dans la section intitulée *Elegías y poemas elegías* (p. [361]).

<sup>1532</sup> Voir p. 309 : EL 39 « Mudo de noche », vv. 2-3

<sup>1533</sup> Voir p. 277 : EL 19 « Por último », vv. 1-2

vv. 1-2 *Aquí los cantos, los grupos, las figuras;/ oh cabezas, yo os amo bajo el sueño.*

2- EL 8 « Silencio » p. 255

vv. 1-3 *Bajo el sollozo un jardín no mojado./ Oh pájaros, los cantos, los plumajes./ Esta lírica mano azul sin sueño.*

3- MS 6 « Humano ardor » p. 451 ( ?)

vv. 8-11 *Pero tú, tan hermosa, tienes ojos azules,/ tienes pestañas donde pájaros vuelan,/ donde un canto se enreda entre plumas o alas / que hacen azul la aurora cuando la noche cede.*

#### **Cernuda, Luis**

1- EL [p. 297]

[Dédicace :] *A Luis Cernuda*

#### **Coronado, Carolina**<sup>1534</sup>

1- DA 38 « La luna es una ausencia » p. 401

[Epigraphe:] *La luna es una ausencia.* CAROLINA CORONADO

« *dar en la mar* »<sup>1535</sup>

1- DA 19 « Quiero saber » p. 358

vv. 21-24 *Quiero saber si el río se aleja de sí mismo / estrechando unas formas en silencio,/ catarata de cuerpos que se aman como espuma,/ hasta dar en la mar como el placer cedido.*

#### **Elegía**

1- DA *ELEGIAS Y POEMAS ELEGÍACOS* [p. 361]

#### **Elegíaco**

1- DA *ELEGIAS Y POEMAS ELEGÍACOS* [p. 361]

#### **Escribir**

1- DA 15 « Paisaje » p. 351

v. 27 *Pájaro, nube o dedo que escribe sin memoria;*

*Es tocar el cielo, poner el dedo / sobre un cuerpo humano.*<sup>1536</sup>

1- DA 17 « A ti, viva » p. 354

[Epigraphe:] *Es tocar el cielo, poner el dedo / sobre un cuerpo humano.* NOVALIS

#### **García Lorca, Federico**

1- EL [p. 259]

[Dédicace :] *A Federico García Lorca*

#### **Góngora**

1- NU 17 « A Don Luis de Góngora (1927) » p. 628

#### **Herrera y Reissig, Julio**<sup>1537</sup>

1- NU 19 « Las barandas (1936) » p. 632

[Dédicace :] *Homenaje a Julio Herrera y Reissig, poeta « modernista ».*

*La luna es una ausencia*<sup>1538</sup>

1- DA 38 « La luna es una ausencia » p. 401

[Epigraphe:] *La luna es una ausencia.* CAROLINA CORONADO

v. 1 *La luna es ausencia.*<sup>1539</sup>

#### **León, Fray Luis de**

1- NU 16 « A Fray Luis de León (1928) » p. 627

#### **Lira**

1- EL 17 « Muñecas » p. 273

vv. 1-5 *Un coro de muñecas,/ cartón amable para unos labios míos,/ cartón de luna o tierra acariciada,/ muñecas como liras / a un viento acero que no, apenas si las toca.*

2- DA 4 « Noche sinfónica » p. 329

vv. 13-16 *Los pechos por tierra tienen forma de arpa,/ pero cuán mudamente ocultan su beso,/ ese arpegio de agua que hacen unos labios / cuando se acercan a la corriente mientras cantan las liras.*

3- DA 39 « Quiero pisar » p. 403

v. 23 *Amor como la lira,*

#### **Lírico**

<sup>1534</sup> (1823-1911). *Treinta y nueve poemas y una prosa*, ed. G. Torres Nebrera, Mérida, 1986. *Poesías*, Intro. N. Valis, Madrid, 1991. *Obra poética*, Ed., notes et étude préliminaire de G. Torres Nebrera, Mérida, 1993, 2 vols.

<sup>1535</sup> (Collage) *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / qu'es el morir.* vv. 25-27 de *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984, p. 48.

<sup>1536</sup> Provenance inconnue.

<sup>1537</sup> Poète uruguayen (1875-1909). *Obras completas*, Montevideo, 1910, 1913, Buenos Aires, 1942. *Poesías completas*, Madrid, 1951. Il est considéré comme le dernier poète moderniste. Rafael Alberti dans *Imagen primera de la poesía de Julio Herrera y Reissig* (Madrid, Turner, 1975, p. 129) rappelle qu'en 1927 certains poètes de la génération de 27 ont rendu hommage au poète uruguayen : *En 1927, año que los poetas de España dedicamos a la celebración del tercer centenario de la muerte de don Luis de Góngora, el recuerdo del gran poeta uruguayo volvió a reavivarse en algunos de nosotros. Pero entonces, como tenía que ser, nos dominó el Herrera de "La torre de las esfinges", siendo sus principales entusiastas Gerardo Diego y yo.*

<sup>1538</sup> Titre d'un poème de Carolina Coronado. Voir : *Treinta y nueve poemas y una prosa*, Mérida, ed. De Torres Nebrera, 1986 ou *Obra poética*, Mérida, Ed. de Torres Nebrera, 1993, 2 vols.

<sup>1539</sup> Collage de Carolina Coronado.

1- EL 8 « Silencio » p. 255

vv. 1-3 *Bajo el sollozo un jardín no mojado./ Oh pájaros, los cantos, los plumajes./ Esta lírica mano azul sin sueño.*

vv. 7-8 *Así repaso niebla o plata dura./ beso en la frente lírica agua sola,*

2- DA 36 « Verbena » p. 397

vv. 13-16 *Un columpio de sangre emancipada./ una felicidad que no es de cobre./ una moneda lírica o la luna / resbalando en los hombros como leche.*

#### **Luna de piedra**<sup>1540</sup>

1- DA 44 « Cuerpo de piedra » p. 413

vv. 5-8 *Luna de piedra, manos por el cielo./ manos de piedra rompedoras siempre./ retorcidas a veces con destellos./ manos de lumbre láctea, ya rígidas.*

#### **[Manrique, Jorge]**

1- EL 16 « Poema de amor » p. 271

vv. 5-8 *En el seno de un río viajar es delicia./ oh peces amigos, decidme el secreto de los ojos abiertos./ de las miradas mías que van a dar en la mar./ sosteniendo las quillas de los barcos lejanos.*

2- DA 19 « Quiero saber » p. 358

vv. 21-24 *Quiero saber si el río se aleja de sí mismo / estrechando unas formas en silencio./ catarata de cuerpos que se aman como espuma./ hasta dar en la mar como el placer cedido.*

#### **Modernista**

1- NU 19 « Las barandas (1936) » p. 632

[Dédicace :] *Homenaje a Julio Herrera y Reissig, poeta « modernista ».*

#### **Novalis**<sup>1541</sup>

1- DA 17 « A ti, viva » p. 354

[Epigraphe :] *Es tocar el cielo, poner el dedo / sobre un cuerpo humano.* NOVALIS

#### **Poema**

1- EL 16 « Poema de amor » p. 271

2- DA *ELEGIAS Y POEMAS ELEGÍACOS* [p. 361]

#### **Poeta**

1- DA 32 « Triunfo del amor » p. 385

vv. 3-6 *Pero no será, no, el poeta quien diga / los móviles ocultos, indiscifrable signo / de un cielo líquido de ardiente fuego que anegara las almas./ si las almas supieran su destino en la tierra.*

2- NU 19 « Las barandas (1936) » p. 632

[Dédicace :] *Homenaje a Julio Herrera y Reissig, poeta « modernista ».*

#### **Prados, Emilio**

1- NU 18 « Emilio Prados (Retrato en redondo) (1927) » p. 629

#### **Quevedo**

1- MS [p. 437]

[Epigraphe :] *Yace la vida envuelta en alto olvido.* QUEVEDO

#### **R. S.**<sup>1542</sup>

1- AM 7 « Retrato » p. 96

[Dédicace :] A R. S.

#### **Van a dar en la mar**<sup>1543</sup>

1- EL 16 « Poema de amor » p. 271

vv. 5-8 *En el seno de un río viajar es delicia./ oh peces amigos, decidme el secreto de los ojos abiertos./ de las miradas mías que van a dar en la mar./ sosteniendo las quillas de los barcos lejanos.*

#### **Viniera yo como el silencio cauto**<sup>1544</sup>

1- EL 6 « Ya es tarde » p. 253

vv. 1-2 *Viniera yo como el silencio cauto./ (No sé quién era aquel que lo decía.)*

#### **What is a poet ? What is he / worth ? What does he do ? He / is a babbler.**<sup>1545</sup>

1- EL [p. 243]

[Epigraphe :] *What is a poet ? What is he / worth ? What does he do ? He / is a babbler.* Lord Byron

#### **« Yace la vida envuelta en alto olvido. »**<sup>1546</sup>

1- MS [p. 437]

[Epigraphe :] *Yace la vida envuelta en alto olvido.* QUEVEDO

<sup>1540</sup> Peut-être un collage: voir « Adan » de F.García Lorca in « Cancionero de Principe de Vergara » de Ricardo E. Molinari.

<sup>1541</sup> Friedrich von Hardenberg Novalis (1772-1801).

<sup>1542</sup> ?

<sup>1543</sup> *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / qu'es el morir.* vv. 25-27 de *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984, p. 48.

<sup>1544</sup> Peut-être un collage.

<sup>1545</sup> Provenance inconnue.

<sup>1546</sup> « El sueño », v. 45.



## 3- GLOSSAIRE Dámaso Alonso

**Ouvrage de référence: *Obras completas vol. X: Verso y Prosa literaria*, Madrid, Gredos, 1993, 743 p.**

**NE** : *Poemas de « Nueva Etapa »* (1917-1920)

**PP** : *Poemas puros. Poemillas de la Ciudad* (1921)

**ON** : *Oscura noticia* (1944). (Certains poèmes datent de 1933)

**PI** : *Poemas intermedios*

**VV** : *El viento y el verso* (1924)<sup>1547</sup>

**OP** : *Otros poemas*

**N** : *Novedades*

**Acompasar**

1- PP 37 II p. 130

vv. 9-12 *hago tristes piruetas / y acompaso la cadencia interminable / con el asma / de mi viejo acordeón.*

**Acordeón [fig.]**

1- PP 37 II p. 130

vv. 6-12 *Y ahora, mudo,/ solitario,/ cara al sol,/ hago tristes piruetas / y acompaso la cadencia interminable / con el asma / de mi viejo acordeón.*

**AD VENEREM PRO AUGUSTO J. CENTENO**

1- PP POEMAS PUROS p. [68]

[Epigraphe :] AD VENEREM PRO AUGUSTO J. CENTENO

*Thurea marmoreis, Cythereia, munera cremo*

*Aris. Ut labris basia feras suis.*

*Ut nunquam cistella sit illi libera rosis.*

*Ut ne grato absis, Alma, sodali meo*<sup>1548</sup>.

**Aleixandre, Vicente**<sup>1549</sup>

1- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » p. 61

vv. 43-44 *Y en ti, Julio, y en ti, Vicente, y en ti, Ramón / ¡cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción!*

2- PP POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD.

[Dédicace :] A Vicente Aleixandre y Merlo

3- N 2 « A Vicente » p. 578

v. 7 *Vicente !*

4- N 15 « A Tarragatín. Himno »<sup>1550</sup> p. 592-3

Letra de Dámaso y Vicente. Música de ... Dámaso y Vicente [signature]

**[Alonso], Dámaso**<sup>1551</sup>

1- N 15 « A Tarragatín. Himno » pp. 592-93

Letra de Dámaso y Vicente. Música de ... Dámaso y Vicente

2- Cádiz, Ángel<sup>1552</sup> NE 23 « Poema ultraísta » p. 63

**Álvarez Serrano, Enrique**<sup>1553</sup>

1- PP « POEMILLAS DEL VIAJERO » p. [91]

[Dédicace :] A Enrique Álvarez Serrano

**Álvarez Serrano, Ramón**<sup>1554</sup>

1- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » p. [57]

vv. 43-44 *Y en ti, Julio, y en ti, Vicente, y en ti, Ramón / ¡cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción!*

2- PP « TRES SONETOS » p. [75]

<sup>1547</sup> VV p. [213] : *La mayor parte de los poemillas de El viento y el verso están escritos en Cambridge (Inglaterra) en 1923-1924, y se publicaron en la revista de J R Jiménez Sí : Boletín Bello español del Andaluz Universal.*

<sup>1548</sup> Le titre doit signifier "À Vénus, pour Augusto..." Il s'agit semble-t-il d'une invocation à Vénus (Cythereia et Alma sont des appellations de Vénus). Augusto Centeno a connu les poètes de 27 à la Residencia de Estudiantes: "La Orden de Toledo, una cofradía surreal, cervantina y etílica, creada por el condestable Buñuel en 1923, y entre cuyos fundadores figuraban Federico, su hermano Francisco, Rafael Sánchez Ventura, Pedro Garfias, Augusto Centeno, José Uzelay y Ernestina González."

Distiques élégiaques. Provenance inconnue.

<sup>1549</sup> V. Aleixandre était un ami d'enfance de D. A..

<sup>1550</sup> La date de ce poème est inconnue : le poème 14 date de 1923 et le n°16 de 1958.

<sup>1551</sup> Dámaso Alonso se nomme dans de nombreux autres poèmes : dans le cadre de notre glossaire nous ne retiendrons que les occurrences où « Dámaso » est poète.

<sup>1552</sup> Pseudonyme de Dámaso Alonso lors de la première parution de ce poème en 1920 dans la revue *Grecia*.

<sup>1553</sup> Membre du groupe poétique de « Las Navas ». Voir note suivante.

<sup>1554</sup> Poète et ami de D.A. ayant fait partie du groupe poétique de « Las Navas » (1918-1924), considéré comme le préluce à la « Génération de 1927 ». V. Aleixandre, D. Alonso., Ramón et Enrique Álvarez Serrano et Julio Cerdeiras se retrouvaient dans le village de Las Navas del Marqués et ont regroupé leurs premiers poèmes dans un *álbum de recuerdos*. Ramón Álvarez Serrano collaborait, comme V. Aleixandre et D.A., à la revue *Grecia*. Voir NE pm. 22 p. [57] : *He encontrado en un viejo álbum, en el que tres amigos, Vicente Aleixandre, Ramón Álvarez Serrano y yo, copiábamos nuestros versos allá por 1920 y 1921, ese poema inédito [« El deseo . La canción nueva. La canción vieja »], escrito por mí en 1919.*



[Dédicace :] A Ramón Alvarez Serrano

### **Cadencia**

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » pp. 31-34

vv. 67-70 *las que daís a mi pobre fantasía / nuevos motivos y cadencias bellas :/ calles oscuras bajo el sol del día / y claras al brillar de las estrellas !*

2- PP 37 II p. 130

vv. 9-12 *hago tristes piruetas / y acompaso la cadencia interminable / con el asma / de mi viejo acordeón.*

### **Cádiz, Ángel<sup>1555</sup>**

1- NE 23 « Poema ultraísta » p. 63

### **Canción [Fig.]**

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » p. 33

vv. 46-49 *Dejadme en vuestros plácidos rincones / a la esplendente luz de melodía / con un extraño acento de elegía / cantar mis más harmónicas canciones.*

2- NE 10 « Canción optimista (23 de marzo, 1918) » p. 35

vv. 13-16 *En el jardín reverdecido / serán canciones las fontanas, / vendrán surgiendo del olvido / las Margaritas, las Roxanas ...*

vv. 37-40 *Y al extinguirse el retumbante / brutal fragor de los cañones, / serán los cielos de diamante / llenos de líricas canciones.*

3- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja »<sup>1556</sup> pp. 59-62.

vv. 1-2 *¡Oh, qué harto, Dios mío, de oír siempre la misma canción / cuando se lleva sed de canción nueva en el corazón !*

vv. 43-44 *Y en ti, Julio, y en ti, Vicente, y en ti, Ramón / ¡cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción!*

v. 49 *Cantamos, ciegos, en la nave homérica la misma canción,*

vv. 55-58 *Y esta es la canción que cantamos : / la canción que oí cantar - ¿ te acuerdas ? - hace mil años. / ¡ Oh, qué harto de oír siempre la misma canción / cuando se lleva sed de canción nueva en el corazón !*

4- PP 1 « La ventana, abierta » p. 77

v. 12-14 *¡Pero en el día cierto, / por el cuadro estival de tu ventana / entrará la canción de la alegría !*

5- ON 26 « La fuente » p. 198

vv. 5-6 *Tal vez la orilla trémula / de la canción rozando,*

vv. 9-11 *Mas tú, canción, no cesas. Muertos y en sed, igual / has de fluir, oh fuente, / belleza perennal.*

6- OP CANCIONES A PITO SOLO<sup>1557</sup> (1919-1967) p. 511 [titre de section]

7- N 8 « Piedras » p. 585

vv. 9-12 *Mas han de ir con volar de palomas, / reverdecidas, mis pobres canciones / hacia vosotras, sollozar de las lomas, / en el gran día de las resurrecciones.*

### **Cancioncilla [fig.]**

1- VV 12 « Cancioncilla » p. 228

### **Cantar [Fig.]**

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » p. 33

vv. 46-49 *Dejadme en vuestros plácidos rincones / a la esplendente luz de melodía / con un extraño acento de elegía / cantar mis más harmónicas canciones.*

2- NE 17 « Alma. Oración » p. 44

vv. 5-9 *Alma, toda cendales de la aurora, / y blancura de nieve y armonías / de místicos cantares, que gemías / sobre el valle de lágrimas, y ahora / te fundes en los rayos de lo Eterno:*

3- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » pp. 59-62

v. 3 *La cantan todos los trinos, la cantan todos los senos, la cantan todos los granos,*

v. 45 *ibid.*

vv. 49-50 *Cantamos, ciegos, en la nave homérica la misma canción, / cantamos al viento, mientras cambia el viento, mientras fluye el agua, mientras huye el son :*

vv. 55-56 *y esta es la canción que cantamos :/ la canción que oí cantar - ¿ te acuerdas ?- hace mil años.*

4- PP 0 « Prólogo inédito a los Poemas puros »<sup>1558</sup> p. 73

<sup>1555</sup> Pseudonyme de Dámaso Alonso lors de la première parution de ce poème en 1920 dans la revue *Grecia*.

<sup>1556</sup> Voir NE 22 p. [57]: *He encontrado en un viejo álbum, en el que tres amigos, Vicente Aleixandre, Ramón Alvarez Serrano y yo, copiábamos nuestros versos allá por 1920 y 1921, ese poema inédito [« El deseo. La canción nueva. La canción vieja »], escrito por mí en 1919. Es un poema ambicioso, y fracasado como todos los poemas ambiciosos, con la ingenuidad y la pedantería de los veinte años. Se lo he enseñado a algunos amigos que ven en él primeros esbozos de temas o actitudes que luego saldrán en mi poesía anterior.*

<sup>1557</sup> Voir OP p. 513 : *Esta época berlinesa [1922-1923], con su moral relajada, el hundimiento del marco, los « Schieber », los dibujos de Grosz y los poemillas de Morgenstern, ahondó una veta amarga en mi poesía, que existía ya en unos pocos de los Poemas Puros : Poemillas de la Ciudad.*

<sup>1558</sup> Note d'Alonso p.[71] : *Este poemilla fue escrito en 1919, y luego colocado como « prólogo » al frente del original de Poemas Puros. Sin embargo, no lo imprimí con el libro, por seguir el parecer de algún amigo. Lo publico en esta antología porque anuncia el tono cándido, limpio y emocionado de Poemas Puros, y además porque es el primer ejemplo de autodenominación (como lo llama Bousoño) en mi propia poesía. Para un venerable antecedente véanse las palabras que he puesto como lema al frente de la presente antología: son de un poeta latino tocayo mío (al que toda mi vida he tenido un cariño muy grande). Este nonnato prólogo de los Poemas Puros lo publiqué por primera vez con *Oscura Noticia* (1944).*

- vv. 5-7 *Y me puse a leer un libro viejo / y a escribir unos versos, donde canto/ el amor y la dicha de ser joven/*  
 5- PP 2 « *Cómo era* » p. 83<sup>1559</sup>
- vv. 9-14 *Lengua, barro mortal, cincel inepto, / deja la flor intacta del concepto / en esta clara noche de mi boda,/ y canta mansamente, humildemente,/ la sensación, la sombra, el accidente, / mientras Ella me llena el alma toda !*  
 6- PP 42 « *Gota pequeña, mi dolor* » p. 135
- vv. 5-6 *Mas me perdió la poca fe.../ La poca fe de mi cantar.*  
 7- ON 16 « *Copla* » p. 176
- vv. 6-10 *Bien templado el instrumento / y a medio giro el cantar, / llevóse la copla el viento / (¡vida, cantar soñoliento !), / y no la pude acabar.*  
 8- ON 26 « *La fuente* » p. 198
- vv. 1-2 *Agua de roca en valle,/ hay una voz que canta.*  
 9- VV 12 « *Cancioncilla* » p. 228
- v. 5 (*que lo digo en un cantar*)  
 10- VV 13 « *A un poeta muerto I* »<sup>1560</sup> pp. 233-235
- v. 46 *De mar a mar ya zumban tus cantares.*  
 v. 66 *y cantará en la sal de nuestros mares,*  
 11- N 4 « *Ars poetica* » p. 580
- vv. 4-5 *Alma, llora a las cosas tan pequeñas / que ves, mas canta a lo que sueñas.*  
 12- N 12 « *Patria* » p. 589
- v. 8 *cantaba en todas las jarcias*  
 13- N 13 « *Viaje* » p. 590
- v. 11 *Sueño es todo mi cantar.*  
 14- N 15 « *A Tarragatín. Himno.* » pp. 592-593
- vv. 25-26 *Te han de cantar en más himnos sonoros / y triunfales, edades futuras,*  
**Canto [Fig.]**  
 1- VV 13 « *A un poeta muerto I* » pp. 233-235

<sup>1559</sup> On reproduit ici le commentaire de D. Alonso pp. 79-81 : *De Poemas Puros, lo más antiguo que recojo en esta antología es este soneto, « Cómo era ». Me da bastante vergüenza que ese soneto, escrito a los diecinueve años, sea el que más éxito ha tenido de todos los míos. En España y en América he encontrado a bastantes personas que se lo sabían de memoria. Concha Zardoya, que a sus extraordinarios dotes poéticas une la de su aguda capacidad crítica, lo ha comparado con el de Juan Ramón Jiménez que me sugirió el tema. El lema que lleva mi soneto es precisamente el primer verso del de Juan Ramón. Este primer verso fue la causa de que terminaran de torcerse, por entonces, mis relaciones con el « andaluz universal ». Ocurrió que, al publicar Gerardo Diego la segunda edición de su conocida antología de la poesía española contemporánea (1934), mi soneto, que en la primera edición de esa antología figuraba con el verso de J. R. J. como lema, aparecía ahora sin él. La indignación del gran poeta fue enorme. Yo no tenía la menor culpa. Según me explicó Gerardo Diego, en la imprenta, viendo que el material de la antología no podía entrar en el número de pliegos calculado, decidieron suprimir todos los lemas y dedicatorias. Y allá entre ellos fue el verso de Juan Ramón.[...] me dedicó unas líneas desdeñosas en una hojita que distribuyó por correo (en ella había, además, otros párrafos contra Antonio Machado, contra Gómez de la Serna, creo que otro contra Bergamín). En el que me dedicaba, se llamaba a sí mismo « rruiseñor ». Mi soneto « Cómo era » procede, pues, del primer verso del que tiene por título « Retorno fugaz » (en los Sonetos espirituales de J. R. Jiménez, Madrid, 1917, pág. 48). El mismo título, « Retorno fugaz », muestra cuán distintos son, en realidad, el tema de éste y el del mío. En Juan Ramón es el retorno, el recuerdo impreciso de una experiencia vivida. Y todo el soneto de Juan Ramón está basado en uno de los tópicos constructivos más repetidos en la poesía occidental (el tipo diseminativo-recolectivo). [...] Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿la Amada ? ¿la Poesía ?) que ha sido para el alma una experiencia total. [...] Su ascendencia la veo vagamente en la línea que va desde el « dulce stil novo » a los sonetos de la Vita Nuova de Dante (de los que conocía algunos cuando escribí el mío) y sus paralelos en obras como el también soneto de Medrano que empieza « No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa » (que yo no conocía aún, entonces). Mi soneto se publicó por primera vez en la revista Nueva Etapa (redactada por los alumnos de la Universidad de El Escorial) el año 1918.*

<sup>1560</sup> Voir note de Dámaso Alonso pp. 231-232 : *Hacia 1935 yo trabajaba en la composición de este poema [« A un poeta muerto »], en el que juntaba la impresión causada en mí por la muerte de algunos poetas amigos. Un año después, la muerte de Federico García Lorca me hizo pensar más especialmente en él en algunos pasajes (la caracterización de su poesía en I, y la evocación de la vega de Granada en II). [...] Este poema es sólo lo que dice el título : «A un poeta muerto». (Yo dejé consignados mi dolor y mi indignación por la muerte de Federico en mi poema « La Fuente Grande o de las Lágrimas entre Alfacar y Víznar », escrito en el viaje que hice a Granada en 1940 para informarme directamente, y publicado en 1944 en Oscura Noticia). De las tres partes de A un poeta muerto, la I considera la muerte del artista creador, el daño y el luto de la cultura española, la esperanza en la continuidad de la obra, la estela del arte y el acrecimiento de otras nuevas voces. La parte II imagina al muerto poeta en dormida nostalgia hacia las esencias de la vida, [...] La sombra del poeta va como a su polo hacia su casa diaria, y contempla quizá la rutina del vivir, de lo que fue suyo y que sigue ya sin él. [...] El poema, pues, se desarrolla y termina por temas y problemas generales, aunque vistos en la evocación del poeta muerto, como criatura elegida, última selección del espíritu humano.[...] siempre he indicado la reminiscencia voluntaria (es decir, imitación) de unos cuantos versos de un poema de Hofmannsthal : es un pasaje que está en la parte II de mi poema, desde más o menos, el verso « ¿Dónde te lleva tu memoria ausente ? » hasta el final de esa parte.*

vv. 58-67 *Y ese más bello canto que contigo / a la entraña se fue de la armonía/ donde en amor se buscan las estrellas./ será pauta de músicas veladas./ reverterá sobre los campos nuestros / al ritmo de la nueva sembradura./ flameará en poetas solitarios./ atónitos, de pronto, a alto sentido./ y cantará en la sal de nuestros mares./ eterno en ti, sobre mi España eterna.*

2- N 4 « Ars poetica » p. 580

v. 8 *llanto, no canto, de vosotros fío.*

vv. 12-14 *para este canto, de mi alma tomo./ ¡Mas, con melancolía tan profunda / que el canto es llanto sin que sepa cómo !*

**Cerdeiras, Julio-César**<sup>1561</sup>

1- NE 4 « Del camino castellano » p. 26

[Dedicace :] A Julio-César Cerdeiras

2- PP *POEMILLAS DE LA CIUDAD*

[Dedicace :] A Julio-César Cerdeiras

3- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » p. 61

vv. 43-44 *Y en tí, Julio, y en tí, Vicente, y en tí, Ramón / ¡cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción!*

**Chabás, Juan**<sup>1562</sup>

1- PP « Varios poemas sin importancia », « Explicación actual » p. 127

[Dedicace :] A Juan Chabás

2- OP 20 « Explicación actual (1919) » p. 515

[Dedicace :] A Juan Chabás

*¿Cómo era, Dios mío, cómo era ?*<sup>1563</sup>

1- PP 2 « Cómo era » p. 83

[Epigraphe :] *¿Cómo era, Dios mío, cómo era ?* (Juan R. Jiménez)

**Como perro sin amo, que no tiene / huella ni olfato, y yerra / por los caminos**<sup>1564</sup>

1- ON 3 « Solo » p. 163

[Epigraphe :] *Como perro sin amo, que no tiene / huella ni olfato, y yerra / por los caminos ... ANTONIO MACHADO.*

**Componer**

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición », pp. 31-34

vv. 58-62 *¿Qué importa luego que al albor del día / se esfume la ilusión, y la importuna / verdad venza a la loca fantasía?/¡También el buen Cyrano componía / sus viajes a la Luna*

**Consonante**

1- N 1 « Atrio » p. 577

vv. 5-6 *Mar y cielo se hacían consonantes./ y un madrigal la luz entretejía.*

**Copla**

1- ON 16 « Copla » p. 176

vv. 1-3 *La copla quedó partida./ No la pude concluir./ Y era la copla de mi vida.*

2- ON 18 « Ronda ibérica » p. 180

vv. 1-3 *Rasga la copla / y sopla el ventarrón./ —«Madre, los quintos son.»*

**Cyrano**

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » p. 33

vv. 58-62 *¿Qué importa luego que al albor del día / se esfume la ilusión, y la importuna / verdad venza a la loca fantasía?/¡También el buen Cyrano componía / sus viajes a la Luna*

[**Daffodil**<sup>1565</sup>]

<sup>1561</sup> Cousin de D.A., par l'intermédiaire duquel celui-ci et Vicente Aleixandre firent connaissance, Julio Cerdeiras était membre du groupe de « Las Navas », cependant il n'intégra aucun de ses poèmes à l'*Album de recuerdos*.

<sup>1562</sup> Juan Chabás (1900-1954, *Espejos*, 1921) : poète et ami de jeunesse de D. A.. « Chabás iba también a publicar un libro de versos. Los dos, el mío, *Poemas Puros. Poemillas de la ciudad*, y el suyo, *Espejos* [1921], fueron muy pequeñitos, muy parecidos de forma ; nos costaron quinientas pesetas. » (« Vida y obra », *Antología de nuestro monstruoso mundo*, p. 13). « compañero de mis tempranas aventuras poéticas, anteriores a la generación » (*Poetas españoles contemporáneos*, p. 186). Voir aussi PP p. 67-68 : *Juan Chabás y yo quisimos editar nuestros versos. Nos costeamos la edición. Los dos libritos, Espejos, de Chabás, y el mío, salieron gemelos, impresos (mal) por la misma imprenta, y nos costaron 500 ptas.*

<sup>1563</sup> 1<sup>er</sup> vers du sonnet « Retorno fugaz », *Sonetos espirituales*, Madrid, 1917, p. 48

<sup>1564</sup> *Soledades*, LXXVII : *Como perro olvidado, que no tiene / huella ni olfato, y yerra / por los caminos...*

<sup>1565</sup> Note de D. Alonso p. [201] : « *Dafodilo* » es una castellanización del inglés « *daffodil* ». Parece que, en Madrid, en las tiendas de flores los llaman « *narcisos trompones* ». Pero con ese nombre no hay poema posible. Esta preciosa flor tan inglesa (Wordsworth, la primavera, etc.) merecía otro nombre. Yo usé « *Dafodilo* » (no sé si sería el primero que lo hizo) ; mi amigo Leopoldo Panero lo empleó después también. Il y a certainement une allusion au poème de Wordsworth "I wandered lonely as a cloud" où le motif des jonquilles est resté célèbre. Le poème évoque une promenade dans la campagne anglaise, une scène extatique où le sujet lyrique (Wordsworth) se met en scène dans ses poèmes, c'est dans la campagne qu'il écrivait) voit dans les jonquilles un autre lui-même. On reproduit ici le fameux poème: *I wandered lonely as a cloud / That floats on high o'er vales and hills,/ When all at once I saw a croud,/ A host, of golden daffodils;/ Beside the lake, beneath the trees,/ Fluttering and dancing in the breeze./ Continuous as the stars that shine / And twinkle on the milky way,/ They stretched in never-ending line / Along the margin of a bay:/ Ten thousand saw I at a glance,/ Tossing their heads in sprightly*

1- PI p. 203 « Dafodelo original »

#### Dámaso

1- PP 0 « Prólogo inédito a los *Poemas puros* » p. 73

vv. 1-12 "Veinte años tienes" —hoy me dije—/ "veinte años tienes, Dámaso"/ Y los novios pasaban por la calle,/ cogidos, cogidos de la mano./ Y me puse a leer un libro viejo / y a escribir unos versos, donde canto / el amor y la dicha de ser joven / cuando hace sol, florido el campo. / Hoy me miré al espejo, y luego dije:/ ¡Alégrateme, Dámaso,/ porque pronto vendrá la primavera,/ y tienes veinte años!".

#### Ego Ille<sup>1566</sup>

1- PP 13 p. 96

[Epigraphe] : EGO ILLE ... Matiz liviano — verso chico — , / mis poemillas. ...

#### Elegía

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » p. 33

vv. 46-49 *Dejadme en vuestros plácidos rincones / a la esplendente luz del mediodía / con un extraño acento de elegía / cantar mis más harmónicas canciones.*

#### Envío

1- N 8 « Piedras » p. 585

#### ENVIO

#### Epinicio<sup>1567</sup>

1- NE 10 « Canción optimista » pp. 35-37

vv. 21-28 *Y en el lugar del verso triste,/ en el lugar del verso agónico,/ el epinicio, que se viste / con el ropaje de lo harmónico,/ vendrá a la pobre Musa histérica,/ a nuestra loca y triste Musa,/ con una fuerte risa homérica / y un agitarse de medusa.*

#### Escribir

1- PP 0 « Prólogo inédito a los *Poemas puros* » p. 73

vv. 5-8 *Y me puse a leer un libro viejo / y a escribir unos versos, donde canto / el amor y la dicha de ser joven / cuando hace sol, florido el campo.*

#### Guillén, Jorge

1- VV 14 « A un poeta muerto (II) » p. 236

[Epigraphe :] *Los muertos más profundos,/ aire en el aire, van. JORGE GUILLÉN*

#### Homer[o]

1- NE 10 « Canción optimista » pp. 35-37

vv. 21-28 *Y en el lugar del verso triste,/ en el lugar del verso agónico,/ el epinicio, que se viste / con el ropaje de lo harmónico,/ vendrá a la pobre Musa histérica,/ a nuestra loca y triste Musa,/ con una fuerte risa homérica / y un agitarse de medusa.*

mots associés : ciegas (v. 41) ; ceguera (v. 46)

2- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja » pp. 59-62

vv. 49-51 *Cantamos, ciegos, en la nave homérica la misma canción,/ cantamos al viento, mientras cambia el viento, mientras fluye / el agua, mientras huye el son: "Están batiendo los remos / el agua misma en que partimos:/ y todos lo sabemos,/ pero ninguno lo decimos."*

#### [Horace]<sup>1568</sup>

1- PP *POEMAS PUROS*

p. [143] [épigraphe finale<sup>1569</sup>] : *Ohe, jam satis est, ohe libelle !*

#### Inspirar

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » pp. 31-34

v. 71 *Vosotras me inspiráis : ¡Tristes callejas ...*

#### J. B.<sup>1570</sup>

1- ON 24 « Burla » p. 196

[Dedicace :] A J B

#### Jiménez, Juan Ramón<sup>1571</sup>

*dance./ The waves beside then danced; but they / Out-did the sparkling waves in glee:/ A poet could not but be gay,/ In such a jocund company:/ I gazed —and gazed— but little thought / What wealth the show to me had brought:/ For oft, when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood,/ They flash upon that inward eye / Which is the bliss of solitude;/ And then my heart with pleasure fills,/ And dances with the daffodils. (1804)*

<sup>1566</sup> *Le Livre de Job*, 16 (« Ego ille quondam opulentus repente contritus sum tenuit cercivem meam confregit me et posuit sibi quasi in signum ») et/ou allusion au vers : « Yo soy aquel que ayer no más decía ... » de Rubén Darío, (*Cantos de vida y esperanza*, poème inaugural, Madrid, 1905).

<sup>1567</sup> Épinicies, gr. *Epinikion* ; de *epi*, sur, et *nikê*, victoire. Antiq. Gr. Sacrifices, banquets ou fêtes en l'honneur d'une victoire remportée dans les Grands Jeux à Olympie, à Delphes, etc. Chant de victoire exécuté à l'occasion de ces fêtes. Par méton. Poème lyrique en l'honneur d'un vainqueur aux Grands Jeux (par ex. les *Epinicies* de Simonide, de Pindare, etc.)

<sup>1568</sup> 65-8 Av. JC.

<sup>1569</sup> Ou *métagraphe*. On emprunte ce terme à G. Pérec.

<sup>1570</sup> Peut-être José Bergamín (1895-1983). *Poesía* (1983-1984).

<sup>1571</sup> (1881-1958). *Ninfeas, Almas de violeta* (1900), *Sonetos espirituales* (1914-1915), *Diario de un poeta recién casado* (1916), *Eternidades* (1916-1917), *La estación total, Animal de fondo* (1947), *Dios deseado y deseante* (1949). Voir OP p. 501-509 : *El recuerdo de Juan Ramón, nuestro gran poeta desaparecido, el carácter sagrado*



1- PP 2 « *Cómo era* »<sup>1572</sup> p. 83

[Epigraphe :] *¿Cómo era, Dios mío, cómo era ? (Juan R. Jiménez)*

**J. M. [Manrique, Jorge]**<sup>1573</sup>

1- NE 2 « Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar J. M. » p. 22

**La chair est triste, hélas !/ et j'ai lu tous les livres**<sup>1574</sup>

1- PP 29 « II » p. 120

[Epigraphe :] *La chair est triste, hélas !/ et j'ai lu tous les livres.*

**Lírico**

1- NE 10 « Canción optimista » pp. 35-37

vv. 37-40 *Y al extinguirse el retumbante / brutal fragor de los cañones,/ serán los cielos de diamante / llenos de líricas canciones.*

**Los muertos más profundos,/ aire en el aire, van**<sup>1575</sup>

1- VV 14 « A un poeta muerto (II) » p. 236

[Epigraphe :] *Los muertos más profundos,/ aire en el aire, van. JORGE GUILLÉN*

**« Llegarás a deshora »**<sup>1576</sup>

1- PP 5 p. 86

[Epigraphe:] *Llegarás a deshora*

**Machado, Antonio**<sup>1577</sup>

1- NE 23 « Poema ultraísta » p. 63

[Epigraphe :] *(Y has de encontrar - una mañana pura - / amarrada tu barca a otra ribera) A. M.*

2- ON 3 « Solo » p. 163

[Epigraphe :] *Como perro sin amo, que no tiene / huella ni olfato, y yerra / por los caminos ... ANTONIO MACHADO.*

3- OP 8 « Rota (1919) » p. 478

[Epigraphe :] *No puede ser : camina. A. M.*

**Madrigal**

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » pp. 31-34

vv. 50-53 *Dejadme bajo el rayo de Diana,/ en las heladas noches invernales / bajo un soñado alféizar de ventana / recitar los más lindos madrigales.*

vv. 63-66 *¡Si; sois vosotras, calles solitarias / de mi viejo Madrid, calles leales,/ las que sobre los labios sois plegarias / y sobre el corazón sois madrigales ;*

2- PP 35 « Madrigal de las once » p. 126

3- VV 9 « Madrigal de un paisaje húmedo » p. 224

4- N 1 « Atrio » p. 577

vv. 5-6 *Mar y cielo se hacían consonantes,/ y un madrigal la luz entretejía.*

**[Mallarmé, Stéphane]**<sup>1578</sup>

1- PP 29 « II » p. 120

[Epigraphe :] *La chair est triste, hélas !/ et j'ai lu tous les livres.*

**Matiz liviano — verso chico — , / mis poemillas.**<sup>1579</sup>

1- PP 13 « Respuesta a lucero » p. 96

[Epigraphe<sup>1580</sup>] *Matiz liviano — verso chico — , / mis poemillas.*

**Místico (terme associé)**

1- NE 17 « Alma. Oración » p. 44

*que para él tenía la literatura, o, como él diría, la Belleza [...] — antes de conocer la muerte de J. R. Jiménez — [...] En mi soneto he querido compendiar, pues, la vida mental de un hombre español. Y pienso en cualquiera : como casos de españoles más intensos, podrían servir, en un sentido, un Lope, en otro, un Góngora o un Juan Ramón Jiménez ; pero cualquier hombre que pasa por la calle vive una idea semejante, aunque en versión vulgar.*

<sup>1572</sup> Voir PP p. [79-81] : *Su ascendencia [ « Cómo era »] la veo vagamente en la línea que va desde el « dulce stil novo » a los sonetos de la Vita Nuova de Dante (de los que conocía algunos cuando escribí el mío).* Voir aussi aux mêmes pages: *Ocurrió que, al publicar Gerardo Diego la segunda edición de su conocida antología de la poesía española contemporánea (1934), mi soneto, que en la primera edición de esa antología figuraba con el verso de J. R. J. como lema, aparecía ahora sin él. [...] Según me explicó Gerardo Diego, en la imprenta, viendo que el material de la antología no podía entrar en el número de pliegos calculado, decidieron suprimir todos los lemas y dedicatorias.*

<sup>1573</sup> (1440 ?-1479): *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984, 121 p.

<sup>1574</sup> v.1 de « Brise marine », Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1945, p. 38.

<sup>1575</sup> vv. 17-18 « Noche de luna », *Cántico*, Jorge Guillén, p. 211

<sup>1576</sup> Allusion au poème précédent PP4 « Volverás a deshora ».

<sup>1577</sup> (1875-1939) : *Soledades* (1903), *Galerías y otros poemas* (1907), *Campos de Castilla* (1912-1917).

<sup>1578</sup> (1842-1898). *Hérodíade* (1864), *l'Après-midi d'un faune* (1876), *Prose pour Des Esseintes* (1885), *Tombeau d'Edgar Poe*, de Baudelaire, de Verlaine (sonnets), *Un coup de Dés* (1897)

<sup>1579</sup> Provenance inconnue.

<sup>1580</sup> Epigraphe de la première version du poème, *Nueva Etapa*, décembre 1920.

vv. 5-9 *Alma, toda cendales de la aurora,/ y blancura de nieve y armonías / de místicos cantares, que gemías / sobre el valle de lágrimas, y ahora / te fundes en los rayos de lo Eterno:*

#### Musa

1- NE 10 « Canción optimista » p. 35

vv. 21-28 *Y en el lugar del verso triste,/ en el lugar del verso agónico,/ el epinicio, que se viste / con el ropaje de lo harmónico,/ vendrá a la pobre Musa histérica,/ a nuestra loca y triste Musa,/ con una fuerte risa homérica / y un agitarse de medusa.*

#### Música

1- PI 6 « Muerte aplazada » p. 211

vv. 24-25 *Y flotan voces laxas,/ dulces lamentos y veladas músicas.*

2- VV 13 « A un poeta muerto (I) » p. 235

vv. 20-21... *Y aquella norma oscura / que encadenaba en música palabras*

vv. 58-67 *Y ese más bello canto que contigo / a la entraña se fue de la armonía/ donde en amor se buscan las estrellas,/ será pauta de músicas veladas,/ reverterá sobre los campos nuestros / al ritmo de la nueva sembradura,/ flameará en poetas solitarios,/ atónitos, de pronto, a alto sentido,/ y cantará en la sal de nuestros mares,/ eterno en ti, sobre mi España eterna.*

3- N 15 « A Tarragatín. Himno » pp. 592-93

Letra de Dámaso y Vicente. Música de ...

#### No puede ser : camina<sup>1581</sup>

1- OP 8 « Rota (1919) » p. 478

[Epigraphe :] No puede ser : camina. A. M.

#### Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar<sup>1582</sup>

1- NE 2 « Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar J. M. » p. 22

#### Ohe, jam satis est, ohe libelle !<sup>1583</sup>

1-PP POEMAS PUROS

p. [143] [épigraphe finale] : Ohe, jam satis est, ohe libelle !

#### Oliver, Eusebio<sup>1584</sup>

1- ON 14 « Corazón apresurado » p. 174

[Dédicace :] A Eusebio Oliver

#### Oración

1- NE 17 « Alma. Oración » p. 44

2- NE 18 « Oración » p. 45

3- ON 12 « Oración por la belleza de una muchacha » p. 169

#### Oscura Noticia<sup>1585</sup>

1- ON p. [145]

#### Palabra

1- VV 13 « A un poeta muerto » p. 233

vv. 1-4 *Dime, ¿te encuentras bien junto a esas flores?/ Has muerto, y tu silencio nos rodea:/ un enorme silencio (ayer, palabras / mágicas, invasoras profecías).*

vv. 20-21 *Y aquella norma oscura / que encadenaba en música palabras,*

2- OP 17 « Una voz de España » p. 504

vv. 9-11 *Crear, hablar, pensar, todo es un mismo / mundo anhelado, en el que, una a una,/ fluctúan las palabras como olas.*

3- N 12 « Patria » p. 589

vv. 9-12 *Casita de un claro verso,/ tierra de buena palabra,/ gente pura, hecha de nieve / y de ascua.*

#### Poema

1- NE POEMAS DE 'NUEVA ETAPA'

2- NE 23 « Poema ultraísta » pp. 63-64

3- PP POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD<sup>1586</sup> p. 65

4- PP 0 « Prólogo inédito a los Poemas Puros »<sup>1587</sup> p. 73

<sup>1581</sup> Soledades, XV.

<sup>1582</sup> *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / qu'es el morir.* (vv. 25-27, *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984, p. 48.)

<sup>1583</sup> Horace, 1, *Satires*, v. 12.

<sup>1584</sup> « En julio de 1936, muy pocos días antes de estallar la guerra, vi por última vez a Federico : nos leyó en el despacho de Eusebio Oliver *La casa de Bernarda Alba*. » (*Poetas españoles contemporáneos*, p. 160). el doctor Oliver Pascual me llamó. Era un amigo de toda la generación del 27. Él no era poeta, era médico, pero era amigo, amiguísimo de todos, y mío especialmente. (Pepín Bello)

<sup>1585</sup> Ce recueil a été publié pour la première fois dans *Escorial*, 1943, XII, n° 33, pp. 71-85. De nombreux poèmes ont été écrits avant 1939. Voir ON p. 147-148 : *El título procede de San Juan de la Cruz, quien repetidas veces habla de la « oscura noticia de Dios ». [...] el conocimiento poético queda muy bien señalado con la adjetivación que San Juan de la Cruz usa : noticia oscura, amorosa, no intelectual : es lo que otras veces llamamos intuición. Es decir, de modo parecido al del conocimiento místico tal como lo entendía San Juan de la Cruz ...*

<sup>1586</sup> PP p. 67-68 : *El librito Poemas Puros : Poemillas de la ciudad fue escrito desde 1918 a 1921.*

<sup>1587</sup> Voir PP p. [71]: *Este poemilla fue escrito en 1919, y luego colocado como « prólogo » al frente del original de Poemas Puros.[...] Lo publico en esta Antología porque anuncia el tono cándido, limpio y emocionado de Poemas*



5- PP « Varios poemas sin importancia » p. 127

6- PI *POEMAS INTERMEDIOS*<sup>1588</sup> p. 199

#### Poemilla

1- PP *POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD.* p. 65

2- PP « Poemillas del viajero » p. 91 [titre de section]

3- PP 31 « IV » p. 122

vv. 1-9 *Novia, si eres triste, novia;/ novia, si eres triste, mía:/ toma la estrella pequeña / de mis poemillas./ Mira, me la dio mi madre,/ porque ya era bueno, un día.../ Y yo la puse en mis versos.../ ¡pues te la regalo, mira!/ Novia, si eres triste, novia.*

4- PP 13 « Respuesta a lucero » p. 96

[Epigraphe:] *Matiz liviano — verso chico — , / mis poemillas.*

5- PP 25 « La invasión de las siglas (poemilla muy incompleto) » pp. 522-4

#### [Poesía]

1- PP2 « Cómo era »<sup>1589</sup> p. 83

vv. 12-14 *y canta mansamente, humildemente,/ la sensación, la sombra, el accidente,/ mientras Ella*<sup>1590</sup> *me llena el alma toda !*

2- VV 5 « Ejemplos » p. 219

vv. 1-4 *La veleta, la cigarra./ Pero el molino, la hormiga./ Muele pan, molino, muele./ Trenza, veleta, poesía.*

#### Poeta

1- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » p. 61

vv. 31-37 —*Pero el retoño será al sol de Libertad / y ha de erigirse una Niké sobre la acrópolis de la ciudad—./ Y en ti, pobre poeta, ¡cómo se mueve / cómo se te disuelve en agua de fuego, en agua de nieve! ¡Qué ir, qué venir / de cosquillas en la boca por donde quiere salir! ¡Qué clara / y qué oscura, poeta en tu alma !*

2- PP 6 « Cuando murió el poeta » p. 87

vv. 1-3 *Cuando murió el poeta se quedaron / tristes todas las cosas pequeñas / que él cuidaba.*

vv. 10-11 *Cuando murió el poeta, dijo : « Sólo / quiero dejar ... » ...*

3- VV 13 « A un poeta muerto (I) »<sup>1591</sup> p. 233

vv. 58-67 *Y ese más bello canto que contigo / a la entraña se fue de la armonía/ donde en amor se buscan las estrellas,/ será pauta de músicas veladas,/ reverterá sobre los campos nuestros / al ritmo de la nueva sembradura,/ flameará en poetas solitarios,/ atónitos, de pronto, a alto sentido,/ y cantará en la sal de nuestros mares,/ eterno en ti, sobre mi España eterna.*

4- VV 14 « A un poeta muerto (II) » p. 236

v. 6 *¿Adónde va, poeta, ese camino ?*

v. 25 *¿Adónde va, poeta, ese camino ?*

v. 30 *¿adónde van ? ¿Adónde vas, poeta ?*

v. 53 *¿Adónde va, poeta, ese camino ?*

#### Poético

1- N 4 « Ars poetica » p. 580

#### Profecía [fig.]

1- VV 13 « A un poeta muerto (I) » p. 233

vv. 2-5 *Has muerto, y tu silencio nos rodea :/ un enorme silencio (ayer, palabras / mágicas, invasoras profecías)./ Hoy tu callar, redondo, nos envuelve*

#### Recitar

1- NE 9 « Madrid, calles de tradición » p. 31

vv. 50-53 *Dejadme bajo el rayo de Diana,/ en las heladas noches invernales / bajo un soñado alféizar de ventana / recitar los más lindos madrigales.*

#### Rimar

1- NE 22 « El deseo. La canción nueva. La canción vieja. » p. 59

vv. 43-44 *Y en ti, Julio, y en ti, Vicente, y en ti, Ramón,/ ¡Cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción !*

#### Ritmo

1- PP 2 « Cómo era » p. 83

vv. 1-6 *La puerta, franca. Vino queda y suave./ Ni materia ni espíritu. Traía / una ligera inclinación de nave / y una luz matinal de claro día./ No era de ritmo, no era de armonía / ni de color. [...]*

#### [Ronsard, Pierre de]

1- N11 « Soneto » p. 588

v. 1 *Coged las rosas del jardín callado*<sup>1592</sup>

Puros, y además porque es el primer ejemplo de autodenominación (como lo llama Bousoño) en mi propia poesía. [...] Este nonnato prólogo de los Poemas Puros lo publiqué por primera vez con *Oscura Noticia* (1944).

<sup>1588</sup> Voir la note PI p. [199] : [Poemas Intermedios] *Lo son porque fueron escritos entre El viento y el verso y el núcleo principal de Oscura Noticia (la sección que en dicho libro lleva ese mismo nombre).*

<sup>1589</sup> Voir commentaire de D. Alonso à propos de ce poème pp. 79-81 : « Mi soneto trata, inútilmente, de definir una criatura femenina (¿la Amada? ¿la Poesía?) que ha sido para el alma una experiencia total. ».

<sup>1590</sup> La Poésie ou la femme aimée.

<sup>1591</sup> Voir VV p. 231-232.

**Soneto**

- 1- PP « TRES SONETOS » p.75  
 2- N 11 « Soneto » p. 588

**Ultraísta**

- 1- NE 23 « Poema ultraísta » pp. 63-64

**Verso**

- 1- *Obras completas X : Verso y prosa literaria*  
 2- NE 10 « Canción optimista » pp. 35-37  
 vv. 21-28 *Y en el lugar del verso triste,/ en el lugar del verso agónico,/ el epinicio, que se viste / con el ropaje de lo harmónico,/ vendrá a la pobre Musa histórica,/ a nuestra loca y triste Musa,/ con una fuerte risa homérica / y un agitarse de medusa.*  
 3- PP 0 « Prólogo inédito a los *Poemas puros* » p. 73  
 vv. 5-8 *Y me puse a leer un libro viejo / y a escribir unos versos, donde canto / el amor y la dicha de ser joven / cuando hace sol, florido el campo.*  
 4- PP 6 « Cuando murió el poeta » p. 87  
 vv. 7-9 [el viento] *y se partió contigo, Primavera, / temblando de emoción, tibio de verso,/ casi con alma.*  
 5- PP 12 « El descanso III » p. 95  
 vv. 1-14 *Una isla de luz en la noche:/ una esperanza. Lento / caminar./ Se abre y se cierra lejos, y me llama :/ zarza florida, verso nuevo,/ ola de mar./ Pero después de tanto y tanto y tanto / caminar,/ qué gratamente suena, hermana mía,/ el viento en la campana del hogar./ ¡Más aún zumba en la oreja / su cantar!:/ zarza florida, verso nuevo,/ ola de mar.*  
 6- PP 14 « Los cuatro reyes » p. 99  
 vv. 8-10 *Rey de copas en mangas de camisa,/ tú proclamas los versos a la brisa / de mis ralos cabellos otoñales.*  
 7- PP 23-24 « Versos de otoño<sup>1592</sup> » pp. 111-112  
 8- PP « Versos a la novia » [titre de section]  
 9- PP 31 « IV » p. 122  
 vv. 1-9 *Novia, si eres triste, novia;/ novia, si eres triste, mía:/ toma la estrella pequeña / de mis poemillas./ Mira, me la dio mi madre,/ porque ya era bueno, un día.../ Y yo la puse en mis versos.../ ¡pues te la regalo, mira!/ Novia, si eres triste, novia.*  
 10- VV **EL VIENTO Y EL VERSO**  
 11- VV 13 « A un poeta muerto » p. 233  
 vv. 41-51 *Aceite del olivo era tu verso / y harina y acemite de los panes / y un denso mosto de fervientes cubas / y del espino albar y la amapola / la flor, y el tomillo y la retama./ De mar a mar ya zumban tus cantares./ Pero el verso mejor se fue contigo / a una España del Oro, cuyas torres,/ doradas por la gloria, se proyectan,/ cúmulos en el día de un verano,/ sin ansias, sin ayer: quieto futuro.*  
 12- VV 14 « A un poeta muerto (II) » p. 236  
 vv. 40-44 *Amarillos luceros taciturnos / desflecan a intervalos la marea / en creciente del odio, entre las horas / estériles. (¡La luz, la hierba, el árbol,/ el pájaro, la flor, el verso, el agua !)*  
 13- N 1 « Atrio » p. 577  
 vv. 1-8 *Estos, que ves aquí, versos - cambiantes / como las horas hacia el mediodía - ,/ flores de senda son, que un claro día / cortaron, al pasar, los caminantes./ Mar y cielo se hacían consonantes,/ y un madrigal la luz entreteja./ ¡Cielo, mar, luz; la grata compañía;/ los versos juntos y los pies pujantes !*  
 14- N 8 « Piedras » p. 585  
 vv. 5-8 *A vuestros tristes, azulados ensueños / marchan mis versos cerebrales y extraños,/ cual la bandada de los cuervos pequeños / a la tristeza de los muertos rebaños.*  
 vv. 13-15 *Para la piedra que sostengo en las manos / melancolía de mis versos galanos,/ melancolía de los cardos en flor.*  
 15- N 12 « Patria » p. 589  
 vv. 9-12 *Casita de un claro verso,/ tierra de buena palabra,/ gente pura, hecha de nieve / y de ascua.*  
**Voz**  
 1- PP 37 « II » p. 130 vv. 3-5 *Ya se han enronquecido / los registros / de mi voz.*  
 2- PP 44 « Voz nueva y aflautada »  
 vv. 1-3 *Callada / de motivos eternos / mi voz se va !*  
 vv. 7-8 *Yo quiero / cantar con mi voz nueva,*  
 3- VV 13 « A un poeta muerto (I) » p. 234 vv. 35-36 ... *Nuestra angustia / quiere tu densa voz y tu sonrisa :*  
 4- VV 15 « A un poeta muerto (III) » p. 242 vv. 64-65 ... *no sabía / que tú con mudas voces le llamabas.*  
**(Y has de encontrar - una mañana pura - / amarrada tu barca a otra ribera)<sup>1594</sup>**  
 1- NE 23 « Poema ultraísta » p. 63  
 [Epigraphe :] *(Y has de encontrar - una mañana pura - / amarrada tu barca a otra ribera) A. M.*

<sup>1592</sup> Il s'agit peut-être là d'un collage de Ronsard (Voir par ex. « Prends cette rose » des *Amours de Cassandre*, XCVI ou l'Ode « Mignonne, allons voir si la rose... », *Odes*, I, 17) ou d'un simple motif de la poésie précieuse.

<sup>1593</sup> Peut-être une allusion à « Versos de otoño », titre d'un poème de Rubén Darío, *El canto errante*, Madrid, 1907.

<sup>1594</sup> « Del camino », XX, *Soledades* : « Y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera ».

## 4- GLOSSAIRE Manuel Altolaguirre

L'ouvrage de référence pour l'élaboration du glossaire est : *Poesías completas*, Manuel Altolaguirre, édition de Margarita Smerdou Altolaguirre et Milagros Arizmendi, Cátedra, Madrid, 1982, 389 p. (on a aussi consulté *Poesías completas [1926-1959]*, Mexico, Tezontle, 1974, 147p.)

Les notes figurant dans l'édition de M. Smerdou Altolaguirre et M. Arizmendi n'ont pas été prises en compte si elles indiquaient une date postérieure à 1939.

**Liste des abréviations utilisées :**

**ISL** : *Las islas invitadas y otros poemas* [1926] pp. 97-113

**PA** : *Poema del agua* [1927] pp. 113-123

**EJ** : *Ejemplo* [1927] pp. 123-147

**P** : *Poesía* [1930-1931] pp. 147-195

**SOL** : *Soledades juntas* [1931] pp. 195-219

**LEN** : *La lenta libertad* [1936] pp. 219-233

**ISLAS** : *Las islas invitadas* [1936] pp. 233-255

**NUB** : *Nube temporal* [1939] pp. 255-271

**OP** : *Otros poemas* [1927-1959] p. [347]-367

**Abella [Caprile], Margarita**<sup>1595</sup>

1- P 15 « Brisa » p. 161

[En note : (SOL) N°2, II. Dedicado a Margarita Abella.]

**Alberti, Rafael**

1- EJ 20 « Ya que dudosa juventud » p. 142

[Dédicace :] A Rafael Alberti

2- SOL 25 « Fuera de mí » p. 216

[En note : N°8, VI. Sin título. Dedicado a Rafael Alberti.]

**Aleixandre, Vicente**

1- EJ 2 « Llanura, Detenido » p. 125

[En note : Dedicado a Vicente Aleixandre]

2- SOL *Soledades juntas* [p. 195]

[Dédicace :] A Vicente Aleixandre

**Alonso, Dámaso**

1- P 28 « Preguntas » p. 170

[Dédicace :] A Dámaso Alonso

**Barreda, Octavio**<sup>1596</sup>

1- EJ 16 « Separación » p. 139

[En note: Dedicado a Octavio Barreda]

**Bergamín, José**<sup>1597</sup>

1- ISL 24 « Recuerdos » p. 111

[En note : Dedicado a José Bergamín]

2- EJ « Poemas de asedio » p. 132

[Dédicace :] A José Bergamín

**Cantar [Fig.]**

1- ISLAS 21 « Narciso » p. 250

vv. 16-17 *Plantas, creced a orillas de este lago / en donde canto las tristezas mías.*

2- NUB 6 « Mi voz primera » p. 262

vv. 24-29 *Es la guerra, mi voz llora el ardiente / a cantar el amor y el pensamiento, / llora esta vez el odio y la locura. / Fuera de sí mi voz llora el ardiente / delirio de un incendio apasionado, / llora su rojo fuego vengativo.*

[Autre version en note : vv. 26-31 : *canta esta vez el odio y la locura. / Fuera de sí mi voz canta el ardiente / delirio de un incendio apasionado, / canta su rojo fuego vengativo. / Canta el odio de un pueblo que renace / desgarrando una entraña de verdugos.*]

3- NUB 8 « Última muerte » p. 265

vv. 1-9 *Marinero, marinero, / eras río, ya eres mar. / No sé a qué tono cantar / para ser más verdadero; / que si al compás de tu muerte / nace la paz, sea más fuerte / mi dicha que mi pesar. / No sé si cantar tu muerte / o si la vida llorar.*

[Autre version du même poème : vv. 1-3 *Última muerte : le paz. / No sé si cantar la vida / o si la muerte llorar.*]

4- OP 15-3 « Nube Temporal, El Héroe »<sup>1598</sup> p. 365

vv. 9-12 *No quiero lamentar las infantiles / tinieblas anteriores fabulosas, / hoy prefiero cantarle su futuro / ese horizonte en que se multiplica.*

**Canto [Fig.]**

1- NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257

<sup>1595</sup> Poétesse argentine (1901-1960). *Sonetos, Perfiles en la niebla, Sombras en el mar, Nieve*

<sup>1596</sup> Poète mexicain

<sup>1597</sup> (1895-1983).

<sup>1598</sup> *Hora de España*, XII, Valencia, XII-1937.

vv. 15-21 *Los míticos honderos de la fama / tiran los cantos de tu nombre al mundo / y el lago de la vida abre sus ojos / con párpados de vidrio interminables:/ No hay montaña, no hay cielo, no hay llanura,/ que en círculos concéntricos no agrande / el eco de tu nombre esclarecido.*

**C. M**<sup>1599</sup>

1- SOL 6 « En Suiza » p. 201

[Dédicace :] A C. M.

**Cernuda, Luis**

1- SOL 21-25 p. 213

[Dédicace :] A Luis Cernuda

SOL 21 « Tiempo a vista de pájaro » p. 213

vv. 1-3 *La eternidad es tuya,/ profeta con memoria,/ gozador del presente.*<sup>1600</sup>

2- LEN 9 « Estoy perdido » p. 228

[En note : (PII) Incluido en *Poemas de amor*. Dedicado a Luis Cernuda.]

**Concha [Méndez]**<sup>1601</sup>

1- LEN [p. 219]

[Dédicace :] A Concha

**Diego, Gerardo**

1- SOL « Un día » p. 202

[Dédicace :] A Gerardo Diego

**Elegía**

1- NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257

[Autre version en note: « Elegía a nuestro poeta »]

2- OP 17 « Elegía al poeta Antonio Machado »<sup>1602</sup> p. 367

**Elegíaco**

1- NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257

[Autre version en note: « Elegía a nuestro poeta » : vv. 21-25 *Mi cuerpo se agiganta endurecido / al recibir el eco de tu fama / que resuena entre abismos colosales / y hecho roca firmísima me añado / al elegíaco coro de los montes.*]

**Eluard, Paul**<sup>1603</sup>

1- NUB [p. 255]

[Dédicace :] A Paul Eluard

**Escribir**

1- SOL 25 « Fuera de mí » p. 216

vv. 21-27 *Voy dictando palabras / al que yo fui en el mundo,/ al que cree contenerme / debajo de sus ojos,/ al que estoy dominando,/ ensombreciendo,/ al que escribe esta historia.*

2- ISLAS 14 « En el disfraz del mundo » p. 245

vv. 11-18 *No quisiera olvidarme del mar Mediterráneo / ni de las olas,/ ni de los ángeles;/ quisiera recordar una canción,/ algún dibujo,/ alguna caricia,/ pero ¿qué mayor alegría / que escribir para el disfraz del mundo?*

3- NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257

vv. 26-29 *Te escribo estas palabras separado / del cotidiano sueño de mi vida,/ desde un astro lejano en donde sufro / tu irreparable pérdida llorando.*

**García Lorca, Federico**

1- ISL 18 «Las Barcas, Playa » p. 106

[Dédicace:] A Federico García Lorca

2- NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257

**González Martínez, Enrique**<sup>1604</sup>

1- LEN 2 « Mi hijo muerto » p. 222

[En note: (PII) Titulado « Hijo de un día » en portadilla. Dedicado a Enrique González Martínez.

**Gozador [Fig.]**

1- SOL 21-25 p. 213

[Dédicace :] A Luis Cernuda

SOL 21 « Tiempo a vista de pájaro » p. 213

vv. 1-3 *La eternidad es tuya,/ profeta con memoria,/ gozador del presente.*<sup>1605</sup>

<sup>1599</sup> Il s'agit probablement de Concha Méndez.

<sup>1600</sup> Les termes *profeta* et *gozador* désignent Luis Cernuda

<sup>1601</sup> Poétesse de la « génération de 27 » (1898-1986). *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930), *Vida y vida, Niño y sombras, Lluvias enlazadas*. Epouse de Manuel Altolaguirre.

<sup>1602</sup> Ce poème date de 1939.

<sup>1603</sup> *Con la dedicatoria a Paul Eluard, con las generosas palabras de Julio Supervielle, con el poema de Stephen Spender, doy tres nombres que valen por toda mi poesía. Y por toda mi vida. Ellos la salvaron, y la de mi familia. Me dieron tierra y mar durante meses. No carecí de nada. Si grandes fueron mis pesares cuando salí de España, de ellos pude servirme, sobre todo, para avanzar, sin encontrar su término, por la bondad de estos tres hombres.* (Manuel Altolaguirre, *Poesías Completas* [1926-1959], Mexico, Tezontle, 1960, p. 136.)

<sup>1604</sup> Poète mexicain (1871-1952). *Preludios* (1903), *Los senderos ocultos* (1911), *La muerte del cisne* (1915), *Parábolas y otros poemas* (1918), *La palabra del viento* (1921), *El romero alucinado* (1923), *Poemas truncos* (1935), *Ausencia y canto* (1937), *El nuevo narciso y otros poemas* (1952).

**Guillén, Jorge**

1- P 12 « Fábula » p. 156

[Dédicace :] A Jorge Guillén

2- P 12 « Fábula » p. 156

v. 28 *Eso quedó de ti*. [En note : (SOL) En VII, todo el apartado, dedicado a J. Guillén, con un solo poema]**Guzmán Araujo, Roberto**<sup>1606</sup>

1- LEN 11 « Mi vida » p. 229

[En note : (PII) Incluido en *Los ríos*. Dedicado a Roberto Guzmán Araujo.]**Heliodoro Valle, Rafael**<sup>1607</sup>

1- P58 « El héroe » p. 192

[En note : (PII) Dedicado a Rafael Heliodoro Valle]

**Henestrosa, Andrés**<sup>1608</sup>

1- NUB 11 « Delante de la muerte » p. 268

[En note : (PII) Sin título. Sin separación. Dedicado a Andrés Henestrosa.]

**Herrera y Reissig, Julio**<sup>1609</sup>

1- ISLAS 19 « Homenaje a Julio Herrera y Reissig » p. 249

**Hinojosa, José María**<sup>1610</sup>

1- EJ 26 « Campo avizor » p. 146

[Dédicace :] A José María Hinojosa

**H. K. ( ? )**1- OP 3 « Poesía »<sup>1611</sup> p. 350

[Dédicace:] A H. K.

**Juan Ramón [Jiménez]**1- OP 1 «La cintura del jardín»<sup>1612</sup> p. 349

[Dédicace:] A Juan Ramón

**Jiménez, Juan Ramón**1- EJ *Ejemplo* [p. 123]

[Dédicace :] A Juan Ramón Jiménez

2- EJ 1 « Como un grueso perfume » p. 125

[En note : Dedicado a Juan Ramón Jiménez]

3- SOL « Dedicatoria final » p. 217

A Juan Ramón Jiménez, a Manuel de Falla y a Pablo Picasso

**López Bermúdez, José**<sup>1613</sup>

1- NUB 5 « El olmo renace » p. 262

[En note : (PII) Dedicado a José López Bermúdez.]

**Machado, Antonio**1- OP 17 « Elegía al poeta Antonio Machado »<sup>1614</sup> p. 367**[Manrique, Jorge]**

1- SOL 14 « El mar » p. 207

vv. 1-3 *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar al espejo / sin porvenir de la muerte.*

2- P 44 « Miradas » p. 182

vv. 1-3 *Ojos de puente los míos / por donde pasan las aguas / que van a dar al olvido.*vv. 11-13 *Ojos de puente los míos / por donde pasan las aguas / que van a dar al olvido.***Méndez, Concha**

1- SOL 6 « En Suiza » p. 201

<sup>1605</sup> Les termes *profeta* et *gozador* désigne Luis Cernuda<sup>1606</sup> Poète mexicain.<sup>1607</sup> Poète hondurien qui a vécu durant 50 ans au Mexique (1891-1959). *El rosal del ermitaño* (1911), *Como la luz del día* (1913), *El perfume de la tierra natal* (1917), *Ánfora sedienta* (1922), *El espejo historial* (1937), *Unísono amor* (1940), *Contigo* (1943), *La sandalia de fuego* (1952), *Poemas* (1954).<sup>1608</sup> Poète, romancier, essayiste, historien mexicain (1906- ?)<sup>1609</sup> Poète uruguayen (1875-1909), considéré comme le drier poète moderniste. *Obras completas*, Montevideo, 1910, 1913, Buenos Aires, 1942. *Poesías completas*, Madrid, 1951. Il est considéré comme le dernier poète moderniste. Rafael Alberti dans *Imagen primera de la poesía de Julio Herrera y Reissig* (Madrid, Turner, 1975, p. 129) rappelle qu'en 1927 certains poètes de la génération de 27 ont rendu hommage au poète uruguayen : *En 1927, año que los poetas de España dedicamos a la celebración del tercer centenario de la muerte de don Luis de Góngora, el recuerdo del gran poeta uruguayo volvió a reavivarse en algunos de nosotros. Pero entonces, como tenía que ser, nos dominó el Herrera de "La torre de las esfinges", siendo sus principales entusiastas Gerardo Diego y yo.*<sup>1610</sup> (1904-1936). *Poema del campo* (1924), *La rosa de los vientos* (1926) ). Il participe en 1927 à l'hommage rendu à Gongora. *La flor de California* (1928), *Orillas de la luz* (1928), *La sangre de la libertad* (1931).<sup>1611</sup> Dans une lettre à Juan Guerrero de 1928.<sup>1612</sup> *Litoral*, 4-IV-1927<sup>1613</sup> José López Bermúdez (1908-1971), literato e ingeniero mexicano. Cultivó la prosa y el verso. Obras: *Michoacán, Canto y acuarela* (1938), *Voces de sombra, de luna y de mar* (1939), *Dura Patria...*<sup>1614</sup> Elégie datant de 1939



[Dédicace :] A C. M.

**Moreno Villa, José**<sup>1615</sup>

1- EJ 5 « Dominio » p. 128

[Dédicace :] A José Moreno Villa

**Muñoz Rojas, José**<sup>1616</sup>

1- SOL 13 « Madre » p. 206

[En note : Sin separación. Sin título. Parte IV. Dedicado a José Muñoz Rojas.]

**Nandino, Elias**<sup>1617</sup>

1- LEN 6 « La poesía » p. 225

[En note : (PII) Incluido en *Poemas de amor*. Dedicado a Elias Nandino.]

**Neruda, Pablo**

1- NUB 6 « Mi voz primera » p. 262

[Dédicace :] A Pablo Neruda

**Nube temporal**

1- OP 15 « Nube temporal »<sup>1618</sup> p. 363

**Nuestras vidas son los ríos / que van a dar al espejo**<sup>1619</sup>

1- SOL 14 « El mar » p. 207

vv. 1-3 *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar al espejo / sin porvenir de la muerte.*

**Palabra**<sup>1620</sup>

1- SOL 25 « Fuera de mí » p. 216

vv. 21-27 *Voy dictando palabras / al que yo fui en el mundo, / al que cree contenerme / debajo de sus ojos, / al que estoy dominando, / ensombreciendo, / al que escribe esta historia.*

2- NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257

vv. 26-29 *Te escribo estas palabras separado / del cotidiana sueño de mi vida, / desde un astro lejano en donde sufro / tu irreparable pérdida llorando.*

3- NUB 6 « Mi voz primera » p. 262

vv. 6-8 *entre las piedras del pasado, / está mi voz primera, / la inocente palabra de mis versos,*

4- OP 3 « Poesía »<sup>1621</sup> p. 350

vv. 9-10 *¡Que en mí no muera nunca tu palabra / entre tantas por mí oídas!*

5- OP 8 « Mi soledad ¡inmensa! La conozco »<sup>1622</sup> p. 354

vv. 1-4 *Mi soledad ¡inmensa! La conozco / por las grandes distancias que recorren / mis palabras en fuga, mis lamentos, / sin encontrar a nadie. Nada. Nadie.*

**Paz, Octavio**

1- LEN 8 « La voz cruel » p. 227

[Dédicace :] A Octavio Paz

**Pellicer, Carlos**<sup>1623</sup>

1- LEN 10 « La nube » p. 229

[En note : (PII) « A una nube ». Dedicado a Carlos Pellicer.]

**Poema**

1- ISL *Las islas invitadas y otros poemas* [p. 97]

2- PA *Poema del agua* [p. 113]

3- EJ « Poemas de asedio » p. 132

4- EJ « Otros poemas » p. 142

5- ISLAS 20 « Secreto » p. 250

vv. 1-10 *Recorre el amor mi verso, / baja y sube por sus hilos ; / el corazón que lo impulsa / nunca lo dejo tranquilo, / que quiere vivir y late, / corazón propio, escondido / entre palabras que corren / por venas que son suspiros. / Mujer desnuda, el poema / guarda su secreto ritmo.*

6- OP *Otros poemas* [1927-1959] p. [347]

**Poesía**

<sup>1615</sup> (1887-1955). *El pasajero* (1914), *Jacinta la pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *La noche del verbo* et *Voz en vuelo a su cuna* (1961).

<sup>1616</sup> Il est très probable qu'il s'agisse du poète José Antonio Muñoz Rojas. " Nacido en Antequera (Málaga) en 1909, Con la publicación de su primer libro, *Versos de retorno* (1929), tomó contacto con los directores de *Litoral* (Prados y Altolaguirre) y José Luis Cano, además de granjearse la amistad de muchos poetas del 27, entre ellos Vicente Aleixandre. En ese contexto, colaboró en revistas como *Mediodía*, *Isla*, *Los Cuatro Vientos*, *El Gallo Crisis*, *Caballo Verde para la Poesía*, *Cruz y Raya*...

<sup>1617</sup> Poète mexicain (1900-1993).

<sup>1618</sup> *Hora de España*, XII, Valencia, XII-1937.

<sup>1619</sup> Collage des vers 25-27 (*Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir* ;) de *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984, p. 48.

<sup>1620</sup> terme associé

<sup>1621</sup> Dans une lettre à Juan Guerrero de 1928.

<sup>1622</sup> Dans une lettre à J. R. Jiménez du 3 février 1929.

<sup>1623</sup> Poète mexicain (1899-1977). *Colores en el mar y otros poemas* (1921), *Piedra de sacrificios* (1924), *Camino* (1929), *Hora de junio* (1937), *Ara virginum* (1940), *Recinto y otras imágenes* (1941), *Exágonos* (1941), *Subordinaciones* (1948), *Sonetos* (1950), *Práctica de vuelo* (1956), *Con palabras y fuego* (1963).



- 1- P *Poesía* [p. 147]  
 2- P 12 « Fábula » p. 156  
 vv. 26-27 *Al verla reflejada en la corriente / supiste transformarla en poesía.*  
 3- P 36 « La poesía » p. 176  
 vv. 1-7 *Tan clara que, invisible, / en sí misma se esconde, / como el aire o el agua, / transparente y oculta; / desierta no, surcada / por pájaros y peces, / herida por los árboles.*  
 4- LEN 6 « La poesía » p. 225  
 5- OP 3 « Poesía »<sup>1624</sup> p. 350

**Poeta**

- 1- NUB 1 « Elegía a Federico García Lorca » p. 257  
 [Autre version en note: « Elegía a nuestro poeta »]  
 2- OP 17 « Elegía al poeta Antonio Machado »<sup>1625</sup> p. 367

**Poético**

- 1- P « Vida poética » p. 162

**Pomès, Mathilde**<sup>1626</sup>

- 1- SOL 11 « Vida exterior » p. 205  
 [Dédicace :] A Mathilde Pomès

**Prados, Emilio**

- 1- ISL *Las islas invitadas y otros poemas* [p. 97]  
 [Dédicace:] A Emilio Prados  
 2- EJ « Otros poemas » p. 142  
 [En note : Dedicado a Emilio Prados]  
 3- P 14 « La llanura azul » p. 160  
 [En note : (SOL) N°3, III. En el apartado dedicado a E. Prados.]  
 4- SOL 10 « Agua final » p. 205  
 [En note : Sin título. Dedicado a Emilio Prados.]

**Profeta [Fig.]**

- 1- SOL 21-25 p. 213  
 [Dédicace :] A Luis Cernuda  
 SOL 21 « Tiempo a vista de pájaro » p. 213  
 vv. 1-3 *La eternidad es tuya, / profeta con memoria, / gozador del presente.*<sup>1627</sup>  
*que van a dar al olvido*<sup>1628</sup>.

- 1- P 44 « Miradas » p. 182  
 vv. 1-3 *Ojos de puente los míos / por donde pasan las aguas / que van a dar al olvido.*  
 vv. 11-13 *Ojos de puente los míos / por donde pasan las aguas / que van a dar al olvido.*

**Reyes, Alfonso**<sup>1629</sup>

- 1- P 14 « Paseo , La llanura azul » p. 160  
 [Dédicace :] A Alfonso Reyes  
 2- NUB 8 « Última muerte » p. 265  
 [En note : (PII) Dedicado a Alfonso Reyes.]

**Ritmo**

- 1- ISLAS 20 « Secreto » p. 250  
 vv. 1-10 *Recorre el amor mi verso, / baja y sube por sus hilos ; / el corazón que lo impulsa / nunca lo dejo tranquilo, / que quiere vivir y late, / corazón propio, escondido / entre palabras que corren / por venas que son suspiros. / Mujer desnuda, el poema / guarda su secreto ritmo.*

**Rodríguez Pintos, C.[arlos]**<sup>1630</sup>

- 1- P58 « El héroe » p. 192  
 [En note : (SOL) Dedicado a C. Rodríguez Pintos]

**Romance**

- 1- ISL 22 « Romance » p. 109

**Romero, [José] Rubén**<sup>1631</sup>

- 1- ISLAS 23 « Nunca más » p. 252  
 [En note: (PII) Se titular « poema final ». Incluido en *Poemas de amor*. Dedicado a Rubén Romero.]

**Salinas, Pedro**

- 1- P « Lo invisible » p. 177  
 [Dédicace :] A Pedro Salinas

<sup>1624</sup> Dans une lettre à Juan Guerrero de 1928.

<sup>1625</sup> Poème de 1939.

<sup>1626</sup> Poète, critique littéraire et traductrice.

<sup>1627</sup> Les termes *profeta* et *gozador* désigne Luis Cernuda

<sup>1628</sup> Collage du vers 26 (*Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'es el morir ;*) de *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984, p. 48.

<sup>1629</sup> (1889-1959). Fondateur de « El Ateneo de la juventud » en 1909. *Cartones de Madrid* (1917), *Visión de Anáhuac* (1917), *El suicida* (1917), *El cazador* (1921).

<sup>1630</sup> (1895-1985). Poète ultraïste uruguayen.

<sup>1631</sup> Poète mexicain (1890 ?-1952). *Fantasías* (1908), *La musa loca* (1917), *Tacámbaro* (1922)

**Shelley, [Percy Bysshe]**<sup>1632</sup>

1- ISLAS 22 « Shelley » p. 251

vv. 23-25 *En brazos de un espectro, que era tálamo, / enamorada yedra y tumba fría, / Shelley perdió su libertad muriendo.***Souvirón, José María**

1- OP 5 « Amanecer » p. 351

[Dedicace :] A José María Souvirón

**Supervielle, Jules**<sup>1633</sup>

1- SOL 15 « Ciego de amor » p. 208

[En note : N<sup>o</sup> 1 de la V parte dedicada a Jules Supervielle.]**Verso**

1- ISLAS 1 « A un olmo » p. 235

vv. 19-25 *Si yo tuviera comunicaciones / con las duras raíces ancestrales ; / si mis antepasados retorcidos / me retuvieran firmes desde el suelo ; / si mis hijos, mis versos y las aves / brotaran de mis brazos extendidos, / como un hermano tuyo me sintiera.*

2- ISLAS 20 « Secreto » p. 250

vv. 1-10 *Recorre el amor mi verso, / baja y sube por sus hilos ; / el corazón que lo impulsa / nunca lo dejo tranquilo, / que quiere vivir y late, / corazón propio, escondido / entre palabras que corren / por venas que son suspiros. / Mujer desnuda, el poema / guarda su secreto ritmo.*

3- NUB 6 « Mi voz primera » p. 262

vv. 6-8 *entre las piedras del pasado, / está mi voz primera, / la inocente palabra de mis versos,***Villalón, Fernando**<sup>1634</sup>

1- P. 57 « Epitafio » p. 191

[Dedicace :] A Fernando Villalón

[En note : (SOL) N<sup>o</sup> 5, IV. Se titula *Epitafio a Fernando Villalón*. (ISLAS) N<sup>o</sup> 8 de Roca maternal. Se titula *Epitafio a Fernando Villalón*.]**Villaurrutia, Xavier**<sup>1635</sup>

1- ISLAS 5 « Isla de luto » p. 238

[En note : (PII) Incluido en *Islas invitadas*, dedicada a E. Prados. El poema está dedicado a Xavier Villaurrutia.]**Voz**<sup>1636</sup>

1- NUB 6 « Mi voz primera » p. 262

vv. 6-8 *entre las piedras del pasado, / está mi voz primera, / la inocente palabra de mis versos,*vv. 24-29 *Es la guerra, mi voz acostumbrada / a cantar el amor y el pensamiento, / llora esta vez el odio y la locura. / Fuera de sí mi voz llora el ardiente / delirio de un incendio apasionado, / llora su rojo fuego vengativo.*2- OP 3 « Poesía »<sup>1637</sup> p. 350vv. 1-2 *¡Oh la voz de cristal, serena amiga, / que de tus rojos labios se dilata?*3- OP 4 « Desvelo »<sup>1638</sup> p. 351vv. 11-12 *Por que mi voz te hablaba / de futuros viajes.*4- OP 17 « Elegía al poeta Antonio Machado »<sup>1639</sup> p. 367vv. 5-8 *En el dolor de España te he sentido / confundiendo mi llanto con tu llanto / en el aire de tu voz sobre la mía / dándose sombra y luz, y un mismo fuego.*

<sup>1632</sup> (1792-1822). *La reine Mab* (1813), *Alastor ou l'esprit de la solitude* (1816), *Prométhée délivré* (1819), *Ode au vent d'ouest* (1819), *La sensitive* (1819), *Ode à l'alouette* (1819), *Epipsychidion* (1821), *Adonaïs* (1821).

<sup>1633</sup> *Con la dedicatoria a Paul Eluard, con las generosas palabras de Julio Supervielle, con el poema de Stephen Spender, doy tres nombres que valen por toda mi poesía. Y por toda mi vida. Ellos la salvaron, y la de mi familia. Me dieron tierra y mar durante meses. No carecí de nada. Si grandes fueron mis pesares cuando salí de España, de ellos pude servirme, sobre todo, para avanzar, sin encontrar su término, por la bondad de estos tres hombres.* (Manuel Altolaguirre, *Poesías Completas* [1926-1959], Mexico, Tezontle, 1960, p. 136.)

*A Manolo Altolaguirre: Dans ta poésie je retrouve toute l'Espagne à l'ombre et au soleil d'un grand poète. Ton vieil ami Jules Supervielle* (*Ibid.*, p. 145).

<sup>1634</sup> (1881-1930). *Andalucía la Baja* (1926), *La Toriada* (1928), *Romance del 800* (1929), *Poesías* (1944).

<sup>1635</sup> (1903-1950). *Reflejos* (1926), *Dos nocturnos* (1931), *Nocturnos* (1931), *Nocturnos de los ángeles* (1936), *Nocturno mar* (1937), *Nostalgia de la muerte* (1938), *Décima muerte y otros poemas no coleccionados* (1941), *Canto a la primavera y otros poemas* (1948), *Poesía y teatro completos de Xavier Villaurrutia* (1953).

<sup>1636</sup> mot associé. Il s'agit de la voix du locuteur-poète.

<sup>1637</sup> Dans une lettre à Juan Guerrero de 1928.

<sup>1638</sup> Dans une lettre à Juan Guerrero de 1928.

<sup>1639</sup> Poème de 1939.

## 5- GLOSSAIRE Luis Cernuda

L'ouvrage de référence pour l'élaboration du glossaire est *Poesía Completa*, Luis Cernuda, édition de Derek Harris et Luis Maristany, Barcelone, Barral, « Biblioteca crítica », 1973, 979 p.

## Liste des abréviations utilisées :

PP : *Primeras poesías* [1924-1927], pp. 39-61

EO : *Égloga*<sup>1640</sup>, *Elegía*, *Oda*<sup>1641</sup> [1927-1928], pp. 65-79

RA : *Un Río, un Amor* [1929], pp. 83-114

PL : *Los Placeres prohibidos* [1931], pp. 117-146

DH : *Donde habite el olvido* [1932-1933], pp. 149-169

IN : *Invocaciones* [1934-1935], pp. 173-202

NU : *Las Nubes* [1937-1940], pp. 205-276 (on a conservé les poèmes écrits avant le 1<sup>er</sup> avril 1939, c'est-à-dire les 21 premiers poèmes)

OP : *Otros poemas* [poèmes de *Perfil del Aire*<sup>1642</sup> qui ne figurent pas dans *Primeras poesías* et poèmes publiés dans des revues], pp. 531-550

PI : *Poemas inéditos*, pp. 811- 820 (on n'a conservé que les poèmes dont la date antérieure à 1939 était précisée).

## Albatros

1- IN 8 « El joven marino » p. 190

vv. 6-7 *Todo tú vuelto apasionado albatros*<sup>1643</sup>, / *A quien su trágico desear brotaba en alas*,

**Aleixandre, Vicente**<sup>1644</sup>

1- NU 10 « Elegía española [II] » p. 223

épigraphe : « *A Vicente Aleixandre* »

**Altolaquirre, Manuel**<sup>1645</sup>

1- DH 14 p. 164

épigraphe : « *A Concha Méndez y Manuel Altolaquirre* »

**[Bécquer, Gustavo Adolfo]**<sup>1646</sup>

1- DH *Donde habite el olvido* [1932-1933], pp. 149-169

## Canción [Fig.]

1- PP XX p. 58

vv. 9-10 *Canción mía, ¿qué te doy, / Si alma y vida son ajenas?*

2- RA 5 « Destierro » p. 88

vv. 1-2 *Ante las puertas bien cerradas, / Sobre un río de olvido, va la canción antigua.*

3- RA 6 « Nevada » p. 89

v. 14 *Una canción besa otra canción*

4- PL 17 « Sentado sobre un golfo de sombra » p. 135

*En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.*

5- DH 6 p. 155

vv. 1-4 *El mar es un olvido, / Una canción, un labio ; / El mar es un amante, / Fiel respuesta al deseo.*

6- IN 3 « El viento de septiembre entre los chopos » p. 178

vv. 35-36 *Canta, deseo, canta / La canción de mi dicha.*

<sup>1640</sup> [...] mis versos siguientes fueron, decididamente, aún menos "nuevos" que los anteriores. Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron, con alguna adición de Mallarmé, a escribir la "Égloga" [...] ("Historial de un libro", *Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n° 94, 1971, p. 183)

<sup>1641</sup> Tras de la "Égloga" escribí la "Elegía" y luego la "Oda". Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosos para mi adiestramiento técnico; ("Historial de un libro", *Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n° 94, 1971, p. 183).

<sup>1642</sup> Publié en avril 1917, 4<sup>ème</sup> supplément de *Litoral*. Cernuda livre son sentiment sur l'accueil réservé à ce recueil dans « Historial de un libro » (*Poesía y literatura I,II*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », n° 94, 1971, pp. 181-182) : *Poco después cayeron sobre mí, una tras otra, las reseñas acerca de Perfil del Aire: todas atacaban el libro. Pero lo que más me dolió fueron las cortas líneas evasivas con las cuales Salinas me acusó recibo desde Madrid. Las críticas giraban, más o menos, sobre dos puntos: uno, que yo no era "nuevo" o, como algunos decían entonces, con dos términos ridículos que me excuso por repetir ahora, "novimorfo" ni "porvenirista"; el otro era el de imitar a Guillén. A la acusación de no ser "nuevo" el tiempo ha dado la respuesta adecuada; a la de imitar a Guillén, yo mismo he respondido en un escrito ("El Crítico, el Amigo y el Poeta") y no necesito repetir aquí mis argumentos.*

<sup>1643</sup> Peut-être y a-t-il ici une influence du poème de Charles Baudelaire « L'Albatros » (*Les Fleurs du mal*, « Spleen et Idéal », Gallimard, Paris, 1947, p. 19), dans lequel l'oiseau est la métaphore du poète (vv.13-16 *Le poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*)

<sup>1644</sup> Vicente Aleixandre (1898-1984).

<sup>1645</sup> Manuel Altolaquirre (1905-1959).

<sup>1646</sup> Voir entrée *Donde habite el olvido*.

7- NU 17 « Canción de invierno » p. 243

**Cantar [Fig.]**

1- EO 1 « Homenaje » p. 65

v. 16 *Al mundo de los hombres va cantando.*

2- RA 9 « Oscuridad completa » p. 93

v. 5 *No sé por qué he de cantar*

3- DH 4 p. 153

v. 7 *Canté, subí,/ Fui luz un día / Arrastrado en la llama.*

5- IN 3 « El viento de septiembre entre los chopos » p. 178

v. 27 *Canta una voz, cantando / Como yo mismo, lejos.*

vv. 35-36 *Canta, deseo, canta / La canción de mi dicha.*

6- NU 10 « Elegía española [II] » p. 223

v. 29-30 *Mi espíritu se aleja de estas nieblas,/ Canta su queja por tu cielo vasto,*

**Canto [Fig.]**

1- PL 17 « Sentado sobre un golfo de sombra » p. 135

*En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.*

2- IN 3 « El viento de septiembre entre los chopos » p. 178

vv. 37-38 *Altas sombras mortales:/ Vida, afán, canto, os dejo.*

3- NU 1 « Noche de luna » p. 205

vv. 70-72 *Y el mágico reflejo entre los árboles / Permite al soñador abandonarse al canto,/ Al placer y al reposo,*

**Cantor [Fig.]**

1- EO 1 « Homenaje », p. 65

v. 13-14 *El tiempo, duramente acumulando / Olvido hacia el cantor, no lo aniquila ;*

2- PL 17 « Sentado sobre un golfo de sombra » p. 135

*En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.*

3- NU 2 « A un poeta muerto (F.G.L.) » p. 208

vv. 73-76 *Y si una fuerza ciega / Sin comprensión de amor / Transforma por un crimen / A ti, cantor, en héroe,*

**Chacel, Rosa**<sup>1647</sup>

1- IN 7 « Dans ma péniche » p. 187

[épigraphe :] « A Rosa Chacel »

**Decir**

1- PL 1 « Diré cómo nacisteis » p. 117

v. 1 *Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,*

**Donde habite el olvido**<sup>1648</sup>

1- DH *Donde habite el olvido* [1932-1933], pp. 149-169

**Egloga**

1- EO *Egloga, Elegía, Oda* p. [63]

2- EO 2 « Egloga » p. 67

**Elegía**

1- EO *Egloga, Elegía, Oda* p. [63]

2- EO 3 « Elegía » p. 72

3- NU 3 « Elegía española [I] » p. 212

4- NU 10 « Elegía española [II] » p. 223

5- PI 7 « Elegía » p. 818

**Escrito**

1- NU 13 « Resaca en Sansueña » p. 230

vv. 95-96 *Aquí acaba el poema. Podéis reír, marcharos./ Su fábula fue escrita como la flor se abre.*

**Fábula**

1- NU 13 « Resaca en Sansueña » p. 230

vv. 95-96 *Aquí acaba el poema. Podéis reír, marcharos./ Su fábula fue escrita como la flor se abre.*

**Federico [García Lorca]**

1- PI 7 « Elegía » p. 818

[Dedicace] : « A Federico »

v. 1 *Cuánta muerte, Federico, Cuánta muerte.*

<sup>1647</sup> (1898-1994). Cette poétesse faisait partie de la « génération de 27 » et a cultivé plusieurs genres littéraires (roman, mémoires, essai, poésie). En poésie on peut citer : *A la orilla de un pozo* (Madrid, 1936), *Versos prohibidos* (Madrid, 1978), *Poesía (1931-1991)* (Barcelone, 1992).

<sup>1648</sup> *¿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,/ donde habite el olvido,/ allí estará mi tumba.* « Rima LXVII » de Bécquer, *Obras (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas)*, Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, 515 p.

vv. 47-49 *Es el odio, Federico, es el odio,/ Y su fuerza remota es quien engendra muerte / Bajo el verde regazo de la tierra.*

**F.G.L.**<sup>1649</sup>

1- NU 2 « A un poeta muerto (F.G.L.) » p. 208

**Lírico**

1- PI 7 « Elegía » p. 818

vv. 34-42 *Grata es la muerte que se piensa / Cuando pesa esta libertad nuestra de hombres,/ O cuando vagamente / El sortilegio lírico cede su encanto inútil / Como dorada hoja en el viento de otoño,/ Allá entre las montañas,/ Leve hermosura que aferra eternidad,/ Frágil vida, ansia inmensa / Entre la rama dura y la ráfaga impía.*

**Méndez, Concha**<sup>1650</sup>

1- DH 14 p. 164

épigraphe : « A Concha Méndez y Manuel Altolaguirre »

**Oda**

1- EO *Egloga, Elegía, Oda* p. [63]

2- EO 4 « Oda » p. 75

**Palabra**

1- PP X p. 48

vv. 13-14 *La palabra esperaba / Ilumina los ámbitos ;*

2- RA 9 « Oscuridad completa » p. 93

vv. 6-8 *O verter de mis labios vagamente palabras;/ Palabras de mis ojos / Palabras de mis sueños perdidos en la nieve.*

3- PL 18 « Tu pequeña figura » p. 136

vv. 14-15 *Palabras de demente o palabras de muerto,/ Es igual.*

4- IN 6 « La gloria del poeta » p. 183

v. 56 *El solemne erudito, oráculo de estas palabras mías ante alumnos extraños,*

v. 78 *Porque me cansa la vana tarea de las palabras,*

5- NU 2 « A un poeta muerto (F.G.L.) » p. 208

vv. 20-22 *El insulto, la mofa, el recelo profundo / Ante aquel que ilumina las palabras opacas/ Por el oculto fuego originario.*

6- PI 5 p. 816

*La poesía para mí es estar junto a quien amo. Bien sé que esto es una limitación. Pero limitación por limitación esa es después de todo la más aceptable. Lo demás son palabras que sólo valen en tanto expresan aquello que yo pensaba o no quería decir. ...*

7- PI 7 « Elegía » p. 818

v. 55 *En tu mano cuando trazaba las mágicas palabras ;*

**Poema**

1- PL 18 « Tu pequeña figura » p. 136

vv. 1-4 *Tu pequeña figura, sola en algún camino,/ Cae lentamente desde la luz,/ Semejante a la arena desde un brazo,/ Cuando la mano, poema perdido, (fig.)*

2- NU 13 « Resaca en Sansueña » p. 230

sous-titre : « (Fragmentos de un poema dramático) »

v. 95 *Aquí acaba el poema. Podéis reír, marcharos.*

3- OP *Otros Poemas* p. [529]

I « Poemas de *Perfil del aire* excluidos de *Primeras poesías* » p. 531

II « Poemas publicados en revista » p. 541

4- PI « Poemas inéditos » p. 811

**Poesía**

1- PP *Primeras Poesías*, p. [37]

2- OP *Otros Poemas* p. [529]

« Poemas de *Perfil del aire* excluidos de *Primeras poesías* »

3- PI 5 p. 816

*La poesía para mí es estar junto a quien amo. Bien sé que esto es una limitación. Pero limitación por limitación esa es después de todo la más aceptable. Lo demás son palabras que sólo valen en tanto expresan aquello que yo pensaba ...*

**Poeta**

1- IN 6 « La gloria del poeta » p. 183

v. 62 *Esta sucia tierra donde el poeta se ahoga*

v. 75-77 *Es hora ya, es más que tiempo / De que tus manos cedan a mi vida / El amargo puñal codiciado del poeta ;*

2- IN 9 « Himno a la tristeza » p. 197

v. 49 *Viven y mueren a solas los poetas,*

3- IN 10 « A las estatuas de los dioses » p. 201

<sup>1649</sup> Federico García Lorca.

<sup>1650</sup> Poétesse de la « génération de 27 » (1898-1986). *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930), *Vida y vida*, *Niño y sombras*, *Lluvias enlazadas*. Epouse de Manuel Altolaguirre.

- vv. 33-34 *Vuestros marmóreos altares,/ Santificados en la memoria del poeta.*  
 vv. 41-48 *En tanto el poeta, en la noche otoñal,/ Bajo el blanco embeleso lunático,/ Mira las ramas que el verdor abandona / Nevase de luz beatamente,/ Y sueña con vuestro trono de oro/ Y vuestra faz cegadora,/ Lejos de los hombres,/ Allá en la altura impenetrable.*  
 4- NU 2 « A un poeta muerto (F.G.L.) » p. 208  
 vv. 9-10 *Leve es la parte de la vida / Que como dioses rescatan los poetas.*  
 v. 71 *Para el poeta la muerte es la victoria;*  
 v. 97 *Que concibe al poeta cual la lengua de su gloria / Y luego le consuela a través de la muerte.*  
 5- PI 7 « Elegía » p. 818  
 vv. 50-51 *Qué leve parte de la muerte / Como dioses rescatan los poetas.*
- Soneto**  
 1- PP X p. 48  
 vv. 9-12 *Y el ángel aparece;/ En un portal se oculta./ Un soneto buscaba / Perdido entre sus plumas.*
- Verso**  
 1- IN 6 « La gloria del poeta » p. 183  
 v. 23 *Nuestra mano hermosos versos que arrojar al desdén de los hombres.*
- Voz**  
 1- EO 1 « Homenaje », p. 65  
 v. 5 *Cálida voz extinta, sin la pluma*  
 v. 15 *Siempre joven su voz late y oscila,*  
 2- RA 17 « Linterna roja » p. 101  
 v. 7 *Vivir, allí canta una voz, si las manos no fallan,/ Es alegre como un amor aprisionado.*  
 3- PL 14 « Déjame esta voz » p. 131  
 v. 1 *Déjame esta voz que tengo,*  
 4- IN 3 « El viento de septiembre entre los chopos » p. 178  
 v. 27 *Canta una voz, cantando / Como yo mismo, lejos.*  
 5- IN 6 « La gloria del poeta » p. 183  
 v. 63 *Sabes sin embargo que mi voz es la tuya,*



## 6- GLOSSAIRE Gerardo Diego

Ouvrage de référence : DIEGO, Gerardo, *Obras completas, Poesía*, Edition, Introduction, Chronologie, Bibliographie et Notes de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, Col. Los Clásicos Alfaguara, 1989, 3 tomes (1032 p. ; 1057 p. ; 992 p.)

Liste des abréviations utilisées :

Tome 1 :

RN : *Romancero de la novia – Iniciales* (1917) (1920)

IM : *Imagen* (1922)

ME : *Manual de espumas* (1924)

VH : *Versos humanos* (1925)

VI : *Viacrucis* (1931)

PAF : *Poemas adrede – Fábula de Equis y Zeda* (1932)

Tome 2 :

BI : *Biografía incompleta I* (1925-1929) et *II* (1930-1934) pp. 783-815

Tome 3 :

HO : *Hojas*

(1915-1918) p. 551

(1919) p. 595

(1920-1926) p. 689

*Jinojepas* (1927-1957) p. 701

#### Alberti, rafael

1- VH 92 "Visita al mar del sur" p. 306

[Dédicace :] A Rafael Alberti

2- HO 98 « ¡El tonto de Rafael ! » p. 716

[Epigraphe :] *Míralo por dónde viene:/ el faisán de Alberti, él. (El malange de Rogelio)*

vv. 19-21 *Los cocteles,/ cantinero Rafael,/ tonto el berman, tonto él.*

3- HO 195 « De Alberti a Alberti » p. 832

vv. 17-25 *Desde los pre-primeros poemas tuyos,/ tan hermanos por cierto de los míos,/ hasta la hermosa —qué título— Fustigada Luz,/ seguimos fieles / y tu Ángel de los números sobrevuela / a mi Ángel del Rocío en Compostela / y mi Jándalo visitándote en el Puerto / abraza a tu cristal pisapapeles,/ y a ti, Rafael de Rafaeles.*

#### Aleixandre, Vicente

1- BI 18 « Quién sabe » p. 806

[Dédicace :] A Vicente Aleixandre

#### Aleluya

1- HO 99 « Aleluyas y listezas del gran Ricardo Baeza » p. 717

« Ángel de los números »<sup>1651</sup>

1- HO 195 « De Alberti a Alberti » p. 832

vv. 17-25 *Desde los pre-primeros poemas tuyos,/ tan hermanos por cierto de los míos,/ hasta la hermosa —qué título— Fustigada Luz,/ seguimos fieles / y tu Ángel de los números sobrevuela / a mi Ángel del Rocío en Compostela / y mi Jándalo visitándote en el Puerto / abraza a tu cristal pisapapeles,/ y a ti, Rafael de Rafaeles.*

#### Arnauld, Céline<sup>1652</sup>

1- ME 15 « Canción de cuna » p. 183

[Dédicace :] A Céline Arnauld

#### Atarazanas, Jaime<sup>1653</sup>

1- HO 93 « Comparsa » p. [707]

vv. 29-32 *A ver, lector, si me subsanas,/ aunque el secreto sea a voces./ ¿Me conoces ? ¿No me conoces ?/ Pues soy Jaime de Atarazanas.*

2- HO 94 « Romance apócrifo de Don Luis a Caballo » p. 709

[à la fin du poème :] *Federico García Lorca Apócrifo de Jaime de Atarazanas en la Gaceta Literaria, número del centenario de Góngora.*

#### A tu paso las palabras son gestos.

1- IM ESTRIBILLO (1919-1921) p. [135]

[Epigraphe :] *A tu paso las palabras son gestos. G. D.*

#### Azorín<sup>1654</sup>

<sup>1651</sup> Poème de Rafael Alberti de *Sobre los Ángeles*.

<sup>1652</sup> (1895-1952). Epouse de Paul Dermée (voir note entrée DERMÉE). *Poèmes à claires-voies*, Ed. de L'Esprit Nouveau, 1920 ; *Point de mire*, Povolozky, Coll. Z, 1921 ; *Guêpier de diamants, poèmes*, Anvers, Ed. Ça ira, 1923 ; *Anthologie Céline Arnauld, morceaux choisis de 1919 à 1935*, Les Cahiers du Journal des Poètes, n°3, fév. 1936.

<sup>1653</sup> Pseudonyme de Gerardo Diego. Voir note pp. 703-705 (*Hojas*, Tome II)

<sup>1654</sup> (1873-1967). Diego revient sur la poésie d'Azorín dans son article *Los poetas de la generación del 98* (Madrid, Numéro spécial de *Arbor*, II, 1948, p. 446): *Entre estos nombres insignes, hay alguno que debe ser recordado al hablar de poesía. No precisamente Baroja, autor —en viruelas de vejez— de un mediano libro de versos sin jugo de poesía. Pero sí Azorín, delicado poeta en prosa que sabe contemplar horas, alma, paisajes de*

1- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711

... *Los poetas que salivan su poemilla* (« *El Espect.* ») / ... *un mundo a la deriva / empujado por pájaros que cantan sin saliva / sin saliva y por sport / (De « el Muñoz Seca de la poesía » según « Azorín »)*

#### Balada

1- RN 35 "Balada de las tres gracias"<sup>1655</sup> p. 48

2- IM 50 « Jaculatoria » p. 149

vv. 5-7 *Le di mi carta deshojada / para que la luna / recite mis baladas*

#### Bécquer, Gustavo Adolfo

1- ME 8 « Rima » p. 176

[Dédicace :] Homenaje a Bécquer

#### Bedia, Carlos R. de<sup>1656</sup>

1- HO 63 « Cachupín » p. 643

[Dédicace :] A Carlos R. de Bedia

#### Bergamín, José<sup>1657</sup>

1- ME 29 « Ventana » p. 198

[Dédicace :] A José Bergamín

#### Bocángel [y Unzueta], Gabriel<sup>1658</sup>

1- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

vv. 47-50 *Al radio de mi brazo se me ofrecen actuales / el Góngora de Hozes y mi Bocángel raro ;/ mi Bocángel, un cofre de esplendores verbales / cuyo oro hilado arde sus destellos de faro.*

#### Canción [Fig.]

1- IM 8 p. [73]

vv. 9-12 *Las doce constelaciones / enlazadas de las manos / cantan celestes canciones / que no entienden los humanos.*

2- ME 1 « Primavera » p. [167]

vv. 12-18 *Mi vida es un limón / pero no es amarilla mi canción / Limones y planetas / en las ramas del sol / Cuántas veces cobijasteis / la sombra verde de mi amor / la sombra verde de mi amor.*

3- ME 7 « Canción fluvial » p. 173

5- ME 15 « Canción de cuna » p. 183

6- ME 16 « Vendimia » p. 184

vv. 8-14 *Canción bajo los árboles sin sangre / y frente al mar de luto / En el parque hay un árbol desleal / y mi poema en flor ya se ha hecho fruto / Leñador musical / Tu canción la ha aprendido mi loro pasional / y a su medida justa desfilan los minutos*

7- VH *CANCIONES* p. [267]

8- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

vv. 1-4 *Cuando por fin decides libertar tus amarras / y surcando el otoño contra las golondrinas, / —amueblas tus canciones— en el norte, y desgarras / desteñidas esquelas y estrofas clandestinas ;*

9- PAF 3 « Canción muy apasionada » p. [375]

#### Cano, José Luis<sup>1659</sup>

1- PAF 8 "Sobre el filo" p. 384

[Dédicace :] A José Luis Cano

#### Cansinos-Asséns, Rafael<sup>1660</sup>

1- IM 7 *Zodiaco* p. [71]

[Dédicace :] A Rafael Cansinos-Asséns

#### Cantar [Fig.]

1- RN 28 « Química » p. 41-42

vv. 33-36 *Danos el brote, la yema, / que es darnos el universo. / Cántanos todo el poema / —infinito— en sólo un verso.*

2- RN 36 « Poeta de veinte años » p. 49

vv. 5-8 *Y tu vida es risueña, y es goce y alegría, / y para ti se abre siempre nuevo el oriente. / Ya cantarás triunfante cuando anida en tu frente / el ave negra y mala de la melancolía.*

3- IM 1 p. [63]

vv. 21-24 *Y así ved mis diversos / versos de algarabía. / Versos versos más versos / como canté algún día.*

4- IM 8 p. [73]

*España, fundiendo en su estilo transparente impresiones de una sensibilidad susceptibilísima y juicios sobre el pasado y el presente español impregnados del espíritu del tiempo, oscilante entre la ironía creadora y el nihilismo desengañado. Azorín es quizá el más "98" de todos nuestros escritores.*

<sup>1655</sup> Peut-être une allusion à *las tres moras*.

<sup>1656</sup> ?

<sup>1657</sup> (1895-1983).

<sup>1658</sup> (1608-1658).

<sup>1659</sup> (1912-1999). *Sonetos de la bahía* (1942), *Voz de la muerte* (1945), *Las alas perseguidas* (1946), *Otoño en Málaga y otros poemas* (1955), *Luz de tiempo* (1962), *Poesía* (1964).

<sup>1660</sup> (1883-1964). Romancier, auteur de poésies et critique littéraire espagnol ; l'un des grands animateurs du mouvement ultraïste et inventeur du mot « ultraïsmo ».

- vv. 9-12 *Las doce constelaciones / enlazadas de las manos / cantan celestes canciones / que no entienden los humanos.*
- vv. 19-20 *Tú, Zodiaco, eres eterno./ A ti te canta el poeta.*
- 5- IM 53 « Verbo alarido » p. 151
- vv. 23-24 *Yo canto / Esta es mi voz*
- 6- IM 54 « Reflejos » p. 153
- vv. 5-6 *Me voy quedando exhausto / pero en mi torso canta el mármol*
- 7- ME 6 « Paraíso » p. 172
- vv. 11-13 *Bien saben los remeros / con sus alas de insectos que no pueden cantar / y que su proa no se atrevió a volar*
- vv. 17-18 *Porque las nubes cantan / aunque estén siempre abatidas las alas del mar*
- 8- ME 7 « Canción fluvial » p. 173
- vv. 61-62 *Son las brisas del mar / las que cierran la noche y mi cantar*
- 9- ME 11 « Bahía » p. 178
- vv. 4-6 *Para que tú te alejes y yo pueda cantar / esperaremos el regreso / del viento de artificios y de la pleamar.*
- 10- ME 16 « Vendimia » p. 184
- vv. 6-7 *Guarda bien el compás / pero no cantes jamás [tu = buen leñador]*
- vv. 19-22 *Pero tú leñador de las estrellas / no derribes sus hojas sobre el mar / que cuando el sol rescate la antigua primavera / se han de secar tu brazo y tu cantar*
- 11- VH 1 pp. [207]-208
- vv. 5-8 *Que el vuelo bien cauto siga / la órbita de una previa pauta./ No se cante el verso, se diga./ El cielo es largo y la hora cauta.*
- 12- VH 27 p. [249]
- vv. 13-14 *Carnaval de Soria helada,/ yo te quería cantar.*
- 13- VH 61 p. 273
- vv. 1-5 « *Cantar de los cantares / Todos los días / Cantar* »/ *Está muy bien, poeta,/ tu lírica receta.*
- 14- VH 81 « A Enrique Menéndez » p. [285]
- vv. 45-48 *Abajo, los poetas, / jardineros terrestres,/ cantamos y cortamos / las flores del poniente.*
- 15- PAF 8 «Sobre el filo» p. 384
- vv. 1-7 *Sobre el filo sin fin del laberinto / que permanece incólume a los fuegos / de los astros visibles creadores / he de cantar porque mi lengua larga / lamiendo los desmayos de las flores / se contagie de abejas y pistilos / y se difunda en paz de latitudes*
- vv. 23-24 *No puedo respirar cantar No puedo / Mi lengua ¿dónde está? No puedo hablaros*
- 16- BI 7 « *Liebre en forma de elegía* » p. 793
- vv. 12-15 *Luz luz más allá a través del níquel / surcado de mis venas cotidianas / Luz y o te canto / y tú la alimentas de tus canas*
- 17 BI 12 « Valle Vallejo » p. 800
- vv. 30-33 *Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente / terminaremos por existir / si tú te empeñas y cantas y voceas / en tu valiente valle Vallejo*
- 18- BI 22 « *Biografía incompleta* » p. 812
- vv. 1-5 *Si canta la cigarra y bajo las pestañas / hay latitudes todavía / si las cerezas callan y las nubes meditan / tiempo es ya de cantar tu biografía / oh cedra soñadora*
- 19-HO 37 « *Desfile* » p. 614
- v. 21 *El corro del horizonte canta un romance roto*
- 20- HO 46 « *Aufschwung* » p. 627
- vv. 21-25 *Y tengo del raro pelicano según la retórica fábula,/ del rojo pelicano que canta Musset,/ la dulce manía de abrirme mi pecho doliente / y traer en el pico pedazos de entraña calientes / por darlas al Verso que es mi hijo egoísta, insaciable.*
- 21- HO 72 « *Romanza* » p. 652
- vv. 5-8 *Tú me cantabas tu melodía / en tu garganta perecedera./ Yo te cantaba, yo te mecía / para que el plazo no se cumpliera.*
- 22- HO 97 « *Oda A* » p. 713
- vv. 1-5 *Las selvas conmoviera / y a Arconada, Jarnés, Pérez Ferrero,/ si ya mi canto fuera / tal como yo lo quiero,/ cantándote, E. Giménez Caballero.*
- Canto [Fig.]**
- 1- RN 36 « *Poeta de veinte años* » p. 49
- vv. 1-4 *Poeta de veinte años, tu canto adolescente / es un triste desfile de enfermizos motivos./ Tiene tu canto un ritmo desmayado, doliente,/ y está lleno de gestos displicentes y esquivos.*
- vv. 12-14 *Y así sueñas, poeta, tu loco carnaval,/ y es tu canto el desquite de tu vida real / y una careta púdica sobre tu corazón.*
- 3- VH 16 « *Canto de boda* » p. 228
- 4- HO 20 « *Medallones románticos* » p. 573
- vv. 3-4 *Diríase que fragua un manifiesto herético / y es que le está manando un canto pastoral.*
- 5- HO 24 « *Nocturno II* » p. 593
- vv. 5-6 *Una voz oculta, prodigio divino / modula su canto que al ensueño invita.*
- 6- HO 72 « *Romanza* » p. 652
- vv. 13-14 *¿Y tu voz, Trini ? Trini ¿y tu canto ?/ ¿No tienes miedo ? ¿No sientes frío ?*

7- HO 97 « Oda A » p. 713

vv. 1-5 *Las selvas conmoviera / y a Arconada, Jarnés, Pérez Ferrero, / si ya mi canto fuera / tal como yo lo quiero, / cantándote, E. Giménez Caballero.*

**Cantor [fig.]**

1- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 25-28 *Y van [tus versos] a Enrique, mansos, mansos, / a Enrique el bueno, el buen poeta, / dulce cantor de los remansos / y de la « mansa vida quieta ».*

**Capitán [Fig.]**

1- VH 94 « A José del Río Sainz » p. 313

vv. 21-24 *Capitán de tus barcos, Capitán de tus versos. / Tus versos y tus barcos nunca naufragarán. / Por mares y por tierras, bajo cielos diversos, / que te acompañe siempre tu musa, Capitán.*

**Chabás Martí, J.[uan]<sup>1661</sup>**

1- ME 9 « Otoño » p. 176

[Dedicace :] A J. Chabás Martí

**Ciria y Escalante, José de<sup>1662</sup>**

1- RN 22 «Sirena» p. 35

[Dedicace:] A José de Ciria y Escalante

2- IM EPIGRAMAS p. [155]

[Dedicace:] A José de Ciria y Escalante

3- ME p. [165]

[Dedicace :] *Sobre la tumba inesperada de / José de Ciria y Escalante, / amigo indeleble, estos versos / que él amaba, hoy con voluntad de flores.*

4- VH 82 « A José de Ciria y Escalante » p. 288

**Copla**

1- RN 26 «La caravana de las lecheras» p. 39-40

vv. 25-29 *El ramal del cabestro en la mano que acopla / caricias de mujer y riesgos de manopla. / Sus faldas rameadas la brisa agita y sopla. / Rasga el aire el aroma de una rústica copla. / Es la escena de égloga, que huele a pan y a heno,*

2- IM 24 pp. [105]-111

v. 94 *Las coplas enlazadas ciñeron un collar a mi garganta*

3- ME 7 « Canción fluvial » p. 173

vv. 29-31 *La espuma que levantan / sube a la misma altura / que esa copla que cantan*

4- HO 42 « Paisaje acústico » p. 622

vv. 4-6 *El pastor sobre un motivo de mirlo / improvisa una copla / que entre los árboles / queda rota*

**Coplero**

1- HO 2 « Soneto en qu » p. 554

vv. 5-8 *No habrá humana razón que no critique / de sus ilusos versos el empaque / sin que el pobre coplero en cambio saque / ni el roñoso consuelo de un penique.*

**Corona, Luis<sup>1663</sup>**

1- ME 11 « Bahía » p. 178

[Dedicace :] A Luis Corona

**Cossío, José María de**

1- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

**Creacionismo<sup>1664</sup>**

<sup>1661</sup> (1900-1954). *Espejos* (1921).

<sup>1662</sup> (1903-1924). Jeune poète mort du typhus. Ses amis ont rassemblé ses poèmes dans la collection *Poemas* (1924).

<sup>1663</sup> On ne sait pas s'il s'agit d'un poète. On n'a relevé que cette information : *Gerardo Diego conoce en Madrid a R. Sánchez Díaz que solía celebrar los sábados una tertulia en el Hotel Regina, donde residía y a la que asistían, entre otros, José del Río Sainz, Jesús Cancio, Luis Corona...*(*Manual de literatura española XI. Novecentismo y vanguardia: Líricos*, 1993).

<sup>1664</sup> *Doctrina poética que proclama la autonomía total del poema, el cual no ha de imitar o reflejar a la naturaleza en sus apariencias, sino en sus leyes biológicas y constitución orgánica* (Diccionario de la Real Academia española, 21<sup>ed.</sup>, 1995). *Doctrina poética que proclama la total autonomía del poema respecto a toda tradición literaria y cultural* (Gran diccionario de la lengua española, Larousse, 2001). On citera ici des extraits de « Teoría del creacionismo » de Antonio Undurraga, *Poesía y Prosa. Antología*, Madrid, Aguilar, 1976, pp. 19. [183]. Huidobro, en intitulant la première revue littéraire qu'il dirige en 1913 à Santiago « Azul », affirme son désir d'entamer une révolution de la littérature castillane, à l'instar de Rubén Darío avec son livre *Azul* (Valparaíso, 1888) (p. 19). Gerardo Diego dans « Vicente Huidobro » (*Atenea*, Santiago, Chili, n° 295-296, janvier-février 1950) revient sur l'influence du *creacionismo* en Espagne (p. 94): *Entre nosotros si la madurez de Cansinos Asséns pudo encontrar en su trato un estímulo estético, y si la adolescencia de Eugenio Montes le debe mucho, la plenitud de nuestro profundo Juan Larrea la declara mentor y guía esclarecido. Directamente o a través de Larrea o de algún otro discípulo directo, algo de lo mejor de Fernando Villalón, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Leopoldo Marechal, de Federico García Lorca, de otros poetas de lengua española y de otras lenguas procede de fuente huidobrina.* Dans une conférence prononcée à l'Athénée de Madrid en 1921, Huidobro rappelle son attachement aux mots dans le langage poétique (p. 105-106): *Aparte de la significación gramatical*

1- IM 23 « Creacionismo »

[Dédicace :] A mi Virgilio, Eugenio Montes

**Cruz, San Juan de la**

1- PAF 10 « Palabras proféticas » p. 387

[Dédicace :] Homenaje a San Juan de la Cruz

**Cuarteta**

1- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711

vv. 6-7 *Todo el que versos escriba / ¿con qué los hará mejor ?*

vv. 13-15 *Los versos de las cuartetas, / los de la décima esquiva, / ¿con qué « pegarán » mejor ?*

**Dante**

1- VH 86 « Brindis » p. 297

vv. 13-15 *Y les hablaré de versos y de hemistiquios, / y del Dante, y de Shakespeare, y de Moratín (hijo), / y de pluscuamperfectos y de participios.*

**Darío, Rubén**<sup>1665</sup>

1- VH 94 « A José del Río Sainz » p. 313

vv. 1-4 *Tu musa ¿Dónde fue el encuentro, José del Río ? / ¿En qué exótico puerto contigo se cruzó ? / Antes que tú la amases la vio Rubén Darío, / pero no le hizo caso. Sólo a ti se entregó.*

**Décima**

1- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711

vv. 6-7 *Todo el que versos escriba / ¿con qué los hará mejor ?*

vv. 13-15 *Los versos de las cuartetas, / los de la décima esquiva, / ¿con qué « pegarán » mejor ?*

**Dermée, Paul**<sup>1666</sup>

1- ME 18 « Novela » p. 186

[Dédicace :] A Paul Dermée

**Diego, Gerardo**<sup>1667</sup>

1- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 45-48 *Gracias, amigo, por tu envío. / Y ahora, no « adiós » sino « hasta luego ». / En la ciudad y el mes del frío, / hoy dieciséis, Gerardo Diego.*

2- BI 12 « Valle Vallejo » p. 800

vv. 1-6 *Albert Samain diría Vallejo dice / Gerardo Diego enmudecido dirá mañana / y por una sola vez Piedra de estupor / y madera dulce de establo querido amigo / hermano en la persecución gemela de los / sombreros desprendidos por la velocidad de los astros*

3- HO 18 « Firma sosegada » p. 571

vv. 12-13 *Así y con pleno sosiego / firmo mi Gerardo Diego.*

4- HO 87 « Ovillejos de la cotorra » p. 695

vv. 15-16 *Ten cuidado, joven bardo, Gerardo / No te aproximes al fuego Diego /*

v. 21 Gerardo Diego Cendoya

5- HO 93 « Comparsa » p. [707]

vv. 29-32 *A ver, lector, si me subsanas, / aunque el secreto sea a voces. / ¿Me conoces ? ¿No me conoces ? / Pues soy Jaime de Atarazanas*<sup>1668</sup>.

*del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. [...] Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente. [...] El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender, porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario. [...] Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es a su vez arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a este lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva. [...] La Poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO. On rappellera que Vicente Huidobro partage avec Pierre Reverdy la paternité de ce mouvement littéraire (Voir par exemple *Horizon carré*, Paris, 1917).*

<sup>1665</sup> (1867-1916)

<sup>1666</sup> (1886-1951). Poète représentant du dadaïsme et directeur de la revue porte-parole d'une esthétique révolutionnaire, *L'Esprit Nouveau* (1920-1924), qu'il fonda avec Le Corbusier et le peintre Amédée Ozenfant. Il fut aussi le fondateur d'une publication dadaïste éphémère Z, dont l'unique numéro contient des textes de Tzara, Breton, Aragon et Soupault. Il collabora également à la revue *Nord-Sud* dirigée par Pierre Reverdy. Malgré le rôle important que Paul Dermée joua dans l'avant-garde littéraire pendant et après la Grande Guerre, il semble être aujourd'hui totalement oublié. *L'Esprit Nouveau*, Paris, Ed. de *L'Esprit Nouveau*, 1920-1924, in-8°, brochés. P. Dermée, *Jours de fête. Poèmes figurés*. Col. « Interventions », François Bernouard, 1939.

<sup>1667</sup> L'autocitation est une caractéristique stylistique de la poésie moderne.



**Díez-Canedo, Enrique**<sup>1669</sup>

1- IM 37 « Mito » p. 126

[Dédicace :] A Enrique Díez-Canedo

**Egloga**

1- RN 26 "La caravana de las lecheras" p. 39-40

vv. 25-29 *El ramal del cabestro en la mano que acopla / caricias de mujer y riesgos de manopla./ Sus faldas rameadas la brisa agita y sopla./ Rasga el aire el aroma de una rústica copla./ Es la escena de égloga, que huele a pan y a heno,***Elegía**1- VH *ELEGIAS* p. [283]

2- BI 7 « Liebre en forma de elegía » p. 793

3- HO 10 « Saludo al otoño » p. 561

vv. 13-14 *Bienvenido te acerques, Otoño, con tu lírica eterna elegía,/ con tu tibio cortejo de galas y tu antiguo esplendor ;*

4- HO 11 « Guiñol » p. 562

vv. 7-8 *Y a pierrot que lamenta su elegía importuna / y platónicamente se tima con la luna.*

5- HO 25 « La elegía de los faroles » p. [599]

6- HO 26 « El madrigal de los faroles » p. 600

vv. 49-52 *Por tu luz tan bella / —llanto de elegía— / y por ser la estrella / que mis pasos guía,***Elisa, ya elpreciado / cabello que del oro escarnio hacia,/ la nieve ha variado.**<sup>1670</sup>

1- BI 9 « Invitación a la transparencia o la nieve ha variado » p. 794

[Epigraphe :] *Elisa, ya elpreciado / cabello que del oro escarnio hacia,/ la nieve ha variado.* Fray Luis de León**El malange de Rogelio**<sup>1671</sup>

1- HO 98 « ¡El tonto de Rafael ! » p. 716

[Epigraphe :] *Míralo por dónde viene:/ el faisán de Alberti, él. (El malange de Rogelio)***« el Muñoz Seca de la poesía »**<sup>1672</sup>

1- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711

... *Los poetas que salivan su poemilla (« El Espect. ») / ... un mundo a la deriva / empujado por pájaros que cantan sin saliva / sin saliva y por sport / (De « el Muñoz Seca de la poesía » según « Azorín »)***Endecasílabo**

1- ME 24 « Alegoría » p. 193

vv. 12-13 *Los pájaros aprenden mis endecasílabos / y la lluvia afina su guitarra enmohecida***Enrique**<sup>1673</sup>

1- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 25-28 *Y van [tus versos] a Enrique, mansos, mansos,/ a Enrique el bueno, el buen poeta,/ dulce cantor de los remansos / y de la « mansa vida quieta ».***Envío**

1- VH 15 « Envío » p. 227

2- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 1-4 *José María de Cossío:/ Amigo y, más que amigo, hermano./ Tu espiritual, lírico envío,/ llegó a mi nido castellano.*vv. 45-48 *Gracias, amigo, por tu envío./ Y ahora, no « adiós » sino « hasta luego »./ En la ciudad y el mes del frío,/ hoy dieciséis, Gerardo Diego.***Epigrama**1- IM *EPIGRAMAS* p. [155]**Epístola**1- VH *EPISTOLAS* p. [309]

2- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 5-8 *Y he interrumpido la lectura / de tus epístolas, beodo / con la orgiástica hermosura / de la que empieza de este modo :***Epístolas para amigos**<sup>1674</sup>

1- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

[Epigraphe :] Al recibo de su libro / « Epístolas para amigos »

[usage des guillemets pour signaler des extraits de ces *Epístolas*] :v. 9 « *Sombra olorosa* »... *Nueve a nueve,*v. 13 « *Entre mis manos la Odisea* ».v. 44 « *versos del mar y de los viajes* ». (? Entrée verso)v. 28 y de la « *mansa vida quieta* ».<sup>1668</sup> Pseudonyme de Gerardo Diego. Voir note pp. 703-705 (*Hojas*, Tome II)<sup>1669</sup> (1897-1940). Poète, critique, éditeur, traducteur et essayiste.<sup>1670</sup> vv. 1-3 de Oda VI-DE LA MAGDALENA<sup>1671</sup> **Rogelio Buendía Buendía?** (Huelva, 1891-Madrid, 1969). Poeta español perteneciente a la Generación del 27. (malange = malaje. 1. adj. *And.* Dicho de una persona: Desagradable, que tiene mala sombra. U. t. c. s.)<sup>1672</sup> auteur comique de bas étage, poète médiocre (et très fécond).<sup>1673</sup> ?<sup>1674</sup> (1920)



**Eras tan hermosa que no pudiste hablar.**<sup>1675</sup>

1- IM IMAGEN MÚLTIPLE (1919-1921) p. [99]

[Epigraphe :] *Eras tan hermosa que no pudiste hablar.* Vicente Huidobro**Escribir**

1- VH 75 p. 279

vv. 1-12 *Esta mi pasión se gasta, / se deshace en mil partículas, / se apura angustiosamente, / se trasustancia en cenizas. / Pero no como la vela / dócil, callada y continua, / que a la vez que arde con ritmo, / servil esclava, ilumina, / sino más bien como el lápiz / con que te escribo las rimas / que en la capucha de níquel / sume su cabeza esquiva,***Estrambote**<sup>1676</sup>

1- HO 11 « Guiñol » p. 562

vv. 29-30 (*Este detalle bien merece un estrambote / ¿Sería nuestro maese nieto del Quijote ?*)**Estribillo**

1- IM 38 "Círculo" p. 127

vv. 3-4 *Y este motor que nada mueve / siempre zumbando su estribillo agreste*

2- IM ESTRIBILLO (1919-1921) p. [123]

3- IM 41 « Estética » p. [139]

v. 1 et 9 *Estribillo Estribillo Estribillo***Estrofa**

1- RN 18 « Mar » p. 31

vv. 11-13 *El amplio mar, títan infatigable, / modula sin cesar la triste estrofa / de su eterna canturía.*

2- RN 37 « Fiebre otoñal » p. 50

vv. 1-4 *Tarde precoz de otoño, trabajada y marchita / como una estrofa decadente, / que sólo ofreces una brisa torpe y maldita / para este plomo de mi frente.*

3- VH 1 pp. [207]-208

vv. 21-24 *Vieja estrofa y literatura / y aceptar toda ley escrita. / Dice el refrán —verdad madura— / que lo que se da no se quita.*

4- VH 82 « A José de Ciria y Escalante » p. 288

vv. 28-36 *De entonces, cuántas cosas, / cuántas hondas miradas, / cuántas charlas alegres y febriles. / Las lecturas sabrosas, / cuadernos, galeradas, / pliego a pliego los libros juveniles. / Pudieron ser pueriles, / que sólo por ser mía / mi estrofa acariciaba y repetía.*

5- VH 91 « Ofrenda » p. 304

vv. 21-24 *Naturaleza y Arte. La lección de insistencia, / de reiterado impulso, de eternas tentativas. / Porque el mar sólo es eso. Voluntad de presencia / y un ensayo paciente de estrofas sucesivas.*

6- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

vv. 1-4 *Cuando por fin decides libertar tus amarras / y surcando el otoño contra las golondrinas, / —amueblas tus canciones— en el norte, y desgarras / desteñidas esquelas y estrofas clandestinas ;***Fernández Ardavin, Luis**<sup>1677</sup>

1- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 17-20 (*Qué bien sonáis, nombres queridos, / en estos versos de violín / —cinco más cuatro— preferidos / de Luis Fernández Ardavin.*)**Fustigada luz**<sup>1678</sup>

1- HO 195 « De Alberti a Alberti » p. 832

vv. 17-25 *Desde los pre-primeros poemas tuyos, / tan hermanos por cierto de los míos, / hasta la hermosa —qué título— Fustigada Luz, / seguimos fieles / y tu Ángel de los números sobrevuela / a mi Ángel del Rocío en Compostela / y mi Jándalo visitándote en el Puerto / abraza a tu cristal pisapapeles, / y a ti, Rafael de Rafaeles.***García Lorca, Federico**

1- HO 94 « Romance apócrifo de Don Luis a Caballo » p. 709

[à la fin du poème :] *Federico García Lorca Apócrifo de Jaime de Atarazanas en la Gaceta Literaria, número del centenario de Góngora.*

2- HO 99 « Aleluyas y listezas del gran Ricardo Baeza » p. 717

vv. 27-32 *Dice que plagian a Lorca / Málaga, el Puerto y Menorca. / (Ay, Federico García, / príncipe de Andalucía. / Ay, federico gallera. / ¡Qué jinojopa te espera !)*

3- PAF 3 « Canción muy apasionada » p. [375]

<sup>1675</sup> vv. 4 et 13 de « Horizonte », *Poemas árticos* (1917-1918). (Voir Huidobro, Vicente, *Poesía y Prosa. Antología*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 215). On reproduit ici le poème en question : *Pasar el horizonte envejecido / Y mirar en el fondo de los sueños / La estrella que palpita / Eras tan hermosa que no pudiste hablar / Yo me alejé Pero llevo en la mano / Aquel cielo nativo / Con un sol gastado / Esta tarde en un café he bebido / Un licor tembloroso / Como un pescado rojo / Y otra vez en el vaso escondido / Ese sueño filial / Eras tan hermosa que no pudiste hablar / En tu pecho algo agonizaba / Eran verdes tus ojos pero yo me alejaba / Eras tan hermosa que aprendí a cantar*

<sup>1676</sup> De l'italien « strambotto », ensemble de vers ajouté à la fin d'un poème, en particulier à la fin d'un sonnet.

<sup>1677</sup> (1892- 1962). Su primer poemario fue *Meditaciones y otros poemas* (1913); siguieron *Láminas de folletín y de misal* (1920), *La eterna inquietud, A mitad del camino* etcétera. Poseía gran facilidad para versificar; todo su teatro está escrito en un verso que sufre el influjo de Eduardo Marquina.

<sup>1678</sup> Recueil poétique albertien (Voir Glossaire Alberti)

[Dédicace :] A Federico García Lorca

**Garcilaso**

1- HO 98 « ¡ El tonto de Rafael ! » p. 716

vv. 8-9 *Si Garcilaso volviera, / no serías su escudero.*<sup>1679</sup>

**Garfias, Pedro**<sup>1680</sup>

1- IM 54 « Reflejos » p. 153

[Dédicace :] A Pedro Garfias

**G. D.**

1- IM *ESTRIBILLO* (1919-1921) p. [135]

[Epigraphe :] *A tu paso las palabras son gestos.* G. D.

2- HO 27 « El epitalamio de los faroles » p. 602

[Epigraphe :] *La luz del farol es un silbo amoroso* G. D.

**Gerardo**

1- BI 23 « Hostilidad » p. 814

vv. 10-11 *Mira Te cambio mi corbata por tus magníficos ojos de cólera verde / y mi pulmón izquierdo por tu manera de decir Gerardo*

**Glosa (Fig.)**

1- VH 38 p. 260 : vv. 1-10

*Yo quisiera devolverte/ todo este bien que me haces./ Quisiera en perpetuas paces/atar la vida y la muerte./ Yo quisiera merecerte/ Y hacer tan tuya mi vida/ como esta glosa dolida (= désignateur métaphorique du poème)/que tus contornos abraza/ y ahora verso a verso traza/ mi mano desfallecida.*

**Góngora**

1- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

vv. 47-50 *Al radio de mi brazo se me ofrecen actuales / el Góngora de Hozes y mi Bocángel raro ;/ mi Bocángel, un cofre de esplendores verbales / cuyo oro hilado arde sus destelos de faro.*

2- PAF p. [367]

[Epigraphe:] *Otro instrumento es quien tira / de los sentidos mejores.* Don Luis de Góngora

3- PAF 11 *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), « Amor » p. 395

[Dédicace :] Góngora, 1927

4- HO 94 « Romance apócrifo de Don Luis a Caballo » p. 709

vv. 1-2 *Por el real de Andalucía / marcha don Luis a caballo.*

vv. 19-20 —*Felices, don Luis de Góngora, / ¿no me conoce su garbo ?*

vv. 23-26 *Ya don Luis se apea airoso / del estribo plateado / y ella le nieva la bota / con el sostén de su mano.*

vv. 48-49 *De la abierta carcajada / don Luis se ha desquijarado.*

**Gorostiaga, Antonio de**<sup>1681</sup>

1- HO 23 « Nocturno I » p. [591]

[Dédicace :] A Antonio de Gorostiaga

**Granados, Mariano**<sup>1682</sup>

1- VH 25 « Mariano Granados » p. 244

**Guerrero Ruiz, Juan**<sup>1683</sup>

1- PAF 1 « La reconversión amistosa » p. [369]

[Dédicace :] A Juan Guerrero Ruiz

**Guillén, Jorge**

1- ME 23 « Camino » p. 192

[Dédicace :] A Jorge Guillén

**Hemistiquio**

1- VH 86 « Brindis » p. 297

vv. 13-15 *Y les hablaré de versos y de hemistiquios, / y del Dante, y de Shakespeare, y de Moratín (hijo), / y de pluscuamperfectos y de participios.*

**Herrero, Bernabé**<sup>1684</sup>

1- VH 27 p. [249]

[Dédicace :] A Bernabé Herrero

**Hinojosa, José María**<sup>1685</sup>

<sup>1679</sup> Collage de Rafael Alberti : MT 69 « Si Garcilaso volviera », p. 69 vv. 1-3 *Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero ;/ que buen caballero era.*

<sup>1680</sup> (1901-1967). Poète espagnol initiateur de l'ultraïsme.

<sup>1681</sup> ?

<sup>1682</sup> (1897- ?). *Vidas rotas* (Madrid, 1916), *Las novias, poesías* (Madrid, 1926), *Retablo* (Madrid, 1926), *Martingala* (Madrid, 1928), *Pájaros perdidos* (Paris, 1939), *Tránsitos, poesías* (Mexico, 1944).

<sup>1683</sup> Ami de Juan Ramón Jiménez. Auteur de l'article « Juan Ramón de viva voz », *Insula*, 1961. Fonde en 1926 la revue *Verso y Prosa* avec Jorge Guillén. *Poemas de adolescencia* (1916). Ami des poètes de la génération de 27 : Lorca, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti y Luis Cernuda.

<sup>1684</sup> (1903-1957). Después de *Emociones campesinas*, *Tonadas de camino*, de 1926, que Bernabé dedicó a su otro gran amigo del alma, Juan Larrea, y luego *Letrillas castellanas*, dedicado a Aurelio Rioja.

<sup>1685</sup> (1904-1936). *Poema del campo* (1924), *La rosa de los vientos* (1926) ). Il participe en 1927 à l'hommage rendu à Góngora. *La flor de California* (1928), *Orillas de la luz* (1928), *La sangre de la libertad* (1931).

1- HO 96 « Serranilla de la jinojepa » p. 712

vv. 1-4 Musa tan fachosa / non vi en la Poesía, / como la Hinojosa / de José María

vv. 34-35 *Ya no hay más poesía / que la jinojepa* / de José María

**Huidobro, Vicente**<sup>1686</sup>

1- IM *IMAGEN MÚLTIPLE (1919-1921)* p. [99]

[Epigraphe :] *Eras tan hermosa / que no pudiste hablar.* Vicente Huidobro

2- IM *GESTA* p. [103]

[Dédicace :] A Vicente Huidobro

3- BI p. [781]

[Dédicace:] Hablando con Vicente Huidobro

**Imaz, Gabriel P. (?)**

1- HO 24 « Nocturno II » p. 593

[Dédicace :] A Gabriel P. Imaz

**Jiménez, Juan Ramón**

1- IM 45 « Madrigal » p. 144

[Dédicace :] A Juan Ramón Jiménez

2- PAF p. [365]

[Epigraphe :] *La rosa ¿cómo puede estar / vestida y desnuda a un tiempo ?* Juan Ramón Jiménez

3- HO 93 « Comparsa » p. [707]

vv. 21-24 *Juan Ramón siempre tiene vista. / Presintió el baile saturnal, / y un mes antes del Carnaval / se mudó de la calle de Lista.*

**Jinojepas**<sup>1687</sup>

1- HO *JINOJEPAS 1927-1957* [701]

2- HO 96 « Serranilla de la jinojepa » p. 712

vv. 34-36 *Ya no hay más poesía / que la jinojepa* / de José María.

3- HO 99 « Aleluyas y listezas del gran Ricardo Baeza » p. 717

vv. 27-32 *Dice que plagian a Lorca / Málaga, el Puerto y Menorca. / (Ay, Federico García, / príncipe de Andalucía. / Ay, federico gallera. / ¡Qué jinojepa te espera !)*

**La belleza y el dolor de la guerra**<sup>1688</sup>

1- VH 94 « A José del Río Sainz » p. 313

[Epigraphe :] Después de leer su libro « La belleza y el dolor de la guerra »

**La luz del farol es un silbo amoroso (?)**

1- HO 27 « El epitalamio de los faroles » p. 602

[Epigraphe :] *La luz del farol es un silbo amoroso* G. D.

**La rosa ¿cómo puede estar / vestida y desnuda a un tiempo ?**<sup>1689</sup>

1- PAF p. [365]

[Epigraphe :] *La rosa ¿cómo puede estar / vestida y desnuda a un tiempo ?* Juan Ramón Jiménez

**Larrea, Juan**<sup>1690</sup>

1- IM p. [57]

[Dédicace :] Al poeta JUAN LARREA, que ha explorado conmigo las rutas de este libro.

2- IM p. [61]

[Epigraphe :] *Mis versos ya plumados / aprendieron a volar por los tejados / y uno solo que fue más atrevido / una tarde no volvió a su nido.* JUAN LARREA

3- IM *SAN JUAN* p. [87]

[Dédicace:] A Juan Larrea, en el día de San Juan (1919)

4- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

v. 39 *Bien sabes, Juan, que es cierto, que en poca agua naufrago.*

**Leñador musical [Fig.]**

1- ME 16 « Vendimia » p. 184

vv. 8-14 *Canción bajo los árboles sin sangre / y frente al mar de luto / En el parque hay un árbol desleal / y mi poema en flor ya se ha hecho fruto / Leñador musical / Tu canción la ha aprendido mi loro pasional / y a su medida justa desfilan los minutos*

**León, Fray Luis de**

1- BI 9 « Invitación a la transparencia o la nieve ha variado » p. 794

[Epigraphe :] *Elisa, ya el preciado / cabello que del oro escarnio hacia, / la nieve ha variado.* Fray Luis de León

**Letrilla**

<sup>1686</sup> Poète chilien (1893-1948). Représentant du *creacionismo* avec Gerardo Diego. *Non serviam* (1914), *Poemas árticos* (1918), *Saisons choisies* (1921), *Vientos contrarios* (1926), *Gilles de Raiz* (1932), *Sátira o el poder de las palabras* (1938). Voir note sur *creacionismo*.

<sup>1687</sup> Cf. HO p. [703] T. III

<sup>1688</sup> Provenance inconnue.

<sup>1689</sup> Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía (1897-1957)*, Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romarelo, Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelone, 1990, aphorisme n°801, p. 158.

<sup>1690</sup> (1895-1980). Poète représentant du *creacionismo* avec Gerardo Diego et Vicente Huidobro. Il a été l'un des premiers surréalistes espagnols. C'est grâce à lui que Lorca, Diego et Aleixandre se sont familiarisés avec ce nouveau mode d'expression poétique.

1- VH 23 « Letrilla » p. 239

#### Lira

1- VH 27 p. [249]

v. 25 *Lira de José Solana./ Paleta de Valle Inclán.*

2- VH 34 p. 258

vv. 1-4 *Que sea todo fealdad,/ que todo sea mentira ;/ el consuelo de la lira,/ el goce de la amistad.*

#### Lírico

1- RN 16 « Trilogía de instantes líricos » p. [31]

2- RN 17 « Aire » p. 30

vv. 1-6 *Ya se apagaron los celestes fuegos./ Ahora el paisaje es como un gran latido / palpita un manso anhelo de ternura / en su regazo lírico,/ en tanto que con gracia sosegada / se despereza el suelo estremecido.*

3- RN 31 « Impromptu » pp. 44-45

vv. 24-26 *Ay, qué líricas / las estrellas, qué profundas / y qué limpias.*

4- RN 38 « Paseo nocturno » p. 51

vv. 1-2 *Está la noche propicia / a líricas evasiones.*

5- IM 36 « Ángelus » p. 125

vv. 4-6 *Y los hombres heridos / pasean sus surtidores / como delfines líricos*

6- ME 7 « Canción fluvial » p. 173

vv. 13-21 *La araña telegráfica / distribuye la noche / y mientras en su jaula de cristal / reposa el pozo vecinal / yo veo que la estrella y el multicopiador / enojan al poeta que ha volado al portal / Hay que cambiar de rumbo / y como quien se lleva las flores del paisaje / cargar sobre los hombros el lírico equipaje*

7- VH 4 p. 216

vv. 12-14 *Mi nombre espera. Un día y otro día / lo están fraguando en lírica aljamía / con perdurables signos las estrellas.*

8- VH 10 p. 222

vv. 9-11 *Lírica voluntad de mi camino / contra la pauta impresa del destino./ Burla soberbia del azar artero.*

9- VH 22 « La estación de los sueños y los trenes » pp. 238-239

vv. 29-32 *Sobre la recta esbelta del viaducto / cuyo fragor avisa el fin del viaje,/ invitando a gozar —breve usufructo—/ los líricos abismos del paisaje.*

10- VH 61 p. 273

vv. 1-5 « *Cantar de los cantares / Todos los días / Cantar* »/ *Está muy bien, poeta,/ tu lírica receta.*

11- VH 86 « Brindis » p. 297

vv. 1-4 *Debiera ahora decirlo : « amigos,/ muchas gracias »; y sentarme, pero sin ripios./ Permitidme que os lo diga en tono lírico,/ en verso, sí, pero libre y de de capricho.*

vv. 26-34 *Y ahora yo os digo:/ amigos,/ brindemos pore se niño,/ pore se predilecto discípulo,/ por que mis dedos rígidos / acierten a modelar su espíritu / y mi llama lírica prenda en su corazón virgíneo,/ y por que siga su camino / intacto y limpio,*

12- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 1-4 *José María de Cossío:/ Amigo y, más que amigo, hermano./ Tu espiritual, lírico envió,/ llegó a mi nido castellano.*

13- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

vv. 11-18 *Eran los años frescos y eran los meses turbios / de nuestras primaveras de furores poéticos./ Y nuestras charlas líricas paseaban los suburbios,/ fermentadas de odios a los dioses miméticos. Era el diario poema y era el hallazgo urgente / y el zambullirse intrépido en líricos abismos,/ y el volver del sondeo con el arduo presente / de una inédita especie de inquietos futurismos.*

14- BI 3 « Poema a Violante » p. 788

vv. 1-6 *A veces cantaba un pájaro en la sazón de piedra / Tiempo hubo entonces en que los astrólogos / masticaban las flores para aprender el sánscrito / Pero la moda de hoy / se embellece de espejos para conciencias líricas / y recoge mensajes con el dedo meñique*

15- HO 5 « Revelación » p. 557

vv. 26-30 [...] *Sí : escalaré la cumbre / trepando jubiloso por la senda ascendiente / a abrasarme glorioso de ardor / en la lírica lumbre / de Amor.*

16- HO 10 « Saludo al otoño » p. 561

vv. 13-14 *Bienvenido te acerques, Otoño, con tu lírica eterna elegía,/ con tu tibio cortejo de galas y tu antiguo esplendor ;*

17- HO 24 « Nocturno II » p. 593

vv. 1-4 *Oh jardín propicio para los desmayos./ Cual raro milagro de plata, florece / al trenzar la luna sus cándidos rayos / la lírica flora que la brisa mece.*

18- HO 34 « El verso largo » pp. 610-611

vv. 1-4 *Perezoso y cadencioso, manso y lento como lírica carreta va arrastrando su fatiga / por la senda interminable que se pierde en lontananza el verso largo./ Verso largo y generoso, displicente, melancólico y amargo / que se extiende y se prolonga lateral como la araña cuando avanza por la viga.*

19- HO 48 « El parque » p. 630

vv. 11-14 *Es un regio tapiz / y al través del tamiz / floreal,/ todo es lírico, azul.*

#### Lirismo

1- VH 85 « Arrabales del puerto » p. 295

vv. 1-10 *Arrabales modernos de los puertos./ Arenales desiertos./ Mercantiles barriadas,/ sobre las tierras nuevas de arenas y de escoria /palmo a palmo robadas / al mar./ Tierras jóvenes, vírgenes de tradición e historia,/ tierras ilisionadas / que exaltan su lirismo por las cien bocanadas / de sus cien chimeneas sedientas de soñar.*

**... Los poetas que salivan su poemilla (« El Espect.<sup>1691</sup> ») / ... un mundo a la deriva / empujado por pájaros que cantan sin saliva / sin saliva y por sport**

1- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711

*... Los poetas que salivan su poemilla (« El Espect. ») / ... un mundo a la deriva / empujado por pájaros que cantan sin saliva / sin saliva y por sport / (De « el Muñoz Seca de la poesía » según « Azorín »)*

#### **Machado, Antonio**

1- IM 36 « Ángelus » p. 125

[Dédicace :] A Antonio Machado

2- HO 93 « Comparsa » p. [707]

vv. 25-28 *Por allá va Antonio Machado,/ más a rastras que de costumbre,/ hábito de Desamparado,/ por el callejón a la cumbre.*

#### **Machado, Manuel**

1- ME 25 « Nocturno » p. 194

[Dédicace :] A Manuel Machado

#### **Madrigal**

1- IM 45 « Madrigal » p. 144

2- HO 11 « Guiñol » p. 562

vv. 13-14 *Los galanes susurran ardientes madrigales / en las divinas conchas de nácares liliales,*

3- HO 21 « Mendelssohn » p. 574

vv. 5-8 *Sabe siempre adoptar un gesto aristocrático./ Las damas se la rinden. Triunfa su madrigal./ Es la elegancia misma. Y a la vez un fanático / de Bach, el contrapunto, la fuga y el coral.*

4- HO 26 « El madrigal de los faroles » p. 600

#### **Mallarmé, Stéphane**

1- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

vv. 43-46 *Siempre un próximo estímulo necesito. Así ahora / sobre mi mesa muestra sus letras "framboisées"<sup>1692</sup> / el título de un libro donde a su dama adora / —imposible a él, hoy tuya— Stéphane Mallarmé.*

#### **Manrique, Jorge**

1- PAF 7 « Glosa a Manrique » p. 382

[Epigraphe :] *Por más merescer la gloria / de las altas alegrías / de Cupido. Jorge Manrique*

**« mansa vida quieta »**<sup>1693</sup>

1- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312

vv. 25-28 *Y van [tus versos] a Enrique, mansos, mansos,/ a Enrique el bueno, el buen poeta,/ dulce cantor de los remansos / y de la « mansa vida quieta ».*

#### **Manual de espumas**<sup>1694</sup>

1- VH 91 « Ofrenda » p. 304

[Dédicace :] A mis amigos de Gijón, al aparecer mi « Manual de espumas »

2- BI 20 « charada » p. 810

[Dédicace :] Homenaje al poeta de « Manual de espumas »

#### **Medina Medinilla**<sup>1695</sup>

1- HO 90 « A José María de Cossío » p. 697

[Dédicace :] Dedicatoria en el libro de Medina Medinilla

vv. 7-13 *Tormes de Salamanca / y Betis de Sevilla:/ vuestra gloria descansa,/ pues es desde hoy el Nansa / el río de Medina Medinilla / que por gozar su avena / su turbulento paso ata y enfrena.*

#### **Menéndez [Pelayo], Enrique**<sup>1696</sup>

1- VH 81 « A Enrique Menéndez » p. [285]

vv. 1-4 *Una humilde corona,/ dulce Enrique Menéndez,/ de eternas siemprevivas / quisiera entretejerle,*

vv. 57-60 *Toma estas flores tristes,/ dulce Enrique Menéndez,/ pero a nadie le digas / que hoy he venido a verte.*

#### **Metafórico**

1- IM 5 « Retablo » p. 68

v. 9 *Ingenio guiñol metafórico ...*

<sup>1691</sup> Il s'agit probablement de la revue d'Ortega, *El Espectador*.

<sup>1692</sup> Provenance inconnue

<sup>1693</sup> Voir note 1695

<sup>1694</sup> DIEGO, Gerardo, *Manual de espumas*, Madrid, Calpe, 1924. Voir *Obras completas, Poesía*, Edition, Introduction, Chronologie, Bibliographie et Notes de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, Col. Los Clásicos Alfaguara, 1989, tome 1.

<sup>1695</sup> (fines del s. XVI o principios del XVII) Poeta español. Lope de Vega proporciona los pocos datos conocidos sobre él en el «Discurso sobre la poesía» de *La Filomena* (1621). Se le recuerda por una *Égloga a la muerte de doña Isabel de Urbina* (1795), esposa de Lope.

<sup>1696</sup> (1861-1920). Su primer libro fue "Poesías" (1886), seguido de "Desde mi huerto" (1890), "Romancero de una aldeana" (1892), "Vía Crucis nuevo" (1907) y "Cancionero de la vida quieta" (1915).



**Mis versos ya plumados / aprendieron a volar por los tejados / y uno solo que fue más atrevido / una tarde no volvió a su nido.**<sup>1697</sup>

1- IM p. [61]

[Epigraphe :] *Mis versos ya plumados / aprendieron a volar por los tejados / y uno solo que fue más atrevido / una tarde no volvió a su nido.* JUAN LARREA

**Montes, Eugenio**<sup>1698</sup>

1- IM 23 « Creacionismo » p.

[Dédicace :] A mi Virgilio, Eugenio Montes

**Morales, Rafael**<sup>1699</sup>

1- PAF 9 « Negro humor » p. 385

[Dédicace :] A Rafael Morales

**Moratín, [Leandro Fernández de]**<sup>1700</sup>

1- VH 86 « Brindis » p. 297

vv. 13-15 *Y les hablaré de versos y de hemistiquios, / y del Dante, y de Shakespeare, y de Moratín (hijo), / y de pluscuamperfectos y de participios.*

**Moreno Villa, J.[osé]**<sup>1701</sup>

1- ME 6 « Paraíso » p. 172

[Dédicace :] A J. Moreno Villa

**Musa**

1- VH 5 p. 217

vv. 1-8 *¿Orgullo ? No. Tú sabes que el poeta / vive de tres amores. Musa esquiva. / Gloria imposible para mientras viva. / Tornadiza mujer de ardua saeta. / Musa y gloria ¿Qué importan si a la meta / la frente amarga de laurel y oliva / no hal a una mano fresca y compasiva / que humanice su órbita indiscreta ?*

2- VH 50 p. [269]

vv. 4-6 *Aunque alguno se ría / porque soñar es viejo / y la musa de hoy fría,*

3- VH 94 « A José del Río Sainz » p. 313

v. 1 *Tu musa ¿Dónde fue el encuentro, José del Río ?*

v. 13 *Musa errante y curiosa de horizontes y tierras.*

vv. 21-24 *Capitán de tus barcos, Capitán de tus versos. / Tus versos y tus barcos nunca naufragarán. / Por mares y por tierras, bajo cielos diversos, / que te acompañe siempre tu musa, Capitán.*

4- HO 96 « Serranilla de la jinojopa » p. 712

vv. 1-4 *Musa tan fachosa / non vi en la Poesía, / como la Hinojosa / de José María*

**Musset, Alfred de**<sup>1702</sup>

1- HO 46 « Aufschwung » p. 627

vv. 21-25 *Y tengo del raro pelícano según la retórica fábula, / del rojo pelícano que canta Musset, / la dulce manía de abrirme mi pecho doliente / y traer en el pico pedazos de entraña calientes / por darlas al Verso que es mi hijo egoísta, insaciable.*

**Oda**

1- HO 97 « Oda A » p. 713

**Oración**

1- HO 89 « Oración » p. 697

v. 1 *Oración mía de cada día,*

2- VH 67 p. 275

vv. 5-6 *Secreto panteísmo. / Mi oración es así.*

**Otro instrumento es quien tira / de los sentidos mejores.**<sup>1703</sup>

1- PAF p. [367]

[Epigraphe:] *Otro instrumento es quien tira / de los sentidos mejores.* Don Luis de Góngora

**Ovidio**<sup>1704</sup>

1- BI 16 « Homenaje a Ovidio » p. 804

**Ovillejo**

1- HO 87 « Ovillejos de la cotorra » p. 695

**Palabra**

1- RN 19 « Poeta sin palabras » p. 32

<sup>1697</sup> Référence inconnue.

<sup>1698</sup> (1897-1982) a écrit quelques poèmes étant jeune. Atraído por el ultraísmo, participó en las primeras revistas de vanguardia y siguió publicando en su idioma materno, primero los cuentos de *O vello mariñeiro toma o sol* (1922) y luego los poemas de *Versos a tres cás o neto* (1930), cadenciosos, coloristas y no exentos de humor.

<sup>1699</sup> (1919- ). *Poemas del toro* (1943), *El corazón y la tierra* (1946), *Los desterrados* (1947), *Canción sobre el asfalto* (1954), *La máscara y los dientes* (1958), *La rueda y el viento* (1971), *El prado de las serpientes* (1982), *Obra poética completa* (1999).

<sup>1700</sup> (1760-1828).

<sup>1701</sup> (1887-1955). *El pasajero* (1914), *Luchas de pena y alegría* (1915), *Jacinta la pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933), *Salón sin muros* (1936), *Voz en vuelo a su cuna* (1961).

<sup>1702</sup> (1810-1857).

<sup>1703</sup> vv. 25-26 « No son todos ruiseñores » (1609).

<sup>1704</sup> (43 av. J.C.-17 ap. J.C.).



vv. 1-8 *Voy a romper la pluma. Ya no la necesito./ Lo que mi alma siente yo no lo sé decir./ Persigo la palabra y sólo encuentro un grito / roto, inarticulado, que nadie quiere oír./ ¡ Dios mío, tú el Poeta ! ¿ Por qué no me concedes / la gracia de acertar a decir cosas bellas ?/ Dame que yo consiga — merced de las mercedes —/ interpretar las flores, traducir las estrellas.*

vv. 13-16 *Llevo dentro, muy dentro, palabras inefables / y el ritmo en mis oídos baila sus armonías,/ mientras vagan perdidas, ciegas e inexpressables / yo no sé qué interiores, soñadas melodías.*

vv. 17-24 *Como un niño que tiende sus bracitos desnudos / a las cosas y quiere hablar y no sabe y llora.../ así también ante ellas se abren mis labios mudos / de poeta sin palabras que el gran milagro implora./ Tú, Señor, que a los mudos ordenabas hablar,/ y ellos te obedecían. Pues mi alma concibe / bellas frases sin forma, házmelas tú expresar./ Ordénle ya : « Habla » al poeta que en mí vive.*

2- VH 91 « Ofrenda » p. 304

vv. 9-12 *Y yo, desde la costa, frente al arco del abra,/ pastoreaba antiguos rebaños de emociones,/ y quebraba un marisco o una bella palabra / para ver qué escondían en sus caparazones.*

3- PAF 10 « Palabras proféticas » p. 387

4- BI 12 « Valle Vallejo » p. 800

vv. 11-13 *Nacistes en un cementerio de palabras / una noche en que los esqueletos de todos los verbos intransitivos / proclamaban la huelga del te quiero para siempre siempre siempre*

v. 18 *Desde aquella noche muchas palabras apenas nacidas fallecieron repentinamente*

v. 25 *Vives tú con tus palabras muertas y vivas*

5- BI 24 « Muy sencillo » p. 815

vv. 12-16 *Con lo fácil que sería y qué tierno de escuchar / que una palabra mía apenas susurrada / hiciese descender la lluvia de tus hombros / últimos restos de nubes sin patria / la lluvia de tus hombros en mis manos de estatua*

#### Poema

1- RN 21 « Era una vez » p. 34

vv. 1-14 *Era una vez un hombre que amaba a una mujer./ El hombre era poeta y ella no lo sabía;/ apasionadamente le amaba. Le atraía / su profunda mirada, su terco enmudecer./ Y en una noche íntima, sin poder contener / su ardor, habló por fin : — « Tu amor, amada mía,/ prendió en mí la celeste llama de la poesía./ Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »/ Cuando después sus versos le recitó el poeta,/ ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,/ sonrió amargamente y, lenta, se alejó./ El la miraba atónito : — « ¿ Por qué me dejas, di ? »/ Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:/ — « Eres poeta ... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ? »*

2- RN 28 « Química » p. 41-42

vv. 33-36 *Danos el brote, la yema,/ que es darnos el universo./ Cántanos todo el poema / —infinito— en sólo un verso.*

3- IM SAN JUAN p. [87]

Poema sinfónico en el modo wagneriano

4- IM 52 « Antipoema » p. 151

5- ME 16 « Vendimia » p. 184

vv. 8-14 *Canción bajo los árboles sin sangre / y frente al mar de luto / En el parque hay un árbol desleal / y mi poema en flor ya se ha hecho fruto / Leñador musical / Tu canción la ha aprendido mi loro pasional / y a su medida justa desfilan los minutos*

6- VH 77 p. 281

vv. 12-14 *Aprende su alfabeto, y deletrea / mi poema que en él eterno vive./ Yo para ti lo pienso y él lo crea.*

7- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314

vv. 11-18 *Eran los años frescos y eran los meses turbios / de nuestras primaveras de furores poéticos./ Y nuestras charlas líricas paseaban los suburbios,/ fermentadas de odios a los dioses miméticos. Era el diario poema y era el hallazgo urgente / y el zambullirse intrépido en líricos abismos,/ y el volver del sondeo con el arduo presente / de una inédita especie de inquietos futurismos.*

vv. 57-58 *Por mi diario poema luchar con alegría,/ y emprender en mi mapa tus viajes. “Vade in pace”.*

8- PAF *Poemas adrede* (1926-1943) p. [363]

9- BI 3 « Poema a Violante » p. 788

10- HO 32 « Poema romántico » p. 607

[Epigraphe:] *Dedico este inocente poema de mi transición ultraísta al ingenuo romántico de las «Prosas Blancas»*

11-HO 37 « Desfile » p. 614

vv. 5-7 *Despeinando las letras de su nombre / en mil juegos de agua / Qué bellos poemas malabares hice*

12- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711

vv. 1-4 *Dice el espectador / que carraspeos y flemas / pueden dar a los poemas / el líquido fijador.*

#### Poesía

1- RN 21 « Era una vez » p. 34

vv. 1-14 *Era una vez un hombre que amaba a una mujer./ El hombre era poeta y ella no lo sabía;/ apasionadamente le amaba. Le atraía / su profunda mirada, su terco enmudecer./ Y en una noche íntima, sin poder contener / su ardor, habló por fin : — « Tu amor, amada mía,/ prendió en mí la celeste llama de la poesía./ Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »/ Cuando después sus versos le recitó el poeta,/ ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,/ sonrió amargamente y, lenta, se alejó./ El la miraba atónito : — « ¿ Por qué me dejas, di ? »/ Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:/ — « Eres poeta ... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ? »*

2- RN 33 « Los poetas saben » p. 46

- vv. 5-8 *Yo no me atrevo a hacer poesía./Mi ajuar irrisorio es tan pobre./ Mi hacienda se gasta en un día / como una moneda de cobre.*
- vv. 17-20 *La ventaja del pobre es ésta:/ que nadie le puede robar./ Mi poesía es torpe y modesta./ Oh, no me la podréis quitar.*
- 3- ME 22 « Cuadro » p. 191
- vv. 5-8 *Yo prefiero el mar cerrado / y al sol le pongo sordina / Mi poesía y las manzanas / hacen la atmósfera más fina*
- 4- ME 24 « Alegoría » p. 193
- vv. 21-22 *Corazón del vestido / Guardarropa y poesía sin dolor*
- 5- VH 1 pp. [207]-208
- vv. 1-4 *Poesía de circunstancia./ Trazo fino, leve perfil./ Que una lejana resonancia / envuelva el concreto marfil.*
- vv. 17-20 *Servidumbre por cortesía / que es legítima libertad./ Hoy la poesía se quería / vestir de lesa humanidad.*
- 6- VH 22 « La estación de los sueños y los trenes » pp. 238-239
- vv. 21-24 *No, tren mansueto de orden e ironía / que vas rezando el hilo del trayecto./ Tú eres, cauce ejemplar de la poesía,/ motivo a la presión del intelecto.*
- 7- VH 50 p. [269]
- v. 13 *Folklor —amor— poesía.*
- 8- VH 91 « Ofrenda » p. 304
- vv. 29-32 *¿Vuestra ? Y mía también. Devané en ella el ocio / que se tradujo en flores de una inútil poesía./ Pero no es todo estéril. Cumpí ese sacerdocio / de enseñar lo que apenas se aprende día a día.*
- 9- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312
- vv. 29-32 *¡Cuánta poesía ! ¡Qué riqueza !/ Reposo el valle. Reza el río./ Mi alma revive la Belleza / de aquellas horas del estío.*
- 10- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314
- vv. 5-10 *cuando —primera escala de tu viaje de bodas / con la Poesía intacta— a París tiendes vuelo / y rasgas impaciente las vestiduras todas / de cinco años de célibe y de cinco de celo./ permite, amigo mío, que mientras te acomodas / en tu nupcial carruaje yo te tienda el pañuelo.*
- 11- PAF 9 « Negro humor » p. 385
- vv. 19-20 *Oh la melancolía / de impura poesía*
- 12- HO 91 « Hacia la libertad » p. 698
- vv. 4-5 *Mi juventud es amarilla / y la poesía baila el carnaval*
- vv. 12-15 *Esto si no poesía / será su resplandor / Yo no tengo la culpa / si lo juzgáis folclor*
- 13- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711
- v. 29 *Poetas, escupid poesía.*
- 14- HO 96 « Serranilla de la jinojopa » p. 712
- vv. 1-4 *Musa tan fachosa / non vi en la Poesía,/ como la Hinojosa / de José María*
- vv. 34-35 *Ya no hay más poesía / que la jinojopa / de José María*
- 15- HO 99 « Aleluyas y listezas del gran Ricardo Baeza » p. 717
- vv. 23-24 *La muerte de la poesía / profetiza cada día.*
- vv. 35-39 *Entiende usted de poesía / menos que Salaverría./ La poesía que usted mata / se escapa por la corbata./ Tiene siete vidas : ¡miau !*
- Poeta**
- 1- RN 19 « Poeta sin palabras » p. 32
- vv. 1-8 *Voy a romper la pluma. Ya no la necesito./ Lo que mi alma siente yo no lo sé decir./ Persigo la palabra y sólo encuentro un grito / roto, inarticulado, que nadie quiere oír./ ¡ Dios mío, tú el Poeta ! ¿ Por qué no me concedes / la gracia de acertar a decir cosas bellas ?/ Dame que yo consiga — merced de las mercedes —/ interpretar las flores, traducir las estrellas.*
- vv. 17-24 *Como un niño que tiende sus bracitos desnudos / a las cosas y quiere hablar y no sabe y llora.../ así también ante ellas se abren mis labios mudos / de poeta sin palabras que el gran milagro implora./ Tú, Señor, que a los mudos ordenabas hablar,/ y ellos te obedecían. Pues mi alma concibe / bellas frases sin forma, házmelas tú expresar./ Ordénle ya : « Habla » al poeta que en mí vive.*
- 2- RN 21 « Era una vez » p. 34
- vv. 1-14 *Era una vez un hombre que amaba a una mujer./ El hombre era poeta y ella no lo sabía ;/ apasionadamente le amaba. Le atraía / su profunda mirada, su terco enmudecer./ Y en una noche íntima, sin poder contener / su ardor, habló por fin : — « Tu amor, amada mía,/ prendió en mí la celeste llama de la poesía./ Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »/ Cuando después sus versos le recitó el poeta,/ ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,/ sonrió amargamente y, lenta, se alejó./ El la miraba atónito : — « ¿ Por qué me dejas, di ? »/ Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:/ — « Eres poeta ... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ? »*
- 3- RN 28 « Química » p. 41-42
- vv. 1-4 *Poeta, tu dolor de amor / dánoslo en un solo verso./ En el átomo menor / está todo el universo.*
- 4- RN 33 « Los poetas saben » p. 46
- vv. 1-4 *Los poetas saben muchas cosas,/ piedras raras, extrañas flores./ Y en mi jardín no hay más que rosas,/ rosas blancas y de colores.*
- 5- RN 36 « Poeta de veinte años » p. 49
- vv. 1-4 *Poeta de veinte años, tu canto adolescente / es un triste desfile de enfermizos motivos./ Tiene tu canto un ritmo desmayado, doliente,/ y está lleno de gestos displicentes y esquivos.*

- vv. 12-14 *Y así sueñas, poeta, tu loco carnaval,/ y es tu canto el desquite de tu vida real / y una careta púdica sobre tu corazón.*
- 6- IM p. [57]  
[Dedicace :] Al poeta JUAN LARREA, que ha explorado conmigo las rutas de este libro.
- 7- IM 8 p. [73]
- vv. 19-20 *Tú, Zodiaco, eres eterno./ A ti te canta el poeta.*
- 8- IM 17 « Sagitario » p. 82
- vv. 17-18 *Sagitario, ¿es tu saeta / la que malhirió al poeta ?*
- 9- IM 47 « Barrio » p. 146
- vv. 1-6 *Luz de prendería / para que el alma ría / Aquella bicicleta / jugando a la ruleta / El cascabel de Dios / llama al sol el poeta*
- 10- ME 7 « Canción fluvial » p. 173
- vv. 13-21 *La araña telegráfica / distribuye la noche / y mientras en su jaula de cristal / reposa el pozo vecinal / yo veo que la estrella y el multicopiador / enojan al poeta que ha volado al portal / Hay que cambiar de rumbo / y como quien se lleva las flores del paisaje / cargar sobre los hombros el lírico equipaje*
- 11- ME 23 « Camino » p. 192
- vv. 13-16 *Dejemos el compás para el joven poeta / y a los astrónomos la ruleta / Las mariposas de hoy aman la oficina / Y esto no se interpreta*
- 12- VH 5 p. 217
- vv. 1-4 *¿Orgullo ? No. Tú sabes que el poeta / vive de tres amores. Musa esquiva./ Gloria imposible para mientras viva./ Tornadiza mujer de ardua saeta.*
- 13- VH 7 p. 219
- vv. 1-8 *Ilusión. Realidad. Ay, es preciso / que nos salga al encuentro una silueta / de mujer —carne y alma— que someta / nuestro voluble espíritu insumiso,/ que haga fulgir en acerado viso/ nuestra turbia mirada, que al poeta / le haga salir de sí, de esa su quieta / estéril experiencia de narciso.*
- 14- VH 18 « Cigueña » p. [233]-234
- vv. 38-41 *Todo. También, mocitas, vuestros sueños devana./ Vuelto de espaldas teje recuerdos el poeta,/ mientras hiláis vosotras el prudente mañana./ Que os vele el sosiego la esfinge castellana.*
- 15- VH 61 p. 273
- vv. 1-5 « *Cantar de los cantares / Todos los días / Cantar* »/ *Está muy bien, poeta,/ tu lírica receta.*
- 16- VH 81 « A Enrique Menéndez » p. [285]
- vv. 45-48 *Abajo, los poetas, / jardineros terrestres,/ cantamos y cortamos / las flores del poniente.*
- 17- VH 93 « A José María de Cossío » p. [311]-312
- vv. 25-28 *Y van [tus versos] a Enrique, mansos,/ a Enrique el bueno, el buen poeta,/ dulce cantor de los remansos / y de la « mansa vida quieta ».*
- 18- BI 20 « charada » p. 810
- [Dedicace :] Homenaje al poeta de « Manual de espumas »
- 19- BI 23 « Hostilidad » p. 814
- vv. 12-14 *También como tú los poetas viejos / estrangularon ríos / sin consideración a los geólogos*
- 20- HO 8 « Vocación » p. 559
- vv. 1-4 *¡ Oh el tormento mortal del poeta / condenado a vivir en la mofa / y a mirar siempre lejos la meta,/ y a amasar con su sangre la estrofa !*
- 21- HO 47 « El parque » p. 629
- vv. 5-8 *El sol abre las flores con su cálido beso / y dibuja unas sombras azules y violetas./ El sol es un plutócrata, un Vanderbilt, un Creso./ Oros para los árboles, las nubes, los poetas.*
- 22- HO 53 « Versos » p. 635
- vv. 1-18 *Versos, versos, más versos,/ versos/ para hombres buenos, sublimes de ideales / y para los perversos ;/ versos/ para los filisteos, torpes e irremediables / y los poetas de los lagos tersos./ Versos / en los anversos / y en los reversos / de los papeles sueltos y dispersos./ Versos / para los infieles, para los apóstatas,/ para los conversos,/ para los hombres justos/ y para los inversos ;/ versos, versos, más versos,/ poetas siempre versos.*
- 23- HO 84 « Las cosas que eres Carmen » p. [691]
- vv. 1-4 *Las cosas que eres Carmen, asomada al balcón / esta noche de julio que el reflector te enfoco,/ voy a decirte en verso. Un poco raras son./ Perdóname. Soy casi músico, poeta y loco.*
- vv. 23-24 *La luz del farol, luz de amor y sin alarde / teatral, es como el sueño de un corazón poeta.*
- 24- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711
- vv. 9-10 *Ya lo sabéis, oh poetas./ Cuidad, no os quedéis pobres.*
- v. 29 *Poetas, escupid poesía.*
- 25- HO 99 « Aleluyas y listezas del gran Ricardo Baeza » p. 717
- vv. 23-26 *La muerte de la poesía / profetiza cada día./ A manos de las piruetas / de los jóvenes poetas.*
- Poético**
- 1- VH 11 p. 223
- vv. 5-8 *No faltaré quien piense que decoras / —poético pretexto— mi soneto,/ cuando es tu realidad la que interpreto / en estas rimas transfiguradas.*
- 2- VH 95 « A Juan Larrea » p. 314
- vv. 11-14 *Eran los años frescos y eran los meses turbios / de nuestras primaveras de furores poéticos./ Y nuestras charlas líricas paseaban los suburbios,/ fermentadas de odios a los dioses miméticos.*

**Poetizar**<sup>1705</sup>

1- RN 28 « Química » p. 41-42

vv. 21-24 *Conténte con lo poco / y poetiza lo vulgar./ La gente dirá : « es un loco,/ un pobre loco de atar ».*

**Por más merescer la gloria / de las altas alegrías / de Cupido.**<sup>1706</sup>

1- PAF 7 « Glosa a Manrique » p. 382

[Epigraphe :] *Por más merescer la gloria / de las altas alegrías / de Cupido.* Jorge Manrique  
« **Prosas Blancas** » (?)

1- HO 32 « Poema romántico » p. 607

[Dédicace:] *Dedico este inocente poema de mi transición ultraísta al ingenuo romántico de las « Prosas Blancas »*

**P. S.**<sup>1707</sup>

1- VH 16 « Canto de boda » p. 228

[Dédicace :] A P. S. y J. M. del C.

**Quevedo**

1- HO 93 « Comparsa » p. [707]

vv. 5-6 *De Don Francisco de Quevedo / se disfraza Astrana Marín.*

**Quisiera ser tan alta como la / luna —ay, ay ...—/ como la / luna...**<sup>1708</sup>

1- HO 29 « La cometa » p. 604

[Epigraphe:] *Quisiera ser tan alta como la / luna —ay, ay ...—/ como la / luna...*

**Recitar**

1- RN 21 « Era una vez » p. 34

vv. 1-14 *Era una vez un hombre que amaba a una mujer./ El hombre era poeta y ella no lo sabía ;/ apasionadamente le amaba. Le atraía / su profunda mirada, su terco enmudecer./ Y en una noche íntima, sin poder contener / su ardor, habló por fin : — « Tu amor, amada mía,/ prendió en mí la celeste llama de la poesía./ Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »/ Cuando después sus versos le recitó el poeta,/ ella, que le escuchaba pensativa e inquieta,/ sonrió amargamente y, lenta, se alejó./ El la miraba atónito : — « ¿ Por qué me dejas, di ? »/ Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:/ — « Eres poeta ... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ? »*

**Reyes, Alfonso**<sup>1709</sup>

1- ME 14 « Hotel » p. 181

[Dédicace :] A Alfonso Reyes

**Rima**

1- RN 13 « En la aldea » p. 23

vv. 1-2 *Tú aquel día vestías de blanco / y leías un libro de rimas.*

vv. 17-20 *Y tú estabas allí en la azotea / toda pensativa,/ toda blanca y triste,/ siempre abierto tu libro de rimas...*

vv. 29-30 *tus manos cerraron / el libro de rimas ...*

vv. 33-36 *Y en la tarde apacible, serena,/ aromada de paz campesina,/ conversamos en pláticas dulces / ... y vivimos un libro de rimas.*

2- IM 1 p. [63]

vv. 1-4 *Salto del trampolín./ De la rima en la rama / brincar hasta el confín / de un nuevo panorama.*

3- IM 24 pp. [105]-111

v. 49 *Voy midiendo las millas con mis rimas*

4- ME 8 « Rima » p. 176

5- VH 11 p. 223

vv. 5-8 *No faltará quien piense que decoras / —poético pretexto— mi soneto,/ cuando es tu realidad la que interpreto / en estas rimas transfiguradas.*

6- VH 64 p. 274

vv. 1-2 *Una torre de rimas / quise elevarte.*

7- VH 75 p. 279

vv. 1-12 *Esta mi pasión se gasta,/ se deshace en mil partículas,/ se apura angustiosamente,/ se trasustancia en cenizas./ Pero no como la vela / dócil, callada y continua,/ que a la vez que arde con ritmo,/ servil esclava, ilumina,/ sino más bien como el lápiz / con que te escribo las rimas / que en la capucha de níquel / sume su cabeza esquiva,*

8- VH 77 p. 281

vv. 5-11 *Rítmicos siempre, pero nunca iguales,/ el viento va extendiendo con su pluma / los versos blancos de rizada espuma / que avanzan paralelos y triunfales./ Jamás le ha de fallar ritmo ni rima,/ ni imagen justa ni materia prima./ Muere un verso en la arena y otro escribe.*

9- HO 11 « Guiñol » p. 562

vv. 31-32 *Con risas y con lágrimas os harán mis muñecos / la alborotada fiesta de rimas y embelecós.*

**Rimar**

1- RN 31 « Impromptu » pp. 44-45

<sup>1705</sup> Gerardo Diego est le seul poète des dix étudiés à utiliser ce terme.

<sup>1706</sup> « Estando ausente de su amiga a un mensajero que allá enviaba »

<sup>1707</sup> Peut-être Pedro Salinas?

<sup>1708</sup> *Cancionero infantil latinoamericano.*

<sup>1709</sup> (1889-1959). Fondateur de « El Ateneo de la juventud » en 1909. *Cartones de Madrid* (1917), *Visión de Anáhuac* (1917), *El suicida* (1917), *El cazador* (1921).



vv. 39-42 *Cómo crece el corazón,/ cómo rima / con los astros y los ángeles / y palpita.*

**[Rimas]**<sup>1710</sup>

1- ME 8 « Rima » p. 176

[Dédicace :] Homenaje a Bécquer

**Río Sainz, José del**<sup>1711</sup>

1- VH 94 « A José del Río Sainz » p. 313

v. 1 *Tu musa ¿Dónde fue el encuentro, José del Río ?*

v. 13 *Musa errante y curiosa de horizontes y tierras.*

vv. 21-24 *Capitán de tus barcos, Capitán de tus versos./ Tus versos y tus barcos nunca naufragarán./ Por mares y por tierras, bajo cielos diversos,/ que te acompañe siempre tu musa, Capitán.*

**Risco, Sebastián**<sup>1712</sup>

1- HO 47 « El parque » p. 629

[Dédicace:] A Sebastián Risco

**Ritmo**

1- RN 19 « Poeta sin palabras » p. 32

vv. 13-16 *Llevo dentro, muy dentro, palabras inefables / y el ritmo en mis oídos baila sus armonías,/ mientras vagan perdidas, ciegas e inexpressables / yo no sé qué interiores, soñadas melodías.*

2- RN 36 « Poeta de veinte años » p. 49

vv. 1-4 *Poeta de veinte años, tu canto adolescente / es un triste desfile de enfermizos motivos./ Tiene tu canto un ritmo desmayado, doliente,/ y está lleno de gestos displicentes y esquivos.*

3- IM 41 « Estética » p. [139]

vv. 6-8 *Los palillos de mis dedos / repiquetean ritmos ritmos ritmos / en el tamboril del cerebro*

4- VH 75 p. 279

vv. 1-12 *Esta mi pasión se gasta,/ se deshace en mil partículas,/ se apura angustiosamente,/ se trasustancia en cenizas./ Pero no como la vela / dócil, callada y continua,/ que a la vez que arde con ritmo,/ servil esclava, ilumina,/ sino más bien como el lápiz / con que te escribo las rimas / que en la capucha de níquel / sume su cabeza esquiva,*

5- VH 77 p. 281

vv. 5-11 *Rítmicos siempre, pero nunca iguales,/ el viento va extendiendo con su pluma / los versos blancos de rizada espuma / que avanzan paralelos y triunfales./ Jamás le ha de fallar ritmo ni rima,/ ni imagen justa ni materia prima./ Muere un verso en la arena y otro escribe.*

6- HO 17 « Onomatopeya » p. 569

vv. 25-28 *Sobre la trama del pentagrama / teje la mente ritmos diversos,/ son melodías que el oído llama,/ vertiginosas tandas de versos.*

7- HO 31 « Vals » p. 606 ( ?)

vv. 1-2 *Las alas de los ritmos / han volado a través de mis brazos*

**Rítmico**

1- VH 77 p. 281

vv. 5-11 *Rítmicos siempre, pero nunca iguales,/ el viento va extendiendo con su pluma / los versos blancos de rizada espuma / que avanzan paralelos y triunfales./ Jamás le ha de fallar ritmo ni rima,/ ni imagen justa ni materia prima./ Muere un verso en la arena y otro escribe.*

**Rivas Panedas, J.[osé]**<sup>1713</sup>

1- IM 42 « Hoy » p. 140

[Dédicace :] A J. Rivas Panedas

**Romance**

1- IM 61 « Paraguas » p. 158

vv. 1-6 *Pájaros de cien alas / picotean la danza de las espadas / Una sonrisa irónica / hace juegos de agua con mis lágrimas / Colgados de tus melenas / juegan al corro los romances rotos*

2- ME 27 « Eco » p. 195

vv. 7-10 *Se va alejando el mar / A veces se inclina un poco a la derecha / Pero siempre son nuevos sus versos de romance / mar exangüe de tantos mástiles y flechas*

3- VH 19 « Romance del viento » p. 234

4- HO 11 « Guiñol » p. 562

vv. 25-26 *Allí saldrá Averroes con su gran catalejo / leyendo en las estrellas, y de un romance viejo.*

5-HO 37 « Desfile » p. 614

v. 21 *El corro del horizonte canta un romance roto*

6- HO 94 « Romance apócrifo de Don Luis a Caballo » p. 709

vv. 44-47 *Van diciendo uno, dos, tres./ —José María el Temprano./ —El príncipe de Esquilache./ —Justo García Soriano.*<sup>1714</sup>

**Romancero**

<sup>1710</sup> Le titre du poème fait peut-être référence au titre du recueil de Bécquer ? G.A. Bécquer, *Obras (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas)*, Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, pp. [9]-69.

<sup>1711</sup> (1884-1964). *Versos del mar y otros poemas, Poesía completa*, Ed. Comares, 2000, 464 p.

<sup>1712</sup> 1899-1977.

<sup>1713</sup> (1890- ?) Ultraïste. Dirige en 1922-23 avec Pedro Garfias la revue *Horizonte*.

<sup>1714</sup> série de noms inconnus ?

1- RN *Romancero de la novia - Iniciales*

### Romántico

1- RN 15 « Adiós » p. 26

vv. 15-18 *Ahora vivo solo y triste / y desahogo mis nervios / en estos versos romántico / que me sirven de consuelo.*

2- ME 26 « Pasión penúltima » p. 195

vv. 6-10 *Hoy se siente romántico / el reloj en mi pecho / Y mientras pasa el marino / fumando su destino / el viento hace nacer las alas de mi lecho*

3- HO 7 « Vísperas » p. 558

vv. 7-8 *El aire se humedece de rocío / de románticas lágrimas.*

4- HO 20 « Medallones románticos » p. 573

5- HO 22 « Schumann » p. 575

v. 5 *Es el puro romántico e invencible adalid.*

6- HO 23 « Nocturno I » p. [591]

vv. 16-18 *Mas ved cómo viniendo del remoto confín,/ romántico y gallardo como un nuevo Lohengrin,/ sobre un lunario esquife ha llegado el delfín.*

7- HO 32 « Poema romántico » p. 607

[Epigraphe:] *Dedico este inocente poema de mi transición ultraísta al ingenuo romántico de las « Prosas Blancas »*

8- HO 41 « Film » p. 622

vv. 5-8 *¡Oh, el encanto romántico del cine,/ el prestigio melodramático,/ con la intriga detectivesca sine / qua non ... y un claro de luna en el Adriático !*

### Romanza [Fig.]

1- HO 72 « Romanza » p. 652

### Salinas, Pedro

1- IM 46 « Verbos » p. 145

[Dédicace :] A Pedro Salinas

### Samain, Albert<sup>1715</sup>

1- BI 12 « Valle Vallejo » p. 800

vv. 1-6 *Albert Samain diría Vallejo dice / Gerardo Diego enmudecido dirá mañana / y por una sola vez Piedra de estupor / y madera dulce de establo querido amigo / hermano en la persecución gemela de los / sombreros desprendidos por la velocidad de los astros*

### Semipoesía

1- VH 50 p. [269]

vv. 1-3 *Catecismo de amor./ Una semipoesía / y un dejo de folklor.*

### Shakespeare [William]

1- VH 86 « Brindis » p. 297

vv. 13-15 *Y les hablaré de versos y de hemistiquios,/ y del Dante, y de Shakespeare, y de Moratín (hijo),/ y de pluscuamperfectos y de participios.*

### Soneto

1- VH SONETOS p. [209]

2- VH 2 p. [211]

vv. 12-14 *Y mi soneto es alta flor de tela / que exhibe ardiente y pudorosa cела / piel de emoción y hueso de artificio.*

3- VH 11 p. 223

vv. 5-8 *No faltará quien piense que decoras / —poético pretexto— mi soneto,/ cuando es tu realidad la que interpreto / en estas rimas transfiguradas.*

4- VH 89 « El soneto de catorce años » p. 302

5- HO 1 « Soneto en pe » p. [553]

6- HO 2 « Soneto en qu » p. 554

7- HO 12 « Soneto triadecasílabo » p. 564

### Sonnet

1- BI 6 « Le sonnet malgré lui » p. 791

### Tour, Guillaume de [Guillermo de Torre]<sup>1716</sup>

1- HO 97 « Oda A » p. 713

vv. 16-20 *Y tú, alado mancebo,/ secretario<sup>1717</sup> que acudes, corres, vuelas,/ vanguardista sin cebo,/ Guillaume de Tour, que anhelas / desenrollar tu film sin fin de estelas.*

<sup>1715</sup> Poète français (Lille 1858- Magny-les-Hameaux, Seine-et-Oise, 1900). prit part en 1890 à la Fondation de Mercure de France, et collabora en outre à la Revue des Deux Mondes. Il a publié deux recueils : Le jardin de l'Infante (1893) et Aux flancs du vase (1898) ; un troisième, Le chariot d'or ne fut publié qu'en 1901. Ses Contes ont paru en 1902 ; son drame de Polyphème fut joué à l'Oeuvre en 1904. Sa sensibilité, un peu fragile, d'une maladive délicatesse, aux nuances verlainiennes, se traduit en une poésie vaporeuse qui n'est pas exempte de clichés symbolistes, mais qui exprime en demi-teintes les effacements, les épuisements, les évanescences. (Grand Larousse encyclopédique, Paris, Larousse, 1964, 10 vols.).

<sup>1716</sup> Poète et critique littéraire (1900-1971)



vv. 56-60 Acude, vuela, corre./ Traspasa la alta sierra, ocupa el llano,/ tras Guillermo de Torre./ No des paz a la mano./ Menea sin cesar el meridiano<sup>1718</sup>.

#### triadecasilabo

1- HO 12 « Soneto triadecasilabo » p. 564

#### [Trilce]

1- BI 12 « Valle Vallejo »<sup>1719</sup> p. 800

v. 23-33 *Vallejo tú vives rodeado de pájaros a gatas / en un mundo que está muerto requetemuerto y podrido/ Vives tú con tus palabras muertas y vivas / Y gracias a que tú vives nosotros desahuciados acertamos a levantar los párpados /para ver el mundo tu mundo con la mula y / el hombre guillermosecundario y la tiernísima niña<sup>1720</sup> y/ los cuchillos que duelen en el paladar / Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente / terminaremos por existir / si tú te empeñas y cantas y voceas / en tu valiente valle Vallejo*

#### Ultraísta

1- HO 32 « Poema romántico » p. 607

[Epigraphe:] *Dedico este inocente poema de mi transición ultraísta al ingenuo romántico de las « Prosas Blancas »*

#### Valle Inclán, Ramón

1- VH 27 p. [249]

v. 25 *Lira de José Solana./ Paleta de Valle Inclán.*

2- HO 97 « Oda A » p. 713

vv. 36-40 *Ya pasa de Baquero, / ya vuela por Ortega, atrás ya deja / a Ramón<sup>1721</sup> el pombero ;/ de Baroja se aleja / y por llegar a Valle-Inclán se aqueja.*

#### Vallejo, César<sup>1722</sup>

1- BI 12 « Valle Vallejo »<sup>1723</sup> p. 800

vv. 1-6 *Albert Samain diría Vallejo dice / Gerardo Diego enmudecido dirá mañana / y por una sola vez Piedra de estupor / y madera dulce de establo querido amigo / hermano en la persecución gemela de los / sombreros desprendidos por la velocidad de los astros*

v. 23-24 *Vallejo tú vives rodeado de pájaros a gatas / en un mundo que está muerto requetemuerto y podrido*

vv. 30-33 *Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente / terminaremos por existir / si tú te empeñas y cantas y voceas / en tu valiente valle Vallejo*

#### Versificar<sup>1724</sup>

1- ME 5 « Fuente » p. 171

vv. 1-2 *Mecanismo de amor / Mi grifo versifica mejor que el ruiseñor.*

2- HO 2 « Soneto en qu » p. 554

vv. 1-4 *El que en el siglo XX versifique / no pasará de ser un badulaque,/ un cuitado de Dios, un triquitraque / que de volverse loco está ya a pique.*

#### Verso

1- RN 15 « Adiós » p. 26

vv. 15-18 *Ahora vivo solo y triste / y desahogo mis nervios / en estos versos románticos / que me sirven de consuelo.*

2- RN 21 « Era una vez » p. 34

vv. 1-14 *Era una vez un hombre que amaba a una mujer./ El hombre era poeta y ella no lo sabía;/ apasionadamente le amaba. Le atraía / su profunda mirada, su terco enmudecer./ T en una noche íntima, sin poder contener / su ardor, habló por fin : — « Tu amor, amada mía,/ prendió en mí la celeste llama de la poesía./ Oh, qué maravilloso poema voy a hacer. »/ Cuando después sus versos le recitó el poeta,/ ella, que le escuchaba*

<sup>1717</sup> En el primer número se hace figurar el siguiente *Comité Redactor de La Gaceta Literaria*: «Director: E. Giménez Caballero. Secretario: Guillermo de Torre.

<sup>1718</sup> Acude, corre, vuela,/ traspasa la alta sierra, ocupa el llano./ No perdones la espuela/ no des paz a la mano;/ meneas fulminando el hierro insano. *Fray Luis, PROFECÍA DEL TAJO*

<sup>1719</sup> Il y a peut-être ici une référence au vers *El valle es de oro amargo* de « Oración del camino » (*Heraldos negros, Obras completas*, 1, Barcelone, Laia, 1976, p. 56). Dans ce poème le mot *valle* est répété deux fois.

<sup>1720</sup> Poème XX de *Trilce* : vv. 12-25 *Y he aquí se me cae la baba, soy / una bella persona, cuando / el hombre guillermosecundario / puja y suda felicidad / a chorros, al dar lustre al calzado / de su pequeña de tres años./ Engállase el barbado y frota un lado./ La niña en tanto pónese el índice / en la lengua que empieza a deletrear / los enredos de enredos de los enredos,/ y unta el otro zapato, a escondidas,/ con un poquito de saliba y tierra,/ pero con un poquito,/ no má / .s. (César Vallejo, *Obras completas*, 1, Barcelone, Laia, 1976, p. 123.)*

<sup>1721</sup> ?

<sup>1722</sup> (1892-1938). *Heraldos negros* (1918), *Poemas humanos*, *Trilce* (1922), *España, aparta de mí este cáliz. En mayo* [1930], *viaja a España, con ocasión de la reedición de Trilce que Juan Larrea ha dado a conocer a José Bergamín y Gerardo Diego. La edición madrileña aparece en julio, con prólogo de Bergamín y un poema-salutación de Diego. En Madrid, Vallejo conoce a Corpus Barga, Marichalar, Alberti, Pedro Salinas, entre otros. (Vallejo, César, *Obras completas*, 3, Barcelone, Laia, 1977, « Apuntes geográficos por Georgette Vallejo », p. 118.)*

<sup>1723</sup> Il y a peut-être une référence au vers *El valle es de oro amargo* de « Oración del camino » (*Heraldos negros, Obras completas*, 1, Barcelone, Laia, 1976, p. 56). Dans ce poème le mot *valle* est répété deux fois.

<sup>1724</sup> Gerardo Diego est le seul poète des dix étudiés à utiliser ce terme.

- pensativa e inquieta,/ sonrió amargamente y, lenta, se alejó./ El la miraba atónito: — « ¿ Por qué me dejas, di ? »/ Y sin volverse, lejos, le contestó ella así:/ — « Eres poeta ... Sueña. ¿ Qué falta te hago yo ? »*
- 3- RN 28 « Química » p. 41-42
- vv. 1-4 *Poeta, tu dolor de amor / dásoslo en un solo verso./ En el átomo menor / está todo el universo.*
- vv. 33-36 *Danos el brote, la yema,/ que es damos el universo./ Cántanos todo el poema / —infinito — en sólo un verso.*
- 4- RN 33 « Los poetas saben » p. 46
- vv. 9-16 *Remotas memorias fragantes / de lejanos mayos floridos./ Y un puñado de consonantes / para hacer versos doloridos./ La novia imposible y soñada./ Un dolor de renunciación./ Y una música sepultada / en el fondo de mi corazón.*
- 5- RN 34 « Abanico » p. 47
- vv. 13-20 *Y cuando un día, envejecido,/ sobre sus manos caigas muerto,/ rotas tus alas temblorosas / y desgarrado al fin tu pecho,/ que ella te guarde compasiva / en el altar de los secretos / junto a unos pálidos retratos,/ entre unas cartas y unos versos.*
- 6- IM 1 p. [63]
- vv. 21-24 *Y así ved mis diversos / versos de algarabía./ Versos versos más versos / como canté algún día.*
- 7- IM 24 pp. [105]-111
- v. 5 *Golondrinas precoces recitaban sus versos*
- vv. 28-29 *Sobre vuestros disfraces arrugados / yo nevaré mis versos*
- vv. 148-150 *Y doncellas sin novio / me esposan las manos / con un rosario póstumo de versos.*
- 8- IM 36 « Ángelus » p. 125
- v. 10 *La vida es un único verso interminable*
- 9- IM 46 « Verbos » p. 145
- vv. 19-21 *El bulevar se ha suicidado / y sangra versos por el costado / Chinomi chinoxi chinoti*
- 10 ME p. [165]
- [Dédicace :] *Sobre la tumba inesperada de / José de Ciria y Escalante,/ amigo indeleble, estos versos / que él amaba, hoy con voluntad de flores.*
- 11- ME 19 « Nieve » p. 188
- vv. 1-2 *La noche marchó en tren / y el ala de mi verso se abre y se cierra bien*
- 12- ME 21 « Nubes » p. 189
- vv. 8-9 *Yo pensaba en los lechos sin rumbo siempre frescos / para fumar mis versos y contar las estrellas*
- vv. 44-47 *Yo fumaré mis versos y llevaré mis nubes / por todos los caminos de la tierra y del cielo / Y cuando vuelva el sol en su caballo blanco / mi lecho equilibrado alzaré el vuelo*
- 13- ME 24 « Alegoría » p. 193
- vv. 1-3 *Vedme aquí caminando sobre mi propio verso / como el barco de la tarde / que deja sobre el mar un reguero de sangre*
- vv. 17-18 *Es el verso sin humo / o el mar que se inaugura*
- 14- ME 26 « Pasión penúltima » p. 195
- vv. 16-17 *La estela de mi verso conduce el aeroplano / y los corderos llenan de humo la alameda*
- 15- ME 27 « Eco » p. 195
- vv. 7-10 *Se va alejando el mar / A veces se inclina un poco a la derecha / Pero siempre son nuevos sus versos de romance / mar exangüe de tantos mástiles y flechas*
- 16- VH *VERSOS HUMANOS (1919-1924)*
- 17- VH 1 pp. [207]-208
- vv. 5-8 *Que el vuelo bien cautico siga / la órbita de una previa pauta./ No se cante el verso, se diga./ El cielo es largo y la hora cauta.*
- vv. 29-32 *Y ver cómo el verso se brinda / a ser un juguete de amor,/ aunque tal vez curvo se rinda / al equipaje abrumador.*
- vv. 45-48 *Verso obediente, verso humano ;/ gracias por tu ayuda ejemplar./ Saldremos mañana temprano / a volar libres, a volar.*
- 18- VH 11 p. 223
- vv. 9-14 *Tú me diste tu luz. De tu contorno / he vestido mi verso y mi destino / y en escorzo apresado a ti lo torno./ Mas no apuro el perfil. Lo difumino./ Toma mis versos. Ríndete al soborno / y haz tu estela tangente a mi camino.*
- 19- VH 12 « Epílogo » p. 224
- vv. 9611 *¿Cómo pedirte más ? Ya es excesivo / pago para mis versos ser tú el vivo / pasto celeste de mis ojos lentos.*
- 20- VH 26 « Pepe Tudela » p. 245
- vv. 37-38 *Alado verso mio, a Soria la alta vuela / y un despierto saludo lleva a Pepe Tudela.*
- 21- VH 38 p. 260
- vv. 1-10 *Yo quisiera devolverte / todo este bien que me haces./ Quisiera en perpetuas paces / atar la vida y la muerte./ Yo quisiera merecerte / Y hacer tan tuya mi vida / como esta glosa dolida / que tus contornos abraza / y ahora verso a verso traza / mi mano desfallecida.*
- 22- VH 77 p. 281
- vv. 5-11 *Rítmicos siempre, pero nunca iguales,/ el viento va extendiendo con su pluma / los versos blancos de rizada espuma / que avanzan paralelos y triunfales./ Jamás le ha de fallar ritmo ni rima,/ ni imagen justa ni materia prima./ Muere un verso en la arena y otro escribe.*

23- VH Versos cantábricos p. [291]

24- VH 86 « Brindis » p. 297

vv. 1-4 *Debiera ahora deciros : « amigos,/ muchas gracias »; y sentarme, pero sin ripios./ Permittedme que os lo diga en tono lírico,/ en verso, sí, pero libre y de de capricho.*

vv. 13-15 *Y les hablaré de versos y de hemistiquios,/ y del dante, y de Shakespeare, y de Moratín (hijo),/ y de pluscuamperfectos y de participios.*

25- VH 91 « Ofrenda » p. 304

vv. 25-28 *Así para mis versos cursé el aprendizaje,/ buscando un equilibrio de belleza madura,/ en esta villa vuestra que aún es casi paisaje / y no tiene dos casas de la misma estatura.*

vv. 33-36 *Amigos : a vosotros estos versos de ofrenda / y a vuestra villa honrada del carbón y el navío./ Camino a la Belleza, planté en ella mi tienda./ La ruta es imposible, pero el norte ya es mío.*

26- VH 93 « A José María de Cossio » p. [311]-312

vv. 17-20 *(Qué bien sonáis, nombres queridos,/ en estos versos de violín / —cinco más cuatro— preferidos / de Luis Fernández Ardevín.)*

vv. 21-24 *Qué paz. Qué paz. Tranquilos, tersos,/ cual en un friso entrelazados,/ uno tras otro van tus versos / como a los puertos tus ganados.*

vv. 37-40 *Luego, a la noche, la velada./ Arde la luz, y el nieto un velo / pone a su voz emocionada / al leer los versos del abuelo.*

v. 44 « versos del mar y de los viajes ».

27- VH 94 « A José del Río Sainz » p. 313

vv. 9-12 *Ella te contó versos en los sórdidos bares / que huelen a tabaco y a hule y a pellejos,/ y del brazo contigo se fue por esos mares / como una novia nueva que se quiere ir muy lejos.*

vv. 21-24 *Capitán de tus barcos, Capitán de tus versos./ Tus versos y tus barcos nunca naufragarán./ Por mares y por tierras, bajo cielos diversos,/ que te acompañe siempre tu musa, Capitán.*

28- BI 1 « Leyenda » p. [785]

vv. 31-39 *Pero lo que ahora suena / es mi sangre que silba o es el viento correo / que a la hora en punto frena / para dejarme al paso tres versos sin franqueo / No obstante, el panorama rueda por la vertiente / Su camino adelante / se olvida de la fábula un cordero imprudente / Mas volverá a su verso / cuando atraviere el puente*

29- HO 2 « Soneto en qu » p. 554

vv. 5-8 *No habrá humana razón que no critique / de sus ilusos versos el empaque / sin que el pobre coplero en cambio saque / ni el roñoso consuelo de un penique.*

30- HO 8 « Vocación » p. 559

vv. 13-16 *Y tener que decir lo indecible / y embutirlo en el guante del verso,/ y tener que poder lo imposible / y abarcar el total universo.*

31- HO 17 « Onomatopeya » p. 569

vv. 25-28 *Sobre la trama del pentagrama / teje la mente ritmos diversos,/ son melodías que el oído llama,/ vertiginosas tandas de versos.*

32- HO 34 « El verso largo » pp. 610-611

vv. 1-4 *Perezoso y cadencioso, manso y lento como lírica carreta va arrastrando su fatiga / por la senda interminable que se pierde en lontananza el verso largo./ Verso largo y generoso, displicente, melancólico y amargo / que se extiende y se prolonga lateral como la araña cuando avanza por la viga.*

33- HO 46 « Aufschwung » p. 627

vv. 21-25 *Y tengo del raro pelicano según la retórica fábula,/ del rojo pelicano que canta Musset,/ la dulce manía de abrirme mi pecho doliente / y traer en el pico pedazos de entraña calientes / por darlas al Verso que es mi hijo egoísta, insaciable.*

34- HO 53 « Versos » p. 635

vv. 1-35 *Versos, versos, más versos,/ versos/ para hombres buenos, sublimes de ideales / y para los perversos ;/ versos/ para los filisteos, torpes e irremediables / y los poetas de los lagos tersos./ Versos / en los anversos / y en los reversos / de los papeles sueltos y dispersos./ Versos / para los infieles, para los apóstatas,/ para los conversos,/ para los hombres justos/ y para los inversos ;/ versos, versos, más versos,/ poetas siempre versos./ Ahoguemos con versos / a los positivistas / dejándolos sumersos / bajo la enorme ola de los versos,/ en ella hundidos, naufragos, inmersos./ Versos / en el santo trabajo cotidiano / y en los momentos tráfugas, transversos./ Versos tradicionales / y versos nuevos, raros y diversos./ Versos,/ versos,/ más versos,/ versos,/ versos/ y versos,/ siempre versos.*

35- HO 84 « Las cosas que eres Carmen » p. [691]

vv. 1-4 *Las cosas que eres Carmen, asomada al balcón / esta noche de julio que el reflector te enfoco,/ voy a decirte en verso. Un poco raras son./ Perdóname. Soy casi músico, poeta y loco.*

36- HO 93 « Comparsa » p. [707]

vv. 9-12 *Baile de calles en Apolo./ Eugenio d'Ors va de Hermosilla / muy propio. (Aquiles, de manolo,/ le dicta versos con falsilla.)*

37- HO 95 « El espectador y la saliva » p. 711

vv. 6-7 *Todo el que versos escriba / ¿con qué los hará mejor ?*

vv. 13-15 *Los versos de las cuartetos,/ los de la décima esquiva,/ ¿con qué « pegarán » mejor ?*

**Vighi, Francisco**<sup>1725</sup>

<sup>1725</sup> (1890-1961). Représentant de l'ultraïsme. « Tertulia », Grecia, 48, Madrid, 1-IX-1920 ; Romance de la vida y muerte del río Carrión, La luna se llama Lola (1933).

1- ME 30 « Espectáculo » p. 199

[Dédicace :] A Francisco Vighi

**Villalón, Fernando**<sup>1726</sup>

1- PAF 4 « Azucenas en camisa » p. 378

[Dédicace :] A Fernando Villalón

2- HO 97 « Oda A » p. 713

vv. 11-15 Y aquella nao dichosa / *que riges, "La Gaceta Literata",/ como dice graciosa / la criada turulata / de Villalón, el de la voz de plata.*

**Virgilio [Fig.]**

1- IM 23 « Creacionismo » p.

[Dédicace :] A mi Virgilio, Eugenio Montes

---

<sup>1726</sup> (1881-1930) *Andalucía la Baja* (1926), *La Toriada* (1928), *Romance del 800* (1929), *Poesías* (1944).

## 7- GLOSSAIRE Federico García Lorca

L'ouvrage de référence pour l'élaboration du glossaire est *Poesía 1, 2*, Federico García Lorca, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal bolsillo, n°19 et 20, 1 989, 624 p. (Obras 1) et 814 p. (Obras 2).

Liste des abréviations utilisées :

**POESIA, 1**

LP : *Libro de poemas* [1918-1920], pp. [165]-291  
 CJ : *Poema del Cante jondo* [1921], pp. [293]-376  
 SU : *Suites* [1920-1923], pp. 377-491  
 CA : *Canciones* [1921-1924], pp. [493]- 590

**POESIA, 2**

RG : *Romancero gitano* (1924-1927), pp. [138]-185  
 OD : *Odas* [1924-1929], pp. [187]-205  
 NY : *Poeta en Nueva York* [1929-1930], pp. [233]-304  
 TL : *Tierra y luna* [1929-1930], pp. [305]-330  
 DT : *Diván del Tamarit* [1931-1934], pp. [331]-359  
 PG : *Seis poemas galegos* [1931-1934], pp. [360]-379  
 LL : *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* [1934], pp. [381]-393  
 SO : *Sonetos* [1924-1936], pp. [395]-416  
 PS : *Poemas Suelos*, pp. [417]-524  
 LPA : *Libros Poéticos Apéndices*, pp. [525]-658

**Alberti, Rafael**

1- CA *Canciones para terminar* p.[581]  
 [Dédicace :] A Rafael Alberti

**Aleixandre, Vicente**

1- TL 12 « Vals en las ramas » p. 327  
 [Dédicace :] Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema *El Vals*  
 2- PS 55 « [Dentro de la verja canta una fuente] » p. 503  
 vv. 1-8 *Dentro de la verja canta una fuente / que oyen Dámaso y Vicente./ Con el libro y el sombrero / Dámaso ríe el primero / y Vicente con su pañuelo / sueña un paisaje de hielo./ Pero yo que soy Federico / muevo en su honor alas y pico.*  
 3- LPA *Calles y sueños* [p. 581]  
 [Epigraphe :] *Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado.* Vicente Aleixandre

**Aleluya**

1 PS 60 « Aleluyas tiernas del Federico (pirulino) a los amigos disgustados » p. 511

**Alonso, Dámaso**

1- RG 2 « Preciosa y el aire » p. 143  
 [dédicace :] A Dámaso Alonso  
 2- PS 55 « [Dentro de la verja canta una fuente] » p. 503  
 vv. 1-8 *Dentro de la verja canta una fuente / que oyen Dámaso y Vicente./ Con el libro y el sombrero / Dámaso ríe el primero / y Vicente con su pañuelo / sueña un paisaje de hielo./ Pero yo que soy Federico / muevo en su honor alas y pico.*

**Alta va la luna./ Bajo corre el viento**<sup>1727</sup>.

1- CA «Alta va la luna» p. 510  
 vv. 1-2 *Alta va la luna./ Bajo corre el viento.*

**Altolaguirre, Manuel**

1- LPA *En la cabaña del farmer* [p. 611]  
 [Dédicace :] A Concha Méndez y Manuel Altolaguirre

**Amigo, Joaquín**<sup>1728</sup>

1- CA 83 « Dos marinos en la orilla » p. 587  
 [Dédicace :] A Joaquín Amigo

**Apolo**

1- LP 58 « Manantial » p. 270  
 vv. 53-56 *Yo me incrusté en el chopo centenario / Con tristeza y con ansia / Cual Dafne varonil que huye miedosa / De un Apolo de sombra y de nostalgia.*  
 2- LP « Invocación al laurel » p. 280  
 vv. 50-54 *¡Árbol que produces frutos de silencio./ Maestro de besos y mago de orquestas./ Formado del cuerpo rosado de Dafne / Con savia potente de Apolo en tus venas!*

<sup>1727</sup> *Même jeu de balance entre le haut et le bas, la nature et l'âme du poète dans « Peuplier blanc » de J. Ramon Jimenez : En haut chante l'oiseau / et en bas chante l'eau./ (En haut et en bas,/ s'ouvre mon âme.) (O. C., La Pléiade, p. 1362). Arriba canta el pájaro / y abajo canta el agua. / (Arriba y abajo,/ Se me abre el alma.) (« Álamo blanco », *Canción*, Biblioteca Breve, Seix Barral, 1993.)*

<sup>1728</sup> Joaquín Amigo était, avec Lorca et Alvarez Cienfuegos, collaborateur de la revue *El Gallo*. Il sera tué par les Républicains pendant la Guerre civile à Ronda.



3- OD « Oda a Walt Whitman » p. 297

vv. 29-33 *Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas, / ni tus hombros de pana gastados por la luna, / ni tus musclos de Apolo virginal, / ni tu voz como una columna de ceniza;*

4- SO « A Carmela, la peruana [Agradeciéndole unas muñecas] » p. 416

vv. 5-8 *Un Apolo de hueso borra el cauce inhumano / donde mi sangre teje juncos de primavera. / Aire débil de alumbre y aguja de quimera / pone loco de espigas el silencio de grano.*

#### Balada

1- LP 9 « Balada triste » p. 184

2- LP 16 « Santiago (Balada ingenua) » p. 198

3- LP 24 « Balada de un día de julio » p. 213

4- LP 40 « Balada interior » p. 240

5- LP 43 « Balada de la Placeta » p. 246

6- LP 50 « La balada del agua del mar » p. 260

7- SU 7 *Cuatro baladas amarillas* p. [423]<sup>1729</sup>

8- NY I-2 « Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra) » p. 238<sup>1730</sup>

#### Baladilla

1- CJ 1 « Baladilla de los tres ríos » p. 295

[Dédicace :] A José Barbeito

#### Bello, Pepín<sup>1731</sup>

1- CA *Eros con bastón* p. [557]

[Dédicace :] (A Pepín Bello)

#### Benítez, Miguel<sup>1732</sup>

1- CJ 7 *Viñetas flamencas*, « Lamentación de la muerte » p. 345

[Dédicace :] A Miguel Benítez

#### Berceuse

1- SU 3 *Suite de los espejos*, « Berceuse al espejo dormido », p. 401

#### Bergamín, José<sup>1733</sup>

1- CA 5 « Tío-vivo » p. 500

[Dédicace :] A José Bergamín

#### Blas, Isidoro de<sup>1734</sup>

1- TL 8 « Muerte » p. 322

[Dédicace :] A Isidoro de Blas

#### Campoamor, [Ramón de]<sup>1735</sup>

1- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 11-12 *Ya no cantan, valientes cual leones, / Lucrecio, Herrera, Campoamor y el Dante.*

#### Canción [Fig.]

1- LP 4 « Canción otoñal » p. 174

2- LP 5 « Canción primaveral » p. 176

3- LP 6 « Canción menor » p. 178

v. 24-26 *Y en mi lírica canción / Llevo galas de payaso / Empolvado. [...]*

4- LP 22 « Canción para la luna » p. 209

5- LP 43 « Balada de la Placeta » p. 246

vv. 17-18 *Mójalas en el agua / De la canción añeja.*

vv. 25-26 *Bebe el agua tranquila / De la canción añeja.*

vv. 35-36 *La fuente y el arroyo / De la canción añeja.*

6- LP 47 « Canción oriental » p. 254

7- LP 62 « Encina » p. 277

vv. 33-38 *No me abandones nunca en mis pesares, / Esquelética amiga, / Cántame con tu boca vieja y casta / Una canción antigua, / Con palabras de tierra entrelazadas / En la azul melodía.*

8- LP 63 « Invocación al laurel » p. 279

v. 8 *Canté con los lirios canciones serenas.*

v. 40 *Todos me abrumáis con vuestras canciones ; / Yo sólo os pregunto por la mí incierta;*

<sup>1729</sup> Voir PS « Cuatro baladas amarillas » p. [425]

<sup>1730</sup> Voir aussi LP p. 580

<sup>1731</sup> (1904- 2008) Il fait partie de ces « écrivains-qui-n'ont-jamais-écrit » (auteur qui a renoncé à l'écriture). Un des meilleurs amis de Lorca, Dalí et Buñuel. Luis Buñuel había dicho de él: buenazo, imprevisible, aragonés de Huesca, estudiante de Medicina que nunca aprobó un examen, hijo del director de la Compañía de Aguas de Madrid, ni pintor ni poeta... no fue nada más que nuestro amigo inseparable.

<sup>1732</sup> Miguel Benítez Inglott (Las Palmas G.C., 1890–1965), abogado, ocasional compositor y destacado crítico musical. En los años veinte lo encontramos en Madrid y asiste a la eclosión de una nueva generación de compositores españoles, amigo de García Lorca, puso música a varios de sus poemas, así como de otros artistas e intelectuales de la "Generación del 27"

<sup>1733</sup> (1895-1983).

<sup>1734</sup> ?

<sup>1735</sup> (1817-1901)



vv. 56-61 *¡Todos tus hermanos del bosque me hablan;/ Sólo tú [le laurier], severo, mi canción desprecias !/ Acaso, ¡oh maestro del ritmo!, medites / Lo inútil del triste llorar del poeta./ Acaso tus hojas, manchadas de luna,/ Pierdan la ilusión de la primavera.*

9- LP 67 « Otra canción » p. 288

10- CJ 9 *Seis caprichos*, « Canción del gitano apaleado » p. 364

11- CJ 9 *Seis caprichos*, « Canción de la madre del amargo » p. 376

12- SU 4 *Remansos*, « Remanso, canción final » p. 408<sup>1736</sup>

13- SU 9 *El regreso*, « Despedida » p. 438

vv. 56-61 *Despertando recuerdos/ y horas malas/ Llegaré al huertecillo/ de mi canción blanca/ y me echaré a temblar como/ la estrella de la mañana.*

14- SU 12 [Tres poemas], « Canción de la desesperanza » p. 451

15- SU 15 *Cucó. Cucó. Cucó*, « La canción del cuco viejo » p. 467

16- SU 16 *En el jardín de las toronjas de luna*, « Canción del muchacho de siete corazones » p. 476

17- SU 17.2 *Ferías (Fragmentos)*, « Canción morena » p. 481

18- CA *CANCIONES* p. [493]

19- CA 1 *Teorías*, « Canción de las siete doncellas » p. 496

20- CA 3 *Teorías*, « La canción del colegial » p. 497

21- CA 7 *Teorías*, « Canción con movimiento » p. 502

22- CA *Canciones para niños* p. [513]

23- CA 16 *Canciones para niños*, « Canción china en Europa » p. 514

24- CA 20 *Canciones para niños*, « Canción cantada » p. 518

25- CA *Canciones para niños*, « Canción tonta » p. 519

26- CA 23 *Andaluzas*, « Canción de jinete (1860) » p. 522

27- CA 28 *Andaluzas*, « Canción de jinete » p. 526

28- CA 32 *Tres retratos con sombra*, « Verlaine » p. 532

vv. 1-2/4-5/11-12 *La canción, / que nunca diré.*

vv. 13-18 *Canción llena de labios/ y de cauces lejanos./ Canción llena de horas/ perdidas en la sombra./ Canción de estrella viva/ sobre un perpetuo día.*

29- CA 42 *Juegos*, « Canción del mariquita » p. 544

30- CA 43 *Juegos*, « Arbol de canción » p. 545

31- CA *Canciones de luna* p. [549]

32- CA *Canciones para terminar* p. [581]

33- CA 78 *Canciones para terminar*, « Canción de Noviembre y Abril » p. 583

34- CA 81 *Canciones para terminar*, « Canción inútil » p. 585

35- CA 85 *Canciones para terminar*, « Canción del naranjo seco » p. 589

36- CA 86 *Canciones para terminar*, « Canción del día que se va » p. 590

37- TL 10 « Canción de la muerte pequeña » p. 324

38- PG 4 *Seis poemas galegos*, « Canción de cuna para Rosalía Castro, muerta » p. 375

39- PS *Poemas sueltos*, « Primeras canciones » p. [417]

40- PS 16 « Canción » p. 436

41- PS 42 « Canción » p. 485

42- PS 50 « Canción de cuna para Mercedes muerta » p. 496

43- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 1-4 *¿ Dónde están las febrífugas canciones / y los sonetos de pujante brío:/ que encadenando el estro a su albedrío / arrebatan nuestros corazones ?*

44- LPA 15 « Sigue » p. 544

vv. 1-3 *Cada canción / es un remanso / del amor.*

#### **Cancioncilla [Fig.]**

1- SU 16 *En el jardín de las toronjas de luna*, « Cancioncilla del niño que no nació » p. 477

2- CA 17 « Cancioncilla sevillana » p. 515

3- CA 67 *Amor (con alas y flechas)*, « Cancioncilla del primer deseo » p. 572

4- PS 35 « Cancioncilla serrana » p. 477

#### **Cantar [Fig.]**

1- LP 9 « Balada triste » p. 184

v. 5 *De niño yo canté como vosotros,*

v. 33 *En abril de mi infancia yo cantaba,*

2- LP 18 « Madrigal de verano » p. 203

vv. 19-20 *¿ Te dio lástima acaso de mi vida,/ Marchita de cantares?*

3- LP 19 « Cantos nuevos » p. 205

vv. 5-24 *Yo tengo sed de aromas y de risas./ Sed de cantares nuevos / Sin lunas y sin lirios,/ Y sin amores muertos./ Un cantar de mañana que estremezca / A los remansos quietos / del porvenir. Y llene de esperanza / Sus ondas y sus cienos./ Un cantar luminoso y reposado / Pleno de pensamiento,/ Virginal de tristezas y de angustias / Y virginal de ensueños, / Cantar sin carne lírica que llene/ De risas el silencio./ (Una bandada de palomas ciegas / Lanzadas al misterio.)/ Cantar que vaya al alma de las cosas / Y al alma de los vientos / Y que descansa al fin en la alegría / Del corazón eterno.*

<sup>1736</sup> Voir PS 4 « Remanso, canción final » p. 423

- 4- LP 56 « Espigas » p. 267  
 v. 30 *Cantasteis en La Biblia*,  
 5- LP 58 « Manantial » p. 270  
 vv. 5-14 *¿Quién pudiera entender los manantiales,/ El secreto del agua / Recién nacida. Ese cantar oculto/ A todas las miradas/ Del espíritu. Dulce melodía / Más allá de las almas?.../ Luchando bajo el peso de la sombra / Un manantial cantaba./ Yo me acerqué para escuchar su canto / Pero mi corazón no entiende nada.*  
 6- LP 62 « Encina » p. 277  
 vv. 35-36 *Cántame con tu boca vieja y casta/ Una canción antigua*,  
 7- LP 63 « Invocación al laurel » p. 279  
 v. 8 *Canté con los lirios canciones serenas.*  
 v. 31 *¡ Conozco el misterio que cantas, ciprés ;*  
 8- CJ 5 *Gráfico de la petenera*, « Camino » p. 329  
 vv. 20-23 *Esos caballos soñolientos/ los llevarán,/ al laberinto de las cruces/ donde tiembla el cantar.*  
 9- CJ 7 *Viñetas flamencas*, « Retrato de Silverio Franconetti » p. 342  
 vv. 1-4 *Entre italiano/ y flamenco,/ ¿ Cómo cantaría/ aquel Silverio ?*  
 10- CJ 7 *Viñetas flamencas*, « Juan Breva » p. 343  
 vv. 12-15 *Como Homero cantó/ ciego. Su voz tenía,/ algo de mar sin luz/ y naranja exprimida.»*  
 11- SU 4 *Remansos*, « Remanso, canción final » p. 408<sup>1737</sup>  
 vv.28-29 *Un árbol grande se abriga/ con palabras de cantares.*  
 12- SU 16 *En el jardín de las toronjas de luna*, « Canción del muchacho de siete corazones » p. 476  
 vv. 58-59 *He cantado por el mundo/ con mi boca de siete pétalos.*  
 13- SU 18.2 *Meditaciones y alegorías del agua*, « [El vado de los sonidos] » p. 485  
*Ahora comprendo cómo las cigarras son de oro auténtico y cómo un cantar puede hacerse ceniza entre los olivares.*  
 14- CA 80 « El espejo engañoso » p. 584  
 vv. 6-9 *Lloro/ frente al mar amargo/ ¡ Hay en mis pupilas/ dos mares cantando !*  
 15- OD « Oda a Salvador Dalí » p. 199  
 vv. 86-101 *¡Oh Salvador Dalí de voz aceitunada!/ Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros./ No alabo tu imperfecto pincel adolescente,/ pero canto la firme dirección de tus flechas./ Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas,/ tu amor a lo que tiene explicación posible./ Canto tu corazón astronómico y tierno,/ de baraja francesa y sin ninguna herida./ Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua,/ el miedo a la emoción que te aguarda en la calle./ Canto la sirenita de la mar que te canta / montada en bicicleta de corales y conchas./ Pero ante todo canto un común pensamiento / que nos une en las horas oscuras y doradas./ No es el Arte la luz que nos ciega los ojos./ Es primero el amor, la amistad o la esgrima.*  
 16- OD 3-3 « Oda al santísimo sacramento del altar, Demonio » p. 199  
 v. 112 *en este Sacramento definido que canto.*  
 17- LL 4 « Alma ausente » p. 393  
 vv. 219-220 *Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos.*  
 18- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449  
 vv. 93-94 *Sollozad por los malos poetas / Que no os pueden cantar con dolor.*  
 19- PS 25 « [ ¿ Qué tiene el agua del río ? »] p. 457  
 vv. 5-7 *Cielo chico y tembloroso / Viejo espejo de las vidas / ¿ Qué romance vas cantando ?*  
 20- PS 26 « [ A las Poesías completas de Antonio Machado (1917)] » p. 459  
 vv. 72-75 *¡ Oh, qué penas tan hondas / Y nunca remediadas / Las voces dolorosas / Que los poetas cantan !*  
 21- PS 28 « [Se ha quebrado el sol] » p. 464  
 vv. 9-14 *Voy cargado de pena / Por el camino solo,/ Pero el corazón mío / Un raro sueño canta / De una pasión oculta / En distancia sin fondo.*  
 22- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522  
 vv. 11-12 *Ya no cantan, valientes cual leones,/ Lucrecio, Herrera, Campoamor y el Dante.*

**Cante**

1- CJ *Poema del cante jondo* p. [293]

**Cántiga**

1- PG 4 *Seis poemas galegos*, « Cántiga del niño de la tienda » p. 371

**Canto [Fig.]**

1- LP 10 « Mañana » p. 186

vv. 27-28 *Ella es luz hecha canto / De ilusiones románticas.*

2- LP 12 « Lluvia » p. 190

v. 35 *El canto primitivo que dices al silencio*

3- LP 14 « El canto de la miel » p. 193

4- LP 18 « Madrigal de verano » p. 203

v. 29 *Entúrbame los ojos con tu canto.*

5- LP 19 « Cantos nuevos » p. 205

6- LP 23 « Elegía del silencio » p. 211

vv. 5-6 *¿ Cómo limpias, silencio,/ El rocío del canto*

v. 40 *Humo de grito y canto.*

---

<sup>1737</sup> PS 4 p. 423 vv. 28-29

- 7- LP 55 « Los álamos de Plata » p. 265  
 vv. 9-11 *La ciencia de los cantos por los cantos la tienen/ Los bosques rumorosos/ Y las aguas del mar.*  
 vv. 17-18 *Hay que ser todo cantos,/ Todo luz y bondad.*  
 8- LP 58 « Manantial » p. 270  
 vv. 5-14 *¿Quién pudiera entender los manantiales,/ El secreto del agua / Recién nacida. Ese cantar oculto/ A todas las miradas/ Del espíritu. Dulca melodía / Más allá de las almas ?.../ Luchando bajo el peso de la sombra / Un manantial cantaba./ Yo me acerqué para escuchar su canto / Pero mi corazón no entiende nada.*  
 9- LP 64 « Ritmo de otoño » p. 281  
 vv. 17-18 *... Soy incienso/ De cantos desprendidos/ Que cayeron envueltos en azules/ Transparencias de ritmo.*  
 10- CA 4 *Teorías*, « [El canto quiere ser luz] » p. 498  
 vv. 1-3 *El canto quiere ser luz./ En lo oscuro el canto tiene,/ hilos de fósforo y luna.*  
 11- LL « La sangre derramada » p. 388  
 v. 143 *no hay canto ni diluvio de azucenas,*  
 12- SO 9 « Epitafio a Isaac Albéniz » p. 410  
 vv. 1-4 *Esta piedra que vemos levantada / sobre hierbas de muerte y barro oscuro,/ guarda lira de sombra, sol maduro,/ urna de canto sola y derramada.*  
 13- PS « Granada : Elegía humilde » p. 462  
 vv. 61-62 *Quiero que entre tus ruinas se adormezca mi canto / Como un pájaro herido por el astral cazador.*  
 14- PS 41 « La sirena y el carabinero » p. 484  
 vv. 21-24 *Oh musas bailarinas, de tiernos pies rosados,/ en bellas trinidades sobre el jugoso césped./ Acoged mis ofrendas dando al aire de altura,/ nueve cantos distintos y una sola palabra.*

#### **Canto de los cantares**

- 1- OD 3-4 « Oda al santísimo sacramento del altar, Carne » p. 200  
 [épigraphe:] *Qué bien os quedasteis,/ galán del cielo,/ que es muy de galanes / quedarse en cuerpo.* Lope de Vega (Canto de los cantares)

#### **Casida, Kasida**

- 1- DT *Casidas* p. [349]  
 2- DT 13 « Casida del herido por el agua » p. 351  
 3- DT 14 « Casida del llanto » p. 352  
 4- DT 15 « Casida de los ramos » p. 353  
 5- DT 16 « Casida de la mujer tendida » p. 354  
 6- DT 17 « Casida del sueño al aire » p. 355  
 7- DT 18 « Casida de la mano imposible » p. 356  
 8- DT 19 « Kasida de la rosa » p. 357  
 9- DT 20 « Casida de la muchacha dorada » p. 358  
 10- DT 21 « Casida de las palomas oscuras » p. 359

#### **Castro, Rosalía de<sup>1738</sup>**

- 1- PG 4 *Seis poemas gallegos*, « Canción de cuna para Rosalía Castro, muerta » p. 375

#### **Cavestany, Juan Antonio<sup>1739</sup>**

- 1- PS 67 « [ Al poeta sevillano Don Juan Antonio Cavestany ] » p. 523

#### **Cernuda, Luis**

- 1- LPA *Poemas de la soledad en Columbia University* [p. 561]  
 [Epigraphe :] *Furia color de amor,/ amor color de olvido.* Luis Cernuda  
**Cielo caído<sup>1740</sup>**

- 1- LP «Mar» p. 174  
 vv. 1-4 *El mar es / El Lucifer del azul./ El cielo caído / Por querer ser la luz.*

#### **Ciria y Escalante, José de<sup>1741</sup>**

- 1- CA *Nocturnos de la ventana* p. [509]  
 [Dédicace :] A la memoria de José de Ciria y Escalante, poeta  
 2- SO 8 « En la muerte de José de Ciria y Escalante » p. 409

#### **[Cocteau, Jean]**

- 1- OD 1 «Oda a Salvador Dalí» p. 190  
 vv. 45-48 *El mundo tiene sordas penumbras y desorden,/ en los primeros términos que el humano frecuenta./ Pero ya las estrellas ocultando paisajes,/ señalan el esquema perfecto de sus órbitas<sup>1742</sup>.*

<sup>1738</sup> (1837-1885). Voir *Cantares gallegos, Ruinas, Follas novas*

<sup>1739</sup> (1861-1924). Cavestany nació en Sevilla en 1861. Fue poeta y dramaturgo; académico. Como poeta publicó *Poesía* (1883) *Versos viejos* (1907), *Mis versos* (1913), *La guerra* (1914); y *Tristes y alegres* (1916).

<sup>1740</sup> *Dans son Journal d'un poète nouveau-marié* (1916, publié en 1917), Juan Ramon Jimenez avait écrit ce distique : « Ô mer, ciel rebelle / tombé des cieux ! » (O. C., La Pléiade, p. 1222). (¡Oh, mar, cielo rebelde / caído de los cielos!)

<sup>1741</sup> (1903-1924). Jeune poète ultraiste, mort du typhus. Ses amis ont rassemblé sa poésie dans la collection *Poemas* (1924). Ciria y Escalante a traduit Apollinaire et fait la connaissance de Lorca en 1919 à Madrid.

<sup>1742</sup> On reproduit ici une note qui figure dans O. C. La pléiade, p. 1440 : *Même louange et même ton dans l'Ode à Picasso* (1919) de Cocteau : « Les Muses ont tenu ce peintre dans leur ronde / Et dirigé sa main / Pour qu'il puisse, au désordre adorable du monde / Imposer l'ordre, l'humain. » (de *Plain-chant*). Il s'agit peut-être là d'un collage, mais aussi bien d'une pure coïncidence.

**Copla**

1- LP « Elegía del silencio » p. 211

vv. 14-22 *¿Dónde vas si al ocaso/ Te hieren las campanas/ Y quiebran tu remanso/ Las bandadas de coplas/ Y el gran rumor dorado/ Que cae sobre los montes/ azules sollozando?*

2- PS 47 « Copla cubana » p. 492

3- LPA 3 « Miserere » p. 532

vv. 1-6 *La copla rasga al tiempo./ ¡ Este es su secreto !/ Se clava en el amor./ ¡ Este es su dolor !/ Y despierta a la Muerte./ ¡ Miserere !/*

4- LPA 10 « Copla » p. 538

vv. 1-14 *Aquella copla,/ tenía,/ una mariposa negra / y una mariposa roja./ Yo miraba los balcones / plateados de la aurora / montado sobre la mula / de mi noria./ Salen estrellas de oro./ (Salían estrellas de sombra.)/ Decía / aquella copla,/ la indecisión de mi vida / entre las dos mariposas.*

5- LPA 13 « Luna negra » p. 541

vv. 1-6 *En el cielo de la copla / asoma la luna negra / sobre las nubes moradas./ Y en el suelo de la copla / hay yunques negros que aguardan / poner al rojo la luna.*

**Cyrano**

1- LP 6 « Canción menor » p. 178

vv. 13-20 *... Yo/ Voy llorando por la calle, / Grotesco y sin solución,/ Con tristeza de Cyrano / Y de Quijote,/ Redentor / De imposibles infinitos / Con el ritmo del reloj.*

**Dante**

1- LP 2 « Veleta » p. 167

vv. 25-26 *Y riyéndote a gritos / Del Dante.*

2- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 11-12 *Ya no cantan, valientes cual leones,/ Lucrecio, Herrera, Campoamor y el Dante.*

**[Darío], Rubén**

1- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449

vv. 11-16 *Panidas<sup>1743</sup>, sí, Panidas ;/ El trágico Rubén / Así llamó en sus versos / Al lánguido Verlaine,/ Que era rosa sangrienta / Y amarilla a la vez.*

2- CA « Dos marinos en la orilla » p. 587

vv. 1-7 *Se trajo en el corazón / un pez del Mar de la China<sup>1744</sup>./ A veces se ve cruzar / diminuto por sus ojos./ Olvida siendo marino / los bares y las naranjas./ Mira al agua.*

**Díez-Canedo, Enrique<sup>1745</sup>**

1- SU 15 *Cúco. Cucó. Cucó* p. [465]

[Dedicace :] A Enrique Díez-Canedo y a Teresa

***Difícil delgadez:/ ¿ Busca el mundo una blanca,/ Total, perenne ausencia?*<sup>1746</sup>**

1- OD 2 « Soledad » p. 193

[épigraphe :] *Difícil delgadez:/ ¿ Busca el mundo una blanca,/ Total, perenne ausencia?* Jorge Guillén

**Durán, Enrique<sup>1747</sup>**

1- CA 71 « Idilio » p. 575

[Dedicace :] A Enrique Durán

**Elegía**

1- LP 7 « Elegía a Doña Juana la Loca » p. 180

2- LP 15 « Elegía » p. 195

3- LP 23 « Elegía del silencio » p. 211

4- LP 48 « Chopo muerto » p. 257

vv. 53-60 *¡Chopo viejo !/ Has caído / En el espejo / del remanso dormido./ Yo te vi descender / En el atardecer,/ Y escribo tu elegía,/ que es la mía.*

5- PS « Granada : Elegía humilde » p. 462

vv. 1-2 *Tu elegía, Granada, la dicen las estrellas / Que horadan desde el cielo, tu negro corazón.*

vv. 6-7 *Tu elegía, Granada, es silencio herrumbroso / Un silencio ya muerto a fuerza de soñar.*

6- LPA 22 « Casi-elegía » p. 551

<sup>1743</sup> R. Darío appelle effectivement Verlaine (dans son « Responso a Verlaine », *Prosas profanas y otros poemas*) *Panida* (fils de Pan) : *Padre y maestro mágico, liróforo celeste / que al instrumento olímpico y a la siringa agreste / diste tu acento encantador;/ ¡Panida! Pan tú mismo, con coros condujiste / hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,/ ¡al son del sistro y del tambor!* (vv. 1-6)

<sup>1744</sup> Il y a peut-être là un collage de R. Darío : *Ce premier poème [de « Deux marins au bord de l'eau »] n'est pas sans rappeler, avec une fantaisie plus aérienne, ces vers de Ruben Darío dans Prosas profanas (« Symphonie en gris majeur ») (O. C., La Pléiade, p. 1380). On reproduit ici les vers 14-17 de « Sinfonía en gris mayor » : *Es viejo ese lobo. Tostaron su cara / los rayos de fuego del sol del Brasil ;/ los recios tifones del mar de la China / le han visto bebiendo su frasco de gin.**

<sup>1745</sup> (1879-1944). *Libro de las horas* (1906), *La visita del Sol*, *Algunos versos*, *Epigramas americanos*, *El desterrado*.

<sup>1746</sup> vv. 19-21 de « Noche de luna », CA 87 p. 211 (*Cántico, Fe de Vida*, Barcelone, Seix Barral, 1990).

<sup>1747</sup> (1895-1967) E. Durán faisait partie d'un groupe d'architectes qui se réunissait régulièrement au café madrilène "La Granja del Henar" et que Lorca fréquentait (cette dédicace n'apparaît que dans la deuxième édition des *Chansons*). Auteur de « El madrigal de los ojos verdes »

« El Vals<sup>1748</sup> »

1- TL 12 « Vals en las ramas » p. 327

[Dédicace :] Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema *El Vals*

**Epopeya [Fig.]**

1- LP 14 « El canto de la miel » p. 193

vv. 9-10 *La miel es la epopeya del amor,/ La materialidad de lo infinito.*

**Escribir**

1- LP 48 « Chopo muerto » p. 257

vv. 59-60 *Y escribo tu elegía,/ que es la mía.*

**Espronceda**

1- TL 7 « Luna y panorama de los insectos (Poema de amor) » p. 319

[épigraphe :] La luna en el mar riela,/ en la lona gime el viento,/ y alza en blando movimiento / olas de plata y azul<sup>1749</sup>. Espronceda

**¿Estaba mi Lucía con/ los pies en el arroyo ?<sup>1750</sup>**

1- CA 27 « Tarde » p. 525

[Épigraphe :] (*¿Estaba mi Lucía con/ los pies en el arroyo ?*)

**Estampa<sup>1751</sup> [Fig.]**

1- SU 5 *Tres estampas del cielo* p. [411]

2- SU 16 En el jardín de la toronjas de luna, « Estampas del jardín » p. 474

**Estribillo**

1- CA 77 « De otro modo » p. 582

vv. 9-12 *Llegan mis cosas esenciales./ Son estribillos de estribillos./ Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!*

**Estro<sup>1752</sup>**

1- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 1-4 *¿ Dónde están las febrífugas canciones / y los sonetos de pujante brío:/ que encadenando el estro a su albedrío / arrebataban nuestros corazones ?*

**Estrofa**

1- PS 26 « [ A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459

vv. 66-71 *Libros dulces de versos / Son los astros que pasan / Por el silencio mudo / Al reino de la Nada,/ Escribiendo en el cielo / Sus estrofas de plata.*

**Federico [García Lorca]**

1-CA 77 « De otro modo » p. 582

vv. 9-12 *Llegan mis cosas esenciales./ Son estribillos de estribillos./ Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!*

2- PS 55 « [Dentro de la verja canta una fuente] » p. 503

vv. 1-8 *Dentro de la verja canta una fuente / que oyen Dámaso y Vicente./ Con el libro y el sombrero / Dámaso ríe el primero / y Vicente con su pañuelo / sueña un paisaje de hielo./ Pero yo que soy Federico / muevo en su honora las y pico.*

3- PS 60 « Aleluyas tiernas del Federico (pirulino) a los amigos disgustados » p. 511

**Ferreiro, Alfredo María<sup>1753</sup>**

1- SU 18.2 *Meditaciones y alegorías del agua*, « Solitario » p. 487

[Dédicace:] Para Alfredo María Ferreiro

**Furia color de amor,/ amor color de olvido.<sup>1754</sup>**

1- LPA *Poemas de la soledad en Columbia University* [p. 561]

[Épigraphe :] Furia color de amor,/ amor color de olvido. Luis Cernuda

**Gacela<sup>1755</sup>**

1- DT *Gacelas* p. [333]

2- DT « Gacela del amor imprevisto » p. 335

3- DT « Gacela de la terrible presencia » p. 336

4- DT « Gacela del amor desesperado » p. 337

<sup>1748</sup> “El vals”, (1932) *Espadas como labios*, Vicente Aleixandre, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1978, vol. 1 p. 261.

<sup>1749</sup> Voir aussi LP p. 628

<sup>1750</sup> Référence inconnue

<sup>1751</sup> On a aussi trouvé dans *Œuvres Complètes* (La Pléiade, 1981, pp. 177-179) une section intitulée *Estampes de la mer* qui ne figure pas dans *Poesía, I*.

<sup>1752</sup> Il s'agit de l'inspiration, du souffle poétique.

<sup>1753</sup> Federico GARCÍA LORCA: Poema del cante jondo. Madrid, Ediciones Ulises, 1937. 147p. Segunda edición. Rústica. Lomo con faltantes. Retrato del poeta por Pablo Neruda, fechado en París en 1937. Edición con motivo del aniversario del asesinato de García Lorca. Poemas de Antonio Machado, de Carlos L. Saenz y de Alfredo María Ferreiro.

<sup>1754</sup> « La canción del oeste » (vv.11-12), *Poesía Completa*, Luis Cernuda, édition de Derek Harris et Luis Maristany, Barcelone, Barral, « Biblioteca crítica », 1973, *Un Río, un Amor* [1929], p. 111.

<sup>1755</sup> « *Gazal o nasib*, composición poética de tema amoroso entre los árabes, derivación de la casida.» (*Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 131.)



- 5- DT « Gacela del amor que no se deja ver » p. 338  
 6- DT « Gacela del niño muerto » p. 339  
 7- DT « Gacela de la raíz amarga » p. 340  
 8- DT « Gacela del recuerdo del amor » p. 341  
 9- DT « Gacela de la muerte oscura » p. 343  
 10- DT « Gacela del amor maravilloso » p. 344  
 11- DT « Gacela de la huida » p. 345  
 12- DT « Gacela del amor con cien años » p. 346  
 13- DT « Gacela del mercado matutino » p. 347

**García Lorca, Federico**

- 1- RG « Muerte de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla » p. 163  
 vv. 37-38 *¡Ay Federico García / llama a la Guardia Civil!*

**Garcilaso de la Vega**

- 1- NY IV-16 « Poema doble del lago Eden » p. 277  
 [épigraphe :] *Nuestro ganado pace, el viento espira.* Garcilaso

**Gongorino**

- 1- SO 3 « Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma » p. 401

**Guerrero Ruiz, Juan**<sup>1756</sup>

- 1- RG 15 « Romance de la guardia civil española » p. 171  
 [dédicace :] A Juan Guerrero. Cónsul general de la poesía

**Guillén, Jorge**

- 1- CA p. [494]  
 [Dédicace :] A Pedro Salinas, Jorge Guillén y Melchorito Fernández Almagro  
 2- OD 2 « Soledad » p. 193  
 [épigraphe :] *Difícil delgadez:/ ¿ Busca el mundo una blanca,/ Total, perenne ausencia?* Jorge Guillén  
 3- NY I-3 « Tu infancia en Menton » p. 240<sup>1757</sup>  
 [épigraphe :] *Sí, tu niñez : ya fábula de fuentes.* Jorge Guillén

**Herrera**<sup>1758</sup>

- 1- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522  
 vv. 11-12 *Ya no cantan, valientes cual leones,/ Lucrecio, Herrera, Campoamor y el Dante.*

**Historieta [Fig.]**

- 1- SU 10 *Historietas del viento (Poema de julio)* p. [441]

**Homero**

- 1- CJ 7 *Viñetas flamencas*, « Juan Breva » p. 343  
 vv. 12-15 *Como Homero cantó/ ciego. Su voz tenía,/ algo de mar sin luz/ y naranja exprimida.*<sup>1759</sup>

**Hugo, Victor**

- 1- LPA 19 « Realidad » p. 548  
 vv. 1-2 *Mi madre leía / un drama de Hugo.*

**Jiménez, Juan Ramón**

- 1- LP "Mar" p. 274  
 vv. 1-4 *El mar es / El Lucifer del azul./ El cielo caído / Por querer ser la luz*<sup>1760</sup>.  
 2- CA Nocturnos de la luna, "Alta va la luna" p. 510  
 vv. 1-2 *Alta va la luna./ Bajo corre el viento*<sup>1761</sup>.  
 3- CA 34 *Tres retratos con sombra*, « Juan Ramón Jiménez » p. 534

**Juglar**

- 1- LP 7 « Elegía a Doña Juana la Loca » p. 180  
 vv. 23-28 *¡Oh princesa divina de crepúsculo rojo / Con la rueda de hierro y de acero lo hilado!/ Nunca tuviste el nido, ni el madrigal doliente,/ Ni el laud juglaresco que solloza lejano./ Tu juglar fue un mancebo con escamas de plata / y un eco de trompeta su acento enamorado.*

***La luna en el mar riela,/ en la lona gime el viento,/ y alza en blando movimiento / olas de plata y azul***<sup>1762</sup>

<sup>1756</sup> Juan Guerrero Ruiz (« à qui tous les poètes d'Espagne doivent tant », lettre de Lorca à J. Guillén, vers le 1<sup>er</sup> janvier 1927, p. 1085) dirigeait la revue *Verso y Prosa* à Murcie. Il a laissé de très importantes archives. (O. C., La Pléiade, p. 1424).

<sup>1757</sup> Voir aussi LP p. 569

<sup>1758</sup> Fernando de Herrera (Sevilla, 1534-Sevilla, 1597).

<sup>1759</sup> « García Lorca hace un subido elogio del gran *cantaor* flamenco Juan Breva, comparándolo con Homero y los rapsodas griegos, que, como nuestros juglares, eran cantores que iban de pueblo en pueblo recitando poemas.» *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 126

<sup>1760</sup> Collage de J.R. Jiménez ? : *Dans son Journal d'un poète nouveau-marié (1916, publié en 1917), Juan Ramon Jiménez avait écrit ce distique : « Ô mer, ciel rebelle / tombé des cieus ! »* (O.C., La Pléiade, p. 1222).

<sup>1761</sup> Collage de J.R. Jiménez : *Même jeu de balance entre le haut et le bas, la nature et l'âme du poète dans « Peuplier blanc » de J. Ramon Jimenez : En haut chante l'oiseau / et en bas chante l'eau./ (En haut et en bas, / s'ouvre mon âme.)* (O.C., La pléiade, p. 1362). « Álamo blanco » : vv. 1-4 *Arriba canta el pájaro / y abajo canta el agua / (Arriba y abajo, / se me abre el alma.)* (J.R. Jiménez, *Canción*, Barcelone, Seix Barral, "Biblioteca breve", 1993).

<sup>1762</sup> « Canción del Pirata » Voir aussi LP p. 628



1- TL 7 « Luna y panorama de los insectos (Poema de amor) » p. 319

[épigraphe :] La luna en el mar riela,/ en la lona gime el viento,/ y alza en blando movimiento / olas de plata y azul. Espronceda

**Lamartine, Alphonse de**<sup>1763</sup>

1- LP 41 « El lagarto Viejo » p. 242

vv. 30-33 *Estudiasteis un libro/ De Lamartine, y os gustan/ Los trinos platerescos/ De los pájaros ?*

**Lejana como oscura corza herida**<sup>1764</sup>

14-SO2 "El poeta habla por teléfono con el amor" p. 400

vv. 12-14 *Lejana como oscura corza herida./ Dulce como un sollozo en la nevada / Lejana y dulce en tuetano metida!*

**León, Fray Luis de**

1- OD 2 « Soledad » p. 193

[Dédicace:] Homenaje a Fray Luis de León

**Lira**

1- LP 14 « El canto de la miel » p. 193

vv. 36-37 *Para el que lleva la pena y la lira,/ Eres sol que ilumina el camino.*

2- LP 54 « Deseo » p. 264

vv. 3-7 *Mi paraíso un campo/ Sin ruiseñor/ Ni liras,/ Con un río discreto/ Y una fuentecilla.*

3- LP 56 « Espigas » p. 267

v. 32 *Un concierto de liras.*

4- LP 63 « Invocación al laurel » p. 279

v. 19 *Las rosas estaban soñando en la lira,*

vv. 27-28 *Conozco la lira que presentes, rosa ;/ Formé su cordaje con mi vida muerta.*

5- LP 64 « Ritmo de otoño » p. 281

vv. 39-4 *Sabemos de las flores de los bosques,/ Del canto monocorde de los grillos / De la lira sin cuerdas que pulsamos,/ Del oculto sendero que seguimos.*

6- NY « Cementerio judío » p. 290

vv. 20-24 *Las arquitecturas de escarcha,/ las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas / en otoño mojando las últimas vertientes,/ se apagaban en el negro de los sombreros de copa.*

7- SO 9 « Epitafio a Isaac Albéniz » p. 410

vv. 1-4 *Esta piedra que vemos levantada / sobre hierbas de muerte y barro oscuro,/ guarda lira de sombra, sol maduro,/ urna de canto sola y derramada.*

8- SO 11 « Soneto de homenaje a Manuel de Falla ofreciéndole unas flores » p. 415

vv. 1-4 *Lira cordial de plata refulgente,/ de duro acento y nervio desatado,/ Voces y frondas de la España ardiente / con tus manos de amor has dibujado.*

9- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449

v. 60 *Adornos de las liras. Poetas sin acento.*

10- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 5-10 *¿En Dónde los poetas verdaderos ?/ ¿Adónde la pureza de la lira / donde el alma de amor triste delira / en una apoteosis de luceros ?/ En su estertor la lira agonizante / el ambiente llenó de imprecaciones.*

11- LPA 50 « Cementerio judío » p. 636 ( ?)

v. 21 *las liras y gemidos que se escapan de las hojas diminutas*

**Lírico**

1- LP 6 « Canción menor » p. 178

v. 24 *Y en mi lírica canción*

2- LP 14 « El canto de la miel » p. 193

vv. 27-28 *La armonía hecha carne tú eres,/ El resumen genial de lo lírico.*

3- LP 19 « Cantos nuevos » p. 205

vv. 17-18 *Cantar si carne lírica que llene/ De risas el silencio.*

4- LP 30 « La veleta yacente » p. 224

v. 7 *Lírica flor de torre*

5- LP 33 « Pajarito de papel » p. 228

vv. 20-22 *El barco silencio sin remeros ni velamen,/ El lírico/ Buque fantasma del miedoso insecto,*

6- LP 39 « Prólogo » p. 236

v. 8 *De los gavilanes líricos*

vv. 98-99 *Mi ¡ Enrique ! ¡ Enrique !/ Lírico,*

7- LP 44 « Encrucijada » p. 249

vv. 15-16 *¡ Oh, dolor de lamentarse/ Por sorber la vena lírica !*

8- LP 62 « Encina » p. 277

v. 4 *Las esmeraldas líricas.*

9- LP 64 « Ritmo de otoño » p. 281

v. 117 *Y sentimos el fracaso lírico*

10- SU 5 *Tres estampas del cielo I* p. [411]

<sup>1763</sup> (1790-1869).

<sup>1764</sup> Allusion au *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: *Como el ciervo huyste / aviéndome herido* (1ère strophe) et *que el ciervo vulnerado / por el otero asoma* (13ème strophe)

vv. 8-12 *Todas las noches salen a las rejas/ — ¡ Oh cielo de mil pisos ! —/ y hacen líricas señas/ a los mares de sombra/ que las rodean.*

11- SU 12 [*Tres poemas*] « Abandono » p. 452

vv. 44-45 (*Por el monte lírico / se pone la luna*).

12- SU 13 *La selva de los relojes, « La hora esfinge »* p. 459

vv. 91-92 *Pones un techo de piedra/ a las mariposas líricas*

13- CA 33 « Baco » p. 533

vv. 3-4 *Como una pantera, su sombra,/ acecha mi lírica sombra.*

14- CA 48 « Lunes, miércoles y viernes » p. 552

vv. 15-16 (*Ante una vidriera rota/ coso mi lírica ropa.*)

15- PS 25 « [ ¿ Qué tiene el agua del río ? »] p. 457

vv. 13-16 *¿ Piensas que tus ondas claras / Eterna leyenda lírica / Son llanto de tus entrañas / En vez de profundas risas ?*

#### Lirismo

1- LP 14 « El canto de la miel » p. 193

vv. 44-45 *El que te gusta no sabe que traga/ Un resumen dorado del lirismo.*

2- LP 64 « Ritmo de otoño » p. 281

vv. 130-131 *Sin terror y sin miedo ante la muerte,/ Escarchado de amor y de lirismo.*

#### Lope de Vega

1- CA 58 *Eros con bastón, « Serenata »* p. 561

[Dédicace:] (homenaje a Lope de Vega)

2- OD 3-4 « Oda al santísimo sacramento del altar, Carne » p. 200

[épigraphe:] *Qué bien os quedasteis,/ galán del cielo,/ que es muy de galanes / quedarse en cuerpo. Lope de Vega (Canto de los cantares)*

#### Lucrecio<sup>1765</sup>

1- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 11-12 *Ya no cantan, valientes cual leones,/ Lucrecio, Herrera, Campoamor y el Dante.*

#### Machado, Antonio

1- LP 5 « Canción primaveral »

v. 9 *Voy caminando de la tarde*<sup>1766</sup>

2- PS 26 « [ A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459

#### Madrigal

1- LP 7 « Elegía a Doña Juana la Loca » p. 180

vv. 23-28 *¡Oh princesa divina de crepúsculo rojo / Con la rueca de hierro y de acero lo hilado!/ Nunca tuviste el nido, ni el madrigal doliente,/ Ni el laud juglaresco que solloza lejano./ Tu juglar fue un mancebo con escamas de plata / y un eco de trompeta su acento enamorado.*

2- LP 18 « Madrigal de verano » p. 203

3- LP 34 « Madrigal » p. 230

4- LP 53 « Madrigal » p. 263

5- SU 8 *Palimpsestos, « Madrigal »* p. 430.

6- PG 2 *Seis poemas galegos, « Madrigal a la ciudad de Santiago »* p. 367

#### Madrigalillo

1- CA 69 *Amor (con alas y flechas), « Madrigalillo »* p. 574

#### [Mallarmé, Stéphane]

1- LP « Meditación bajo la lluvia » p. 268

vv. 11-16 *¿ Todo mi sufrimiento se ha de perder, Dios mío,/ Como se pierde el dulce sonido de las frondas?/ ¿ Todo el eco de estrellas que guardo sobre el alma / Será luz que me ayude a luchar con mi forma?/ ¿ Y el alma verdadera se despierta en la muerte?/ ¿ Y esto que ahora pensamos se lo traga la sombra?* <sup>1767</sup>

#### [Manrique, Jorge]

1- LL « La sangre derramada » p. 386

vv. 102-121<sup>1768</sup>

#### Mar de la China<sup>1769</sup>

<sup>1765</sup> (98-55 av. J.C.), *De natura rerum*.

<sup>1766</sup> Souvenir possible des *Soledades* d'Antonio Machado (XI, vv. 1-2). *Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos,/ las polvorientas encinas!/ ¿ Adónde el camino irá?*

<sup>1767</sup> Il y a peut-être là une résonance mallarméenne : *Coïncidence, Mallarmé à dix-sept ans s'adresse à Dieu sur le même ton et presque dans les mêmes termes : Seigneur, nous fis-tu pour t'aimer ?/ As-tu placé dans nos ténèbres / L'astre pour mieux nous en priver ? [...] De ton ciel ris-tu quand je pleure ?/ Où se perdent-ils, nos accents,/ Sans qu'à tes pieds aucun ne meure / Comme les vains flots de l'encens.* (O. C., La Pléiade, p. 1222).

<sup>1768</sup> « Todo este fragmento recuerda en sus elogios los que Jorge Manrique hace de su padre en las famosas *Coplas*.», (*Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 127.) Lorca reprend aussi ici le lieu commun de l'éloge du mort dans les plantos médiévaux et dans les lamentations funèbres populaires (*llantos*), avec les exclamations anaphoriques "¿ Qué buen... ", "¿ Qué bien... ".

<sup>1769</sup> Il y a peut-être là un collage de R. Dario : *Ce premier poème [de « Deux marins au bord de l'eau »] n'est pas sans rappeler, avec une fantaisie plus aérienne, ces vers de Rubén Darío dans *Prosas profanas* (« Symphonie en gris majeur ») (O. C., La Pléiade, p. 1380). On reproduit ici les vers 14-17 de « Sinfonía en gris mayor » : *Es**

1- CA « Dos marinos en la orilla » p. 587

vv. 1-7 *Se trajo en el corazón / un pez del Mar de la China./ A veces se ve cruzar / diminuto por sus ojos./ Olvida siendo marino / los bares y las naranjas./ Mira al agua.*

**Meditación [Fig.]**

1- LP «Meditación bajo la lluvia» p. 268

**Médium [Fig.]**

1- PS 26 « [ A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459

vv. 30-41 *El poeta es un árbol / Con frutos de tristeza / Y con hojas marchitas / De llorar lo que ama./ El poeta es el médium / De la Naturaleza / Que explica su grandeza / Por medio de palabras./ El poeta comprende / Todo lo incomprensible / Ya cosas que se odian / Él amigas las llama.*

**Méndez, Concha**<sup>1770</sup>

1- LPA *En la cabaña del farmer* [p. 611]

[Dedicace :] A Concha Méndez y Manuel Altolaguirre

**Montes, Eugenio**<sup>1771</sup>

1- CJ 5 *Gráfico de la petenera* p. [327]

[Dedicace :] A Eugenio Montes

**Moreno Villa, José**<sup>1772</sup>

1- SU 8 *Palimpsestos* p. [427]

[Dedicace :] A José Moreno Villa

2- RG 5 « La monja gitana » p. 150

[Dedicace :] A José Moreno Villa

3- PS « Palimpsestos » p. [429]

[Dedicace :] A José Moreno Villa

**Musa**

1- PS 41 « La sirena y el carabinero » p. 484

vv. 21-24 *Oh musas bailarinas, de tiernos pies rosados,/ en bellas trinidades sobre el jugoso césped./ Acoged mis ofrendas dando al aire de altura,/ nueve cantos distintos y una sola palabra.*

2- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 17-20 *Se acabaron las Musas, los amores,/ los artistas, las artes, los poetas,/ ya no suenan las épicas trompetas,/ el bosque se quedó sin ruiseñores ...*

**Neruda, Pablo**

1- SO 1 « Adam » p. 399

[Dedicace :] A Pablo Neruda, rodeado de Fantasmas<sup>1773</sup>

**[Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar / Que es el morir]**

1- CJ « Paso » p. 322

vv. 65-68 *Virgen con miriñaque / tú vas / por el río de la calle,/ ¡hasta el mar!*<sup>1774</sup>

**Nuestro ganado pace, el viento espira**<sup>1775</sup>.

1- NY IV-16 « Poema doble del lago Eden » p. 277

[épigraphe :] *Nuestro ganado pace, el viento espira.* Garcilaso

**Oda**

1- OD *Odas* pp. 189-205

2-OD 1 « Oda a Salvador Dalí » p. 189

3-OD 3 « Oda al Santísimo Sacramento del Altar » p. 195

4- OD 4 « Apunte para una oda » p. 204

5- NY V-24 « Oda a Walt Whitman » p. 296<sup>1776</sup>

« **Orlando furioso**<sup>1777</sup> »

*viejo ese lobo. Tostaron su cara / los rayos de fuego del sol del Brasil ;/ los recios tifones del mar de la China / le han visto bebiendo su frasco de gin.*

<sup>1770</sup> Poétesse de la « génération de 27 » (1898-1986). *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930), *Vida y vida, Niño y sombras, Lluvias enlazadas*. Epouse de Manuel Altolaguirre.

<sup>1771</sup> (1897-1982) En los inicios de su carrera literaria se inclinó por el ultraísmo. En Madrid frecuentó la tertulia del Café Colonial, dirigida por Cansinos Assens, y conoció a Guillermo de Torre, Pedro Garfias y Gerardo Diego. Publicó en revistas ultraístas como *Cervantes, Grecia, Ultra, Perseo, Cosmópolis* y *Horizonte*. Colaboró con la revista en lengua gallega *Nós*, dirigida por Vicente Risco, en la que publicó poemas en gallego que aúnan la vanguardia con la tradición gallega. En lengua gallega publicó Montes tres libros: un poemario, *Versos a tres cás o neto* (1930); un libro de relatos, *O vello mariñeiro toma o sol, e outros contos* (1922); y un ensayo, *Estética da muñeira* (1922). Al tiempo que en *Nós*, publicó en otros diarios y revistas gallegos. A principios de la década de 1930, Montes decidió dedicarse exclusivamente al periodismo.

<sup>1772</sup> (1887-1955). *El pasajero* (1914), *Luchas de pena y alegría* (1915), *Jacinta la pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933), *Salón sin muros* (1936), *La noche del verbo, Voz en vuelo a su cuna* (1961).

<sup>1773</sup> Peut-être une allusion à la tonalité de *Residencia en la tierra*.

<sup>1774</sup> Collage des vers de Jorge Manrique cités comme entrée.

<sup>1775</sup> Vers 1146, *Egloga II, Obra poética y Textos en prosa*, Garcilaso de la Vega, ed. de Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, « Biblioteca clásica », 1995, p. 194.

<sup>1776</sup> Voir aussi LPA p. 644

1- CJ 4 *Poema de la saeta*, « Procesión » p. 321  
v. 54 *Orlando furioso*.

#### Palabra

1- PS 26 « [ A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459

vv. 30-41 *El poeta es un árbol / Con frutos de tristeza / Y con hojas marchitas / De llorar lo que ama./ El poeta es el médium / De la Naturaleza / Que explica su grandeza / Por medio de palabras./ El poeta comprende / Todo lo incomprensible / Y a cosas que se odian / Él amigas las llama.*

2- PS 41 « La sirena y el carabinero » p. 484

vv. 21-24 *Oh musas bailarinas, de tiernos pies rosados,/ en bellas trinidades sobre el jugoso césped./ Acoged mis ofrendas dando al aire de altura,/ nueve cantos distintos y una sola palabra.*

#### Panidas<sup>1778</sup>

1- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449

vv. 11-16 *Panidas, sí, Panidas ;/ El trágico Rubén / Así llamó en sus versos / Al lánguido Verlaine,/ Que era rosa sangrienta / Y amarilla a la vez.*

#### Pérez Guerra, Ernesto<sup>1779</sup>

1- PG 4 *Seis poemas galegos*, « Cántiga del niño de la tienda » p. 371

[Dédicace :] A Ernesto Pérez Guerra

#### Petenera<sup>1780</sup>

1- CJ « Gráfico de la petenera » p. [327]

2- CJ 5 « Danza » p. 331

[sous-titre :] « En el huerto de la petenera »<sup>1781</sup>

3- CJ 5 « muerte de la petenera » p. 332

4- CJ 5 « falsete » p. 333

vv. 71-72 ¡ Ay, petenera gitana ! / ¡ Yayay petenera !

vv. 85-86 ¡ Ay, petenera gitana ! / ¡ Yayay petenera !

5- LPA « Reflejo final » p. 530

vv. 3-8 *¡Oh Martirio, Carmen / y Soledad,/ las que llevasteis / la petenera a enterrar / y tenéis junto a la puerta / un limonar!*

#### Poema

1- LP 9 « Balada triste, pequeño poema Abril de 1918 (Granada) » p. 184

2- *Poema del Cante jondo* p. [293]

3- CJ *Poema de la siguiyria gitana* p. [297]

4- CJ 3 *Poema de la soleá* p. [305]<sup>1782</sup>

5- CJ 4 *Poema de la saeta* p. [317]

6- SU 10 *Historietas del viento (Poema de julio)* p. [441]

7- SU 12 [Tres poemas] p. [449]

8- SU 17.1 *Ferías (Fragmentos)*, « Poema de la feria » p. 480

9- RG 8 « San Miguel (Granada) » p. 157

vv. 29-30 *El mar baila por la playa,/ un poema de balcones.*

10- PP « Poemas en prosa » p. [207] ?

11- NY IV-16 « Poema doble del lago Eden » p. 277<sup>1783</sup>

12- TL 6 « Pequeño poema infinito » p. 317

13- TL 7 « Luna y panorama de los insectos (Poema de amor) » p. 319<sup>1784</sup>

14- TL 12 « Vals en las ramas » p. 327

[Dédicace :] Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema *El Vals*

15- TL 14 « Omega (Poema para muertos) » p. 330

16- PG *Seis poemas galegos*, p. [361]

17- PS *Poemas sueltos* p. [417]

18- PS 29 « Poemas heroicos » p. 465

19- PS *Los poemas de Isidro Capdepón Fernández, poeta apócrifo* [ p.515]

20- LPA *Poemas desechados de la edición príncipe* (1931) p. [529]

21- LPA *Poemas de la soledad en Columbia University* p. [561]

<sup>1777</sup> L'Arioste, *Roland Furieux* (1 et 2), Paris, Seuil, 2000, 964 p. (vol. 1) et 1160 p. (vol. 2).

<sup>1778</sup> R. Darío appelle effectivement Verlaine (dans son « Responso a Verlaine », *Prosas profanas y otros poemas*) *Panida* (fils de Pan) : *Padre y maestro mágico, liróforo celeste / que al instrumento olímpico y a la siringa agreste / diste tu acento encantadar;/ ¡Panida! Pan tú mismo, con coros condujiste / hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste,/ ¡al son del sistro y del tambor!* (vv. 1-6)

<sup>1779</sup> C'est sur les instances d'un de ses amis intimes de l'époque, Ernesto Perez Guerra, poète et essayiste galicien, que Lorca se décide à publier ces six poèmes. (O. C., La Pléiade, p. 1572).

<sup>1780</sup> *Canto popular andaluz, con acompañamiento de guitarra y letra en cuartetos* (*Gran diccionario de la lengua española*, Larousse, 2001). *Aire popular parecido a la malagueña, con que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos* (*Diccionario de Real Academia española*, 21°ed., 1995).

<sup>1781</sup> Voir aussi LP 4 p. 533

<sup>1782</sup> Voir aussi LP [p. 561]

<sup>1783</sup> Voir aussi LP p. 605

<sup>1784</sup> Voir aussi LP p. 628

22- LPA *Poemas del lago Edem Mills* [p. 603]

23- LPA *Introducción a la muerte, Poemas de la soledad en Vermont* [p. 619]

### Poesía

1- LP 14 « El canto de la miel » p. 193

vv. 13-16 (*Así la miel del hombre es la poesía/ Que mana de su pecho dolorido,/ De un panal con la cera del recuerdo/ Formado por la abeja de lo íntimo.*)

2- LP 44 « Encrucijada » p. 249

vv. 11-14 *¡ Oh, qué dolor el dolor/ Antiguo de la poesía,/ Este dolor pegajoso/ Tan lejos del agua limpia !*

3- LP 47 « Canción oriental » p. 254

vv. 55-56 *La bellota es la serena/ Poesía de lo rancio,*

4- LP 62 « Encina » p. 277

vv. 39-44 *Vuelvo otra vez a echar las redes sobre/ La fuente de mi vida,/ Redes hechas con hilos de esperanza/ Nudos de poesía,/ Y saco piedras falsas entre un cieno/ De pasiones dormidas.*

5- RG 15 « Romance de la guardia civil española » p. 171

[Dédicace :] A Juan Guerrero. Cónsul general de la poesía

6- SO 12 « A Carmela la peruana [agradeciéndole unas muñecas] » p. 416

vv. 9-11 *En este duelo a muerte con la virgen poesía,/ duelo de rosa y verso, de número y locura,/ tu regalo renueva sal y vieja alegría.*

7- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449

vv. 55-56 *Ellas son las mujeres entre todas las flores,/ Tibios « santa sanctorum » de la eterna poesía,*

vv. 67-73 *Porque al ser como sois la poesía / Estáis llenas de Otoño, de tardes,/ De pesares, de melancolía,/ De tristezas, de amores fatales,/ De crepúsculos gris de agonía,/ Que sois tristes al ser la poesía,/ Que es un agua de vuestros rosales.*

8- PS 26 « [ A las Poesías completas de Antonio Machado (1917)] » p. 459

vv. 22-29 *Un libro de poesías / Es el Otoño muerto:/ los versos son las hojas / Negras en tierras blancas,/ Y la voz del que los lee / Es el soplo del viento / Que los hunde en los pechos / — Entrañables distancias—.*

vv. 54-65 *Poesía es amargura,/ Miel celeste que mana / De un panal invisible / Que fabrican las almas./ Poesía es lo imposible / Hecho posible. Arpa / Que tiene en vez de cuerdas / Corazones y llamas. / Poesía es la vida / Que cruzamos con ansia / Esperando al que lleva / Sin rumbo nuestra barca.*

9- PS 59 « Romance no gallista » p. 509

vv. 1-4 *Para hacer buena poesía,/ aunque sea putrefacta,/ versos que rimen con garbo / o prosas sin camelancia,*

10- PS 60 « Aleluyas tiernas del Federico (pirulino) a los amigos disgustados » p. 511

vv. 5-6 *Que ya no queréis nada / con la poesía de Granada.*

### Poesías completas<sup>1785</sup>

1- PS 26 « [ A las Poesías completas de Antonio Machado (1917)] » p. 459

### Poeta

1- LP 4 « Canción otoñal » p. 174

vv. 45-48 *¿ Y si la muerte es la muerte/ Qué será de los poetas/ Y de las cosas dormidas/ Que ya nadie las recuerda ?*

2- LP 10 « Mañana » p. 186

vv. 1-5 *Y la canción del agua / Es una cosa eterna./ Es la savia entrañable / Que madura los campos./ Es sangre de poetas/ Que dejaron sus almas / Perderse en los senderos / De la naturaleza.*

3- LP 12 « Lluvia » p. 190

vv. 25-26 *Son poetas del agua que han visto y que meditan/ Lo que la muchedumbre de los ríos no sabe.*

4- LP 36 « Consulta » p.232

vv. 5-6 (*¡ Oh, poeta infantil/ Quiebra tu reloj !*) vv. 11-12 et vv. 17-18

5- LP 43 « Balada de la Placeta » p. 246

vv. 33-36 [LOS NIÑOS] *¿ Quién te enseñó el camino/ De los poetas ? / [YO] La fuente y el arroyo / De la canción añeja.*

6- LP 63 « Invocación al laurel » p. 279

vv. 58-59 *Acaso, ¡ oh maestro del ritmo !, medites/ Lo inútil del triste llorar del poeta.*

7- SU 17.1 *Ferías (Fragmentos), « Poema de la feria »* p. 480

vv. 13-14 *Y hay un niño que pierden/ todos los poetas.*

8- CA Nocturnos de la ventana p. [509]

[Dédicace :] A la memoria de José de Ciria y Escalante, poeta

9- CA 56 « Interior » p. 560

vv. 1-2 *Ni quiero ser poeta,/ ni galante.*

10- NY « Poeta en Nueva York »<sup>1786</sup> p. [233]

11- NY III-10 « Paisaje de la multitud que vomita (anochece de Coney Island) » p. 264

vv. 36-39 *Yo, poeta sin brazos perdido / entre la multitud que vomita,/ sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienas.*

12- NY IV-14 « Luna y panorama de los insectos (El poeta pide ayuda a la Virgen) » p. 274

13- NY IV-16 « Poema doble del lago Eden » p. 278

<sup>1785</sup> Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral n°149, 1956, 310 p.

<sup>1786</sup> Poèmes écrits à New York en 1929-30 où le poète a vécu comme étudiant à l'Université de Columbia.



- vv. 32-35 *Quiero llorar porque me da la gana / como lloran los niños del último banco / porque yo no soy un poeta ni un hombre ni una hoja / pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado* ;<sup>1787</sup>
- 14-SO 2 « El poeta habla por teléfono con el amor » p. 400
- 15- SO 3 « Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma » p. 401
- 16- SO 4 « El poeta dice la verdad » p. 402
- 17- SO 5 « El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca » p. 403
- 18- SO 6 « El poeta pide a su amor que le escriba » p. 404
- 19- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449
- vv. 7-10 *Amigas de poetas / Y de mi corazón, / Ave rosas, estrellas / De luminosa Sión.*
- vv. 48-52 *Ellas son refugios de muchos corazones, / Ellas son estrellas que sienten el amor, / Ellas son silencios que lentos escaparon / Del eterno poeta nocturno y soñador / Y con aire y con cielo y con luz se formaron.*
- v. 60 *Adornos de las liras. Poetas sin acento.*
- vv. 93-94 *Sollozad por los malos poetas / Que no os pueden cantar con dolor.*
- 20- PS 23 « Luz » p. 453
- vv. 5-8 *El poeta es la sombra luminosa que marcha / Pretendiendo enlazar a los hombres con Dios, / Sin notar que el azul es un Sueño que vive / Y la Tierra otro sueño que hace tiempo murió.*
- 21- PS 24 « [¡ Azul ! ¡ Azul ! ¡ Azul !] » p. 454
- v. 33 *¡ Tristeza ! que es estado de todo fiel poeta.*
- 22- PS 26 « [ A las Poesías completas de Antonio Machado (1917)] » p. 459
- vv. 30-41 *El poeta es un árbol / Con frutos de tristeza / Y con hojas marchitas / De llorar lo que ama. / El poeta es el médium / De la Naturaleza / Que explica su grandeza / Por medio de palabras. / El poeta comprende / Todo lo incomprensible / Y a cosas que se odian / Él amigas las llama.*
- vv. 46-53 *En los libros de versos, / Entre rosas de sangre, / Van pasando las tristes / y eternas caravanas / Que hicieron al poeta / Cuando llora en las tardes / Rodeado y ceñido / Por sus propios fantasmas*<sup>1788</sup>.
- vv. 72-75 *¡ Oh, qué penas tan hondas / Y nunca remediadas / Las voces dolorosas / Que los poetas cantan !*
- 23- PS 27 « Granada : Elegía humilde » p. 462
- vv. 16-20 *Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre / En túmulo de nieve y mortaja de sol, / Esqueleto gigante de sultana gloriosa / Devorado por bosques de laureles y rosas / Ante quien vela y llora el poeta español.*
- 24- PS *Los poemas de Isidro Capdepón Fernández, poeta apócrifo [ p.515]*
- 25- PS 67 « [ Al poeta sevillano Don Juan Antonio Cavestany ] » p. 523
- 26- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522
- vv. 5-8 *¿En Dónde los poetas verdaderos ? / ¿Adónde la pureza de la lira / donde el alma de amor triste delira / en una apoteosis de luceros ?*
- 27- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522
- vv. 17-20 *Se acabaron las Musas, los amores, / los artistas, las artes, los poetas, / ya no suenan las épicas trompetas, / el bosque se quedó sin ruiseñores ...*
- 28- LPA *El poeta llega a la Habana [p. 655]*

#### Poético

- 1- LP 26 « Sueño » p. 218
- vv. 19-21 *Y observo que el laurel tiene / Cansancio de ser poético / y profético.*
- 2- PS 30 [p. 467]
- [Dédicace:] EN EL CUMPLEAÑOS DE R.G.A. / CORONA POÉTICA O PULSERA DE FLOR / DEDICADA A ROSA GARCÍA ASCOT
- 3- LPA *Libros poéticos apéndices [p. 525]*

#### Prados, Emilio

- 1- LP 50 « La balada del agua del mar » p.260
- [Dédicace :] A Emilio Prados (Cazador de nubes)<sup>1789</sup>
- Qué bien os quedasteis, / galán del cielo, / que es muy de galanes / quedarse en cuerpo.**<sup>1790</sup>
- 1- OD 3-4 « Oda al santísimo sacramento del altar, Carne » p. 200
- [épigraphe:] Qué bien os quedasteis, / galán del cielo, / que es muy de galanes / quedarse en cuerpo. Lope de Vega (Canto de los cantares)
- Quizás fue por no saberte / la geometría**<sup>1791</sup>
- 1- CA 66 « Suicidio » p. 568
- [Épigraphe :] (Quizás fue por no saberte / la geometría)

#### Rimar

- 1- PS 59 « Romance no gallista » p. 509
- vv. 1-4 *Para hacer buena poesía, / aunque sea putrefacta, / versos que rimen con garbo / o prosas sin camelancia,*

#### Ritmo

<sup>1787</sup> LP 39 p. 605 vv. 32-35 *Quiero llorar porque me da la gana / como lloran los niños del último banco, / porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.*

<sup>1788</sup> Il faut souligner la similitude avec la dédicace suivante : A Pablo Neruda, *rodeado de Fantasmas* (SO 1 « Adam » p. 399).

<sup>1789</sup> Surnom affectif donné par FGL à E. Prados.

<sup>1790</sup> *Canto de los cantares* (Lope de Vega)

<sup>1791</sup> Provenance inconnue.



- 1- LP 63 « Invocación al laurel » p. 279  
 vv. 58-59 *Acaso, ¡ oh maestro del ritmo !, medites/ Lo inútil del triste llorar del poeta.*  
 2- LP 64 « Ritmo de otoño » p. 281  
 vv. 17-18 ... *Soy incienso/ De cantos desprendidos/ Que cayeron envueltos en azules/ Transparencias de ritmo.*  
 3- LP 67 « Otra canción » p. 288  
 vv. 23-24 *Mi ritmo va contando/ Que el sueño se deshizo para siempre.*  
 4- CJ 2 « Poema de la siguiiriya gitana » ,« El paso de la siguiiriya » p. 301  
 vv. 76-77 *¿ Adónde vas, siguiiriya,/ con un ritmo sin cabeza ?*  
 5- OD 4 « Apunte para una oda » p. 204  
 vv. 9-10 *En la curva del río te esperé largas horas / Limpio ya de arabescos y de ritmos fugaces.*  
 6- NY VI-25 « Son de negros en Cuba » p. 303  
 v. 18 *¡ Oh Cuba ! ¡ Oh ritmo de semillas secas !*

**Romance**

- 1- LP « Balada triste » p. 184  
 vv. 21-24 *Yo siempre fui intranquilo,/ Niños buenos del prado,/ El ella del romance me sumía/ En ensoñares claros.*  
 vv. 33-36 *En abril de mi infancia yo cantaba,/ Niños buenos del prado,/ La ella impenetrable del romance/ Donde sale Pegaso.*  
 2- RG 1 « Romance de la luna, luna » p. 141  
 3- RG 7 « Romance de la pena negra » p. 154  
 4- RG 15 « Romance de la guardia civil española » p. 171  
 5- RG 16-17-18 *Tres romances históricos* pp. 175-185  
 6- RG 17 « Burla de Don Pedro a caballo, Romance con lagunas » p. 178  
 7- PG 3 *Seis poemas galegos*, « Romance de Nuestra Señora de la Barca » p. 369  
 8- PS 25 « [ ¿ Qué tiene el agua del río ? »] p. 457  
 vv. 5-7 *Cielo chico y tembloroso / Viejo espejo de las vidas / ¿ Qué romance vas cantando ?*  
 9- PS 59 « Romance no gallista » p. 509

**Romancero**

- 1- RG *Romancero gitano* pp. [138]-185  
 2- RG *Primer Romancero gitano* pp. [139]  
 3- RG 4 « Romancero sonámbulo » p. 147

**Romántico**

- 1- LP 10 « Mañana » p. 186  
 vv. 27-28 *Ella es luz hecha canto/ De ilusiones románticas.*  
 2- LP 31 « Corazón nuevo » p. 226  
 3- LP 31 « Corazón nuevo » p. 226  
 vv. 13-16 *Yo veo en ti fetos de ciencias,/ Momias de versos y esqueletos/ De mis antiguas inocencias/ Y mis románticos secretos.*  
 4- LP 68 « El macho cabrío » p. 289  
 vv. 3-4 *En la tarde de rosa y de zafiro,/ Llena de paz romántica,*  
 5- SU 5 *Tres estampas del cielo II* p. [411]  
 vv. 19 *Romántico y loco*  
 6- SU 6 *Noche*, « Una » p. 419  
 v. 45 et 48 *Aquella estrella romántica*  
 7- PS 68 « [Al regresar a Granada] » p. 524  
 v. 9 *mano romántica y bruna*

**Romero Murube, Joaquín**<sup>1792</sup>

- 1- PS 62 « [A Joaquín Romero Murube] » p. 513  
 v. 1

**Rubén [Darío]**<sup>1793</sup>

- 1- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449  
 vv. 11-16 *Panidas, sí, Panidas ;/ El trágico Rubén / Así llamó en sus versos / Al lánguido Verlaine,/ Que era rosa sangrienta / Y amarilla a la vez.*

**Saeta**<sup>1794</sup> [Fig.]

- 1- CJ 4 *Poema de la saeta* p. [317]  
 2- CJ « Saeta » p. 323

**Salinas, Pedro**

<sup>1792</sup> (1904-1969). *La tristeza del Conde Laurel, Hermanita amapola* (1925), *Sombra apasionada* (1929), *Siete romances* (1937), *Canción del amante andaluz, Kasida del olvido, Tierra y canción.*

<sup>1793</sup> R. Darío appelle effectivement Verlaine (dans son « Responso a Verlaine », *Prosas profanas y otros poemas*) *Panida* (fils de Pan) : *Padre y maestro mágico, liróforo celeste / que al instrumento olímpico y a la siringa agreste / diste tu acento encantador;/ ¡Panida! Pan tú mismo, con coros condujiste / hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,/ ¡al son del sistro y del tambor!* (vv. 1-6)

<sup>1794</sup> *La saeta est un chant lancé au passage de la statue du Christ et de son cortège lors des processions de la Semaine sainte. La première acception du mot, flèche, entraîne l'apparition d'archers (titre du premier poème de cette section [« Arqueros »] dans l'imagination du poète. (O. C., La Pléiade, p. 1248)*

1- CA p. [494]

[Dédicace :] A Pedro Salinas, Jorge Guillén y Melchorito Fernández Almagro

**[San Juan de la Cruz]**<sup>1795</sup>

14-SO2 "El poeta habla por teléfono con el amor" p. 400

vv. 12-14 *Lejana como oscura corza herida./ Dulce como un sollozo en la nevada / Lejana y dulce en tuetano metida!*

### Serenata

1- LP 15 « Elegía » p. 195

v. 64 *Nunca llegó a tu oído la dulce serenata.*

2- CA 58 *Eros con bastón*, « Serenata (homenaje a Lope de Vega) »

**Sí, tu niñez : ya fábula de fuentes.**<sup>1796</sup>

1- NY I-3 « Tu infancia en Menton » p. 240

[épigraphe :] Sí, tu niñez : ya fábula de fuentes. Jorge Guillén

v. 1,29,45 « Sí, tu niñez : ya fábula de fuentes. »

### Siguiriya

<sup>1797</sup>

1- CJ 2 « Poema de la siguiriya gitana » p. [297]

2- CJ 2 « Poema de la siguiriya gitana » ,« El paso de la siguiriya » p. 301

vv. 76-77 *¿ Adónde vas, siguiriya,/ con un ritmo sin cabeza ?*

3- LPA 1 « Reflejo final » p. 530

vv. 9-12 *En vuestros ojos / duerme el puñal / que lleva la siguiriya / por el olivar.*

### Siguiriyero

1- CJ 7 « Viñetas flamencas, Retrato de Silverio Franconetti » p. 342

vv. 5-8 *La densa miel de Italia / con el limón nuestro,/ iba en el hondo llanto / del siguiriyero.*

### Soleá

1- CJ *Poema de la Soleá* p. [305]

2- CJ *La Soleá* p. 312

### Soneto

1- CA 69 *Amor (con alas y flechas)*, « Soneto » p. 580

2- OD 1 « Oda a Salvador Dalí » p. 190

vv. 43-44 *Tu fantasía llega donde llegan tus manos,/ y gozas el soneto del mar en tu ventana.*

3- SO *Sonetos* p. [395]

4- SO 2 « Soneto [Yo sé que mi perfil será tranquilo] » p. 400

5- SO 3 « Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma » p. 401

6- SO 7 « [Soneto de la dulce queja] » p. 405

7- SO 11 « Soneto de homenaje a Manuel de Falla ofreciéndole unas flores » p. 415

8- PS 20 « La mujer lejana, SONETO SENSUAL » p. 446

9- PS 64 « Soneto al eximio arquitecto Palacios, ... » p. 520

vv. 5-8 *La ciencia con el arte aquí se alía / con tanta perfección, según yo siento,/ que en aqueste soneto sólo intento,/ tras mil enhorabuenas, dar la mía.*

10- PS 66 « [Lamento por la decadencia de las artes] » p. 522

vv. 1-4 *¿ Dónde están las febrífugas canciones / y los sonetos de pujante brío:/ que encadenando el estro a su albedrío / arrebatában nuestros corazones ?*

### Suite [Fig.]

1- SU *SUITES (1920-1923)* p. [377]

2- SU 2 *La suite del agua* p. [385]

3- SU 3 *Suite de los espejos* p. [393]

4- SU 4 *Noche (Suite para piano y voz emocionada)* p. [415]

### [Tanka]

1- CA *Andaluzas* p. [521]

[Dédicace :] A Miguel Pizarro ( en la irregularidad simétrica del Japón<sup>1798</sup>)

**Tomad y deshojar la rosa / de mi corazón**<sup>1799</sup>

1- PS 21 « Mascarada » p. 447

[épigraphe :] *Tomad y deshojar la rosa / de mi corazón*

**Torre, Guillermo de**<sup>1800</sup>

<sup>1795</sup> Allusion au *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: *Como el ciervo huyste / aviéndome herido* (1ère strophe) et *que el ciervo vulnerado / por el otero asoma* (13ème strophe)

<sup>1796</sup> v. 5 de « Los jardines », *Cántico, Fe de Vida*, Barcelone, Seix Barral, 1990, p. 316.

<sup>1797</sup> *Una de las tres formas fundamentales del cante flamenco o, más propiamente, de los cantos gitanoandaluces* (Diccionario Larousse).

<sup>1798</sup> Référence à la poésie japonaise et plus particulièrement au tanka (5 7 5 / 7 7)

<sup>1799</sup> Référence inconnue

<sup>1800</sup> *Guillermo de la Torre (1900-1971) est le créateur — en 1919 — du mouvement poétique « ultraïste ». Par son immense culture, il se place au premier plan des critiques espagnols de son temps. On lui doit notamment Historia de las literaturas de vanguardia, 1925 et 1965. Il eut le mérite en pleine Guerre civile espagnole de rassembler pour la première fois les Œuvres complètes de Lorca, publiées chez Losada, de 1938 à 1946, à Buenos Aires où il s'était fixé en 1936. (O. C., La Pléiade, p. 1441).*

1- PS 41 « La sirena y el carabinero » p. 484

[dédicace :] A Guillermo de Torre

**Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado.**<sup>1801</sup>

1- LPA *Calles y sueños* [p. 581]

[Epigraphe :] Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado. Vicente Aleixandre

**Verlaine, Paul**

1- CA 32 *Tres retratos con sombra*, « Verlaine » p. 532

2- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449

vv. 11-16 *Panidas, sí, Panidas ;/ El trágico Rubén / Así llamó en sus versos / Al lánguido Verlaine,/ Que era rosa sangrienta / Y amarilla a la vez.*

**Verso**

1- LP 7 « Elegía a Doña Juana la Loca » p. 180

v. 11 *Y en vez de flores, versos y collares de perlas*

2- LP 14 « El canto de la miel » p. 193

vv. 25-26 *¡ Oh divino licor de la humildad,/ Sereno como un verso primitivo !*

3- LP 31 « Corazón nuevo » p. 226

vv. 13-16 *Yo veo en ti fetos de ciencias,/ Momias de versos y esqueletos/ De mis antiguas inocencias/ Y mis románticos secretos.*

4- LP 40 « Balada interior » p. 240

v. 19 *Mi primer verso.*

5- LP 44 « Encrucijada » p. 249

vv. 1-4 *Oh, qué dolor el tener/ Versos en la lejanía/ De la pasión, y el cerebro/ Todo manchado de tinta !*

6- LP 45 « Hora de estrellas » p. 250

vv. 4-6 *Yo me salgo desnudo a la calle,/ Maduro de versos/ Perdidos.*

7- CA « Primer aniversario » p. 554

vv. 3-4 *¿De qué me sirve, pregunto,/ la tinta, el papel y el verso?*

8- OD 1 « Oda a Salvador Dalí » p. 191

v. 73 *Dice el compás de acero su corto verso elástico.*

9- SO 12 « A Carmela la peruana [agradeciéndole unas muñecas] » p. 416

vv. 1-4 *Una luz de jacinto me ilumina la mano / al escribir tu nombre de tinta y cabellera / y en la neutra ceniza de mi verso quisiera / silbo de luz y arcilla de caliente verano.*

vv. 9-11 *En este duelo a muerte con la virgen poesía,/ duelo de rosa y verso, de número y locura,/ tu regalo renueva sal y vieja alegría.*

10- PS 22 « La oración de las rosas » p. 449

vv. 11-16 *Panidas, sí, Panidas ;/ El trágico Rubén / Así llamó en sus versos / Al lánguido Verlaine,/ Que era rosa sangrienta / Y amarilla a la vez.*

11- PS 26 « [ A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459

vv. 22-29 *Un libro de poesías / Es el otoño muerto:/ los versos son las hojas / Negras en tierras blancas,/ Y la voz del que los lee / Es el soplo del viento / Que los hunde en los pechos / — Entrañables distancias—.*

vv. 46-53 *En los libros de versos,/ Entre rosas de sangre,/ Van pasando las tristes / y eternas caravanas / Que hicieron al poeta / Cuando llora en las tardes / Rodeado y ceñido / Por sus propios fantasmas.*

vv. 66-71 *Libros dulces de versos / Son los astros que pasan / Por el silencio mudo / Al reino de la Nada,/ Escribiendo en el cielo / Sus estrofas de plata.*

12- PS 59 « Romance no gallista » p. 509

vv. 1-4 *Para hacer buena poesía,/ aunque sea putrefacta,/ versos que rimen con garbo / o prosas sin camelancia,*

**Viñeta [Fig.]**

1- CJ 7 *Viñetas flamencas* p. [341]

**Voy camino de la tarde**

1- LP 5 «Canción primavera!»

v. 9 *Voy camino de la tarde*<sup>1802</sup>

**Voz**

1- NY V-24 « Oda a Walt Whitman » pp. 296-300

vv. 29-33 *Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,/ he dejado de ver tu barba llena de mariposas, / ni tus hombros de pana gastados por la luna,/ ni tus musclos de Apolo virginal,/ ni tu voz como una columna de ceniza;*

v. 92 *Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,*

2- TL 4 « Panorama ciego de Nueva York » p. 316

vv. 43-45 *No hay dolor en la voz. Sólo existen dientes;/ pero dientes que callarán aislados por el raso negro./ No hay dolor en la voz. Aquí sólo existe la Tierra.*

3- PS 26 « [ A las *Poesías completas* de Antonio Machado (1917)] » p. 459

<sup>1801</sup> vv.1-2 de « Vida », (1932-1933) *La destrucción o el amor, Obras completas*, Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1978, vol. 1 p. 345.

<sup>1802</sup> Peut-être un souvenir des *Soledades* d'Antonio Machado (XI, vv. 1-2). *Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos,/ las polvorientas encinas!/ ¿Adónde el camino irá?*

vv. 72-75 ¡ *Oh, qué penas tan hondas / Y nunca remediadas / Las voces dolorosas / Que los poetas cantan !*

**Whitman, Walt**<sup>1803</sup>

1- NY V-24 « Oda a Walt Whitman » pp. 296-300<sup>1804</sup>

vv. 29-30 *Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman, / he dejado de ver tu barba llena de mariposas,*

vv. 45-46 *Ni un solo momento, Adán de sangre, Macho, / hombre solo en el mar, Viejo hermoso Walt Whitman,*

v. 52 *los maricas, Walt Whitman, te señalan.*

v. 58 *los maricas, Walt Whitman, los maricas,*

v. 92 *Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman*<sup>1805</sup>,

vv. 127-128 *Y tú, bello Walt Whitman, duerme orillas del Hudson / con la barba hacia el polo y las manos abiertas*

**Zorongo**<sup>1806</sup>

1- PS 52 « Zorongo gitano » p. 498

---

<sup>1803</sup> Le 11 juin 1929 Lorca entreprend un grand voyage, à Paris, Londres puis aux États-Unis où il séjournera chez Philip Cummings (étudiant et poète américain qu'il avait rencontré en 1928 à la « Residencia » en 1928) dans l'Etat de Vermont à Eden Mills. C'est justement Cummings qui l'initie à la poésie de Whitman et traduit avec lui ses *Chansons* en anglais.

<sup>1804</sup> Voir aussi LP p. 644

<sup>1805</sup> R. Dario, dans Azur, chante ainsi W. Whitman : « le grand vieillard / beau comme un patriarche, serein et saint ». (O. C., La Pléiade, p. 1555)

<sup>1806</sup> Baile popular andaluz. *Música y canto de este baile*. (DRAE, 21<sup>ème</sup> ed., 1995)

## 8- GLOSSAIRE Jorge Guillén

**Ouvrages de référence :**

1- *Cántico*, Barcelone, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1990, 546 p., soit 125 poèmes. De l'édition consultée, nous n'avons gardé que les poèmes datant de 1928 et 1936, puisque nous avons choisi de nous limiter à étudier la poésie antérieure à la fin de la Guerre civile. L'édition de 1928 (Madrid) comportait 75 poèmes et celle de 1936 (Madrid) 50 de plus<sup>1807</sup>.

**Abréviation utilisée:**

CA : *Cántico* (1928,1936)

**¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?**<sup>1808</sup>

1- CA « Dedicatoria final » p. [526]

[Epigraphe :] *¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?* QUEVEDO

**Aire nuestro (?)**

1- CA 17 « Advenimiento » p. 48

vv. 9-12 *La luna está muy cerca,/ Quieta en el aire nuestro./ El que yo fui me espera / Bajo mis pensamientos.*

**Al aire de tu vuelo**<sup>1809</sup>

1- CA I « Al aire de tu vuelo » p. [13]

2- CA p. [14]

[Epigraphe :] *Por el otero asoma / Al aire de tu vuelo* SAN JUAN DE LA CRUZ

**« Beato sillón »**<sup>1810</sup>

1- CA « Beato sillón » p. 236

v. 1

**Calderón**

1- CA p. [444]

[Epigraphe :] *Quien tuvo dichas heroicas / Que entre sí no diga ...* CALDERÓN

**Cantado [Fig.]**

1- CA 55 « Viento saltado » p. 124

vv. 9-12 *¡ Esa blancura de nieve salvada / Que es fresno,/ La ligereza de un goce cantado,/ Un avance en el viento !*

**Cantar [Fig.]**

1- CA 32 « Cima de la delicia » p. 76

vv. 17-21 *Más, todavía más./ Hacia el sol, en volandas / La plenitud se escapa./ ¡Ya sólo sé cantar !*

2- CA 55 « Viento saltado » p. 124

vv. 9-12 *¡ Esa blancura de nieve salvada / Que es fresno,/ La ligereza de un goce cantado,/ Un avance en el viento!*

3- CA 78 « El distraído » p. 191

vv. 33-38 *De la corriente, distraídas./ Y al músico pródigo que, sin mucha pericia./ Por entre las orillas / Va cantando y dejando las palabras en sílabas / Desnudas y continuas,/ La ra ri ra, ta ra ri ra, la ra ri ra ...*

4- CA 264 « La nieve » p. 335

vv. 1-2 *Lo blanco está sobre lo verde,/ Y canta.*

vv. 17-20 *Enero se alumbra con nieve silvestre./ ¡Cuánto ardor ! Y canta./ La nieve hasta el canto —la nieve, la nieve—/ En vuelo arrebatada.*

5- CA 303 « El aparecido » p. 465

vv. 59-62 *Asombro de ser : cantar,/ Cantar, cantar sin designio./ ¡Mármara, mar, maramar !/ Confluyan los estribillos.*

**Cántico [Fig.]**

1- CA « A mi madre en su cielo » p. [11]

<sup>1807</sup> La obra completa de Jorge Guillén aparece hoy con el título de *Cántico*. Es este título el mismo que llevaba el libro del autor en su edición publicada en 1928, agotada ya hace tiempo. Pero este libro de ahora dista mucho de ser una segunda edición. Se incluyen, desde luego, todas las poesías del anterior, pero con la adición de cincuenta más, y entre esas cincuenta, algunos de los poemas de mayor extensión e importancia que el autor ha publicado, como « *Salvación de la Primavera* » y « *Más allá* ». El contenido total está ordenado de nueva manera en cinco partes, tituladas « *Al aire de tu vuelo* », « *Las horas situadas* », « *El pájaro en la mano* », « *aquí mismo* » y « *Pleno ser* ». Se trata, pues, de dos formas distintas de una misma obra poética, tal y como ha ido madurando en dos instantes del tiempo. Entre el primero y el segundo libro hay la misma relación que entre dos grados de crecimiento de un ser. (Pedro Salinas, « *El Cántico de Jorge Guillén* », *La realidad y el poeta*, Barcelona, Caracas, Mexico, Ariel, 1976, p. 203)

<sup>1808</sup> V. 1 du sonnet de Quevedo: « Representátese la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió » (Quevedo).

<sup>1809</sup> Titre de la première section et deuxième heptasyllabe de l'épigraphe qui figure à la page 14 : *Por el otero asoma / Al aire de tu vuelo*. (San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, « Canciones entre el alma y el esposo », Lira n° 13.)

<sup>1810</sup> Il s'agit peut-être d'un écho. « Del latín *beatus*, en el sentido etimológico de 'feliz' o 'dichoso', como en el famoso verso de Horacio, *Beatus ille qui procul negotiis*, traducido así por Fray Luis de León: dichoso el que de pleitos alejado; » (*Antología del grupo poético de 1927*, Cátedra, 1992, p. 79).



vv. 11-15 *A ella,/ que afirmándome ya en amor / y admiración / descubrió mi destino,/ invocan las palabras de este cántico.*

#### **Cántico**

1- CA *Cántico, Fe de Vida*<sup>1811</sup> p. [7]

#### **Canto [Fig.]**

1- CA 78 « El distraído » p. 193

vv. 59-63 *Embeleso tarareado./ ¡Cómo sueña la voz que se tumba en el canto / Perdido / Tan perdido y fluido hacia ensanches de días / Sin lindes, resbalados!*

2- CA 112 « La cabeza » p. 234

vv. 1-2 *¡Tierno canto de la frente,/ Batido por tanta onda!*

3- CA 264 « La nieve » p. 335

vv. 15-20 *La nieve, la nieve hasta el canto / Se alza. / Enero se alumbra con nieve silvestre./ ¡Cuánto ardor ! Y canta./ La nieve hasta el canto —la nieve, la nieve—/ En vuelo arrebatada.*

#### **Con la Florida tropecé.**<sup>1812</sup>

1- CA 268 « La florida » p. 352

[Epigraphe :] *J'ai heurté, savez-vous ? d'incroyables Florides.* RIMBAUD

v. 1 *Con la Florida tropecé.*

#### **Con voluntad placentera**<sup>1813</sup>

1- CA p. [10]

[Epigraphe:] *Con voluntad placentera* JORGE MANRIQUE

2- CA « A mi madre en su cielo » p. [11]

vv. 1-7 *A ella,/ que mi ser, mi vivir y mi lenguaje / me regaló,/ el lenguaje que dice / ahora / con qué voluntad placentera / consiento en mi vivir,*

#### **Corroborating forever the triumph of things.**<sup>1814</sup>

1- CA 85 « El desterrado » p. 208

[Epigraphe:] *Corroborating forever the triumph of things.* WALT WHITMAN

#### **Cruz, San Juan de la**

1- CA p. [14]

[Epigraphe :] *Por el otero asoma / Al aire de tu vuelo* SAN JUAN DE LA CRUZ

#### **Da el hombre a su labor sin ningún miedo / Las horas situadas**<sup>1815</sup>

1- CA p. [106]

[Epigraphe :] *Da el hombre a su labor sin ningún miedo / Las horas situadas.* FRAY LUIS DE LEÓN

#### **El mundo cabe en un olvido**<sup>1816</sup>

1- CA 85 « El desterrado » p. 208

v. 10, 25 *El mundo cabe en un olvido.*

#### **Estribillo**

1- CA 303 « El aparecido » p. 465

vv. 59-62 *Asombro de ser : cantar,/ Cantar, cantar sin designio./ ¡Mármara, mar, maramar !/ Confluyan los estribillos.*

#### **Garcilaso**

1- CA p. [10]

[Epigraphe :] *Que el puro resplandor serena el viento.* GARCILASO

#### **Góngora**

1- CA p. [220]

[Epigraphe :] *Otro instrumento es quien tira / De los sentidos mejores.* DON LUIS DE GÓNGORA

2- CA 90 « El ruiseñor<sup>1817</sup> » p. 223

[Dédicace :] *Por Don Luis*

#### **J'ai heurté, savez-vous ? d'incroyables Florides**<sup>1818</sup>.

1- CA 268 « La florida » p. 352

[Epigraphe :] *J'ai heurté, savez-vous ? d'incroyables Florides.* RIMBAUD

v. 1 *Con la Florida tropecé.*

#### **Je soutenais l'éclat de la mort toute pure**<sup>1819</sup>

<sup>1811</sup> Ce sous-titre n'a été ajouté que dans la troisième édition, celle de 1945.

<sup>1812</sup> Collage du vers 45 du "Bateau Ivre" de Rimbaud.

<sup>1813</sup> (1477) Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, castalia, 1984, p.66: *No tengamos tiempo ya / en esta vida mezquina / por tal modo,/ que mi voluntad está / conforme con la divina / para todo;/ y consiento en mi morir / con voluntad placentera,/ clara y pura,/ que querer hombre vivir / cuando Dios quiere que muera / es locura.* (vv. 445-456)

<sup>1814</sup> v. 8 de « Song at Sunset », *Feuilles d'herbe - Leaves of Grass*, Walt Whitman, Traduction de Roger Asselineau, Paris, Aubier, 1989, 511p. (Trad.: "Attestant pour toujours du triomphe des choses"?).

<sup>1815</sup> Fray Luis de León. Traduction du *Psaume 103* de David

<sup>1816</sup> Vers construit sur le vers de Quevedo : *Yace la vida envuelta en alto olvido* (v. 45 de « El sueño »)

<sup>1817</sup> Peut-être une allusion au poème « No son todos ruiseñores ».

<sup>1818</sup> v. 45 « Le Bateau ivre », Rimbaud, Arthur, *Œuvres poétiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 89.

<sup>1819</sup> « La jeune Parque » (1917). En 1928 lors de la parution de la première édition de *Cántico*, Guillén, venait d'achever la traduction du « Cimetière marin ».



1- CA 183 « Muerte a lo lejos » p. 282

[Epigraphe :] *Je soutenais l'éclat de la mort toute pure* VALÉRY

### Jiménez, Juan Ramón

1- CA 130 « La rosa »<sup>1820</sup> p. 243

[Dédicace :] A Juan Ramón Jiménez

2- CA 268 « La florida » p. 352

[Epigraphe :] *Todas las rosas son la misma rosa.* JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

### Las horas situadas<sup>1821</sup>

1- CA « Las horas situadas » p. [105]

2- CA p. [106]

[Epigraphe :] *Da el hombre a su labor sin ningún miedo / Las horas situadas.* FRAY LUIS DE LEÓN

### León, Fray Luis de

1- CA p. [106]

[Epigraphe :] *Da el hombre a su labor sin ningún miedo / Las horas situadas.* FRAY LUIS DE LEÓN

### Lope [de Vega]

1- CA p. [328]

[Epigraphe :] *No es esto filosófica fatiga,/ Transmutación sutil o alquimia vana / Sino esencia real que al tacto obliga.* LOPE

### Los muertos más profundos,/ Aire en el aire, van.<sup>1822</sup>

1- CA 87 « Noche de luna » p. 211

vv. 17-18 *Los muertos más profundos,/ Aire en el aire, van.*

### Manrique, Jorge

1- CA p. [10]

[Epigraphe :] *Con voluntad placentera* JORGE MANRIQUE

**No es esto filosófica fatiga,/ Transmutación sutil o alquimia vana / Sino esencia real que al tacto obliga.**<sup>1823</sup>

1- CA p. [328]

[Epigraphe :] *No es esto filosófica fatiga,/ Transmutación sutil o alquimia vana / Sino esencia real que al tacto obliga.* LOPE

### Otro instrumento es quien tira / De los sentidos mejores.<sup>1824</sup>

1- CA p. [220]

[Epigraphe :] *Otro instrumento es quien tira / De los sentidos mejores.* DON LUIS DE GÓNGORA

### Palabra

1- CA « A mi madre en su cielo » p. [11]

vv. 11-15 *A ella,/ que afirmándome ya en amor / y admiración / descubrió mi destino,/ invocan las palabras de este cántico.*

2- CA 78 « El distraído » p. 191

vv. 33-38 *De la corriente, distraídas,/ Y al músico pródigo que, sin mucha pericia,/ Por entre las orillas / Va cantando y dejando las palabras en sílabas / Desnudas y continuas,/ La ra ri ra, ta ra ri ra, la ra ri ra ...*

3- CA « Dedicatoria final » p. [527]

[Dédicace :] *Para mi amigo / Pedro Salinas,/ Amigo perfecto,/ Que entre tantas vicisitudes,/ Durante muchos años,/ Ha querido y sabido iluminar / Con su atención / La marcha de esta obra,/ Siempre con rumbo a ese lector posible / Que será amigo nuestro:/ Hombre como nosotros / Ávido / De compartir la vida como fuente,/ De consumir la plenitud del ser / En la fiel plenitud de las palabras.*

### Poema

1- CA 6 « El prólogo » p. 32

vv. 17-20 *No importa. ¡Perezcan / Los días en prólogo!/ Buen prólogo: todo,/ Todo hacia el poema.*

2- CA 36 « Perfección del círculo » p. 81

vv. 13-20 *Misterio perfecto,/ Perfección del círculo,/ Círculo del circo / Secreto del cielo./ Misteriosamente / Refulge y se cela./ —¿Quién ? ¿Dios ? ¿El poema ?/ —Misteriosamente **Poeta***

1- CA 3 « Niño » p. 28

vv. 17-20 *Poeta de los juegos / Puros sin intervalos,/ Divino, sin ingenio:/ ¡El mar, el mar intacto !*

2- CA 252 « Bosque y bosque » p. 322

vv. 1-10 *Los sumandos frondosos de la tarde / —Prolija claridad, uno más uno—/ Son en la suma de la noche ceros./ ¡No los ceros solemnes de la nada !/ Anillos para manos de poetas / Que alzarán un gran bosque sobre el bosque./ —¡Oh frescura de frondas imposibles !—/Bajo un rumor de números ardientes,/ Hinchidas presidencias necesarias./ Ceros, ya anillos, fulgen con los astros.*

3- CA 294 « Pino » p. 432

[Dialogue entre POETA et PINO]

<sup>1820</sup> Le motif de la rose étant récurrent dans la poésie de J.R. Jiménez, il y a peut-être là encore un hommage rendu au poète de Moguer et à sa poésie.

<sup>1821</sup> Titre de la deuxième partie et épigraphe. Fray Luis de Leon. Traduction du *Psaume 103* de David.

<sup>1822</sup> (Collage) *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / qu'es el morir.* vv. 25-27 de *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1984, p. 48.

<sup>1823</sup> vv. 9-11 de « Oh, qué secreto, damas, oh, galanes, » (1er tercet du Sonnet 258) de Lope de Vega.

<sup>1824</sup> vv. 25-26 de « No son todos ruseñores » (1609).

**Por el otero asoma / Al aire de tu vuelo**<sup>1825</sup>

1- CA p. [14]

[Epigraphe :] *Por el otero asoma / Al aire de tu vuelo* SAN JUAN DE LA CRUZ**Que el puro resplandor serena el viento.**<sup>1826</sup>

1- CA p. [10]

[Epigraphe :] *Que el puro resplandor serena el viento.* GARCILASO**Quevedo**

1- CA 183 « Muerte a lo lejos » p. 282

vv. 13-13 [...]. *El muro cano / Va a imponerme su ley, no su accidente.*

Un « collage » du vers de Quevedo : « mas si es ley y no accidente de que me quejo »

2- CA « Dedicatoria final » p. [526]

[Epigraphe :] *¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?* QUEVEDO**Quien tuvo dichas heroicas / Que entre sí no diga ...**<sup>1827</sup>

1- CA p. [444]

[Epigraphe :] *Quien tuvo dichas heroicas / Que entre sí no diga ...* CALDERÓN**Rimbaud, Arthur**

1- CA 268 « La florida » p. 352

[Epigraphe :] *J'ai heurté, savez-vous ? d'incroyables Florides.* RIMBAUD**Salinas, Pedro**

1- CA « Dedicatoria final » p. [527]

[Dédicace :] *Para mi amigo / Pedro Salinas, / Amigo perfecto, / Que entre tantas vicisitudes, / Durante muchos años, / Ha querido y sabido iluminar / Con su atención / La marcha de esta obra, / Siempre con rumbo a ese lector posible / Que será amigo nuestro: / Hombre como nosotros / Ávido / De compartir la vida como fuente, / De consumir la plenitud del ser / En la fiel plenitud de las palabras.***sílaba**

1- CA 78 « El distraído » p. 191

vv. 33-40 *De la corriente, distraídas, / Y al músico pródigo que, sin mucha pericia, / Por entre las orillas / Va cantando y dejando las palabras en sílabas / Desnudas y continuas, / La ra ri ra, ta ra ri ra, la ra ri ra ... / Entre dientes y labios / He de tener al tiempo.***Sumersión en la fuente de la vida, / Recio consuelo !**<sup>1828</sup>

1- CA « Dedicatoria final » p. [526]

[Epigraphe :] *Sumersión en la fuente de la vida, / Recio consuelo !* UNAMUNO**Todas las rosas son la misma rosa**<sup>1829</sup>

1- CA 268 « La florida » p. 352

[Epigraphe :] *Todas las rosas son la misma rosa*<sup>1830</sup>. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ[Collage:] vv. 8-9 *Todas las rosas son la rosa, / Plenaria esencia universal.***Unamuno**

1- CA « Dedicatoria final » p. [526]

[Epigraphe :] *Sumersión en la fuente de la vida, / Recio consuelo !* UNAMUNO**Va a imponerme su ley, no su accidente.**

1- CA 183 « Muerte a lo lejos » p. 282

vv. 13-13 [...]. *El muro cano / Va a imponerme su ley, no su accidente*<sup>1831</sup>.<sup>1825</sup> San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, « Canciones entre el alma y el esposo », Lira n° 13.<sup>1826</sup> v. 155 « Elegía II », Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelone, 1995, p. 113.<sup>1827</sup> *La vida es sueño*, vv. 2973-2974 (Madrid, Catedra, 1995).<sup>1828</sup> «En el desierto», vv. 1-12, de la sección «Salmos», *Poesías*, 1907; en Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, ed.A. Suárez Miramón, Madrid, Alianza, 1987, vol. I, p. 121. Référence trouvée sur internet, dans l'article de la revue *EPOS. XIII* (1997), págs. 189-208: " UN MODO DE DIÁLOGO INTERTEXTUAL:EL EPÍGRAFE LITERARIO EN CÁNTICO,DE JORGE GUILLÉN JUAN MONTERO Universidad de Sevilla.<sup>1829</sup> vers 1 de "¡Amor!", (*Poesía, Libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*, p. 909) et épigraphe et vers 8 de « Rosa íntima », *La estación total, Libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*, Aguilar, Madrid, 1959, pp. 1253-1254. Cette épigraphe de J. R. Jiménez a été introduite par Guillén dans la quatrième édition de « La Florida » (1950). Avant 1939, ce poème ne contenait que le collage « todas las rosas son la misma rosa ». Dámaso Alonso évoque l'ajout de cette épigraphe qui est certainement dû à une intervention de J. R. Jiménez, dans son article « Tres ensayos de Jorge Guillén, y su encanto », *Poesía española y otros ensayos, Obras Completas IX*, Madrid, Gredos, 1989, p. 635. Voir *Cántico [1936]*, Ed. prologue et notes de José Manuel Blecua, Barcelone, Labor, 1970, p. 199.<sup>1830</sup> Ce n'est que dans la quatrième édition de *Cántico*, celle de 1950, que Jorge Guillén choisit d'introduire cette épigraphe, probablement influencé dans sa décision par les réprobations de Juan Ramón Jiménez à propos du deuxième vers de la strophe commençant par « ¡Oh concentración prodigiosa ! », qui est identique à celui de Jiménez « Todas las rosas son la misma rosa ». Avant 1939, ce poème ne contenait que le collage « todas las rosas son la rosa ». Dámaso Alonso revient sur les circonstances de cet ajout dans son article « Tres ensayos de Jorge Guillén, y su encanto », (*Poesía española y otros ensayos, Obras Completas IX*, Madrid, Gredos, 1989, p. 635). On peut considérer que cette deuxième épigraphe ne joue pas son rôle d'épigraphe, elle n'oriente en rien l'interprétation du texte puisqu'elle a été ajoutée en 1950 et sous une forme de contrainte. Elle est en fait une sorte d'hommage rendu de force.

**Valéry, Paul**

1- CA 183 « Muerte a lo lejos » p. 282

[Epigraphe :] *Je soutenais l'éclat de la mort toute pure* VALÉRY

[« **Verdor es amor** »<sup>1832</sup>]

1- CA 150 « Delicia en forma de pájaro » p. 255

vv. 1-5 *¡Oh follaje de estío,/ Amor, rumor, verdor, plenitud tan ligera:/ Quién, alado, te diera / Voz sonada en las hojas, murmullo de ribera,/ El acorde de estío!*

**Whitman, Walt**

1- CA 85 « El desterrado » p. 208

[Epigraphe:] *Corroborating forever the triumph of things.* WALT WHITMAN

---

<sup>1831</sup> Collage du vers de Quevedo : « mas si es ley y no accidente de que me quejo ».

<sup>1832</sup> Poème de 1936 CA 105 p. 231

## 9- GLOSSAIRE Emilio Prados

Ouvrage de référence : Prados, Emilio, *Poesías completas*, édition de Carlos Blanco Aguinaga et Antonio Carreira, Madrid, Visor Libros, 1999, 1er vols. (1091 p.).

Liste des abréviations utilisées :

- TI : *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925), t. I, p. 141  
 CA : *Canciones del farero* (1926), t. I, p. 177  
 VU : *Vuelta (Seguimientos-Ausencias)* (1927), t. I, p. 189  
 MA : *El misterio del agua* (1926-1927), t. I, p. 243  
 CP : *Cuerpo perseguido* (1927-1928), t. I, p. 281  
 OP1 : *Otros poemas* (1923-1930), I, p. 375  
 CI : *Calendario incomplete del pan y el pescado* (1933-34), t. I, p. 415  
 LO : *Llanto de Octubre* (1934), t. I, p. 443  
 LS : *El llanto subterráneo* (1936), t. I, p. 467  
 RGC : *Romances de la Guerra civil* (Madrid, 1936), t. I, p. 475  
 CM : *Cancionero menor para los combatientes* (1936-1938), t. I, p. 525  
 OP2 : *Otros poemas, II* (1930-1939), t. I, p. 549

C., J. L.<sup>1833</sup>

1- OP1 7 "Retrato, interior" p. 387

[Dédicace?:] J. L. C.

**Canción [Fig.]**

1- CA *CANCIONES DEL FARERO* p. [177]

2- OP1 23 « Transfiguración en la noche » p. 412

vv. 1-7 *El alfiler de un lucero / rasga el corazón del cielo .../ El pez deshila su fuga,/ el alma se queda sola:/ retumba en ella la luna.../ Por la herida de un recuerdo / sube mi canción al viento.*

3- RGC 7 « Cuerpo de tristeza » p. 494

(Canción de un miliciano herido)

4- OP2 25 « Tres cantos en el destierro » p. 618

vv. 125-129 *Por ti rodará el viento con su soledad alta,/ yo aquí vivo el destierro y en la luz de mis venas,/ por mi pecho, tan vivo diariamente renaces,/ que en mí mismo alimento la fuerza en que resisto:/ la canción que te eleva de mi ausencia fecunda.*

5- OP2 28 « Carta perdida » p. 631

vv. 63-68 *Sobre el campo curvado con la espiga,/ con el vino y la sal junto al pescado,/ entre los humos grises de las fábricas / o en el trabajo y vicio de los muelles,/ gota a gota en el mundo fui cogiendo / la voz que mi canción te ha recordado.*

6- OP2 31 « Perdida infancia » p. 640

vv. 65-68 *¿Qué será el mundo?... Si en la paz se extiende / y agita al viento alegre su alta espiga,/ lejos del fuego que a la guerra enciende,/ la canción de tu muerte eterna siga.*

7- OP2 37 « Canción » p. 657

8- OP2 38 « Canción » p. 658

vv. 13-16 *Saldré por la fuente al río,/ llevaré hasta el mar mis alas / y sin conciencia en el cielo / canción buscaré a mis anclas.*

9- OP2 39 « Canción » p. 659

10- OP2 40 « Canción » p. 660

11- OP2 41 « Canción » p. 661

**Cancioncilla [Fig.]**

1- CM 4 « Cancioncilla de ánimo » p. 533

2- CM 7 « Cancioncilla de la desvelada » p. 538

**Cancionero**

1- CM *Cancionero menor para los combatientes* p. [525]

**Cantar [Fig.]**

1- LS 1 pp. 469-471

vv. 7-16 *no puedo cantar como esas aves / que desconocen la quietud de la harina / y andan sobre la nieve / sobre sábanas largas mientras la luna sube rectamente./ Yo he visto he visto a veces / cernerse un ancho pájaro en la bruma:/ hoy no puedo cantar como esas aves./ No puedo, no, cantar: ando en patios humildes,/ ando en ropa nocturna,/ ando en seres que velan sus rebaños o el ansia de otros muertos.*

vv. 84-86 *Como el llanto en la tierra,/ como las voces en la lluvia,/ hoy no puedo cantar como esas aves.*

2- LS 2 pp. 472-473

vv. 5-10 *Canto, canto en la lana de los estanques / y en la paz de esos bosques que se ignoran ;/ canto como la luna resbala por las piedras,/ entre las multitudes herrumbrosas que acampan junto a un río./ Canto, canto bajo la inmensa noche / bajo esta inmensa lata que atiranta la arena :*

vv. 25-26 *Canto, canto como pieles remotas sin sal y sin alumbre:/ canto bajo la inmensa noche azul allá en el norte.*

v. 29 *Canto, canto el ronco mugido de los bisontes que galopan cerca ya de la pampa :*

<sup>1833</sup> Peut-être José Luis Cano (1912-1999).

vv. 38-39 *Canto, canto a la sombra de los más anchos ríos ;/ canto bajo la luz difusa de los puentes :*

3- OP2 13 « Última lucha » p. 582

vv. 34-36 *Canta./ Canta el violento impulso de este encuentro./ Canta el calor del hombre.*

4- OP2 19 « Meditación de la noche » p. 601

vv. 95-98 *¿ Qué brújula te ha uncido con la Muerte ?/ ¡ Mira a los bellos hijos de la Aurora !/ Termina, guerra, que no en vano canto / la paz que anuncia espigas de victoria.*

5- OP2 24 « Estancia en la muerte con Federico García Lorca » p. 613

v. 83 *Si estás y eres espacio, hermano, canta el cielo.*

vv. 130-131 *conmigo caminando pulso a pulso, hacia dentro,/ mientras fuera te cantan los que no te conocen.*

6- OP2 25 « Tres cantos en el destierro » p. 618

vv. 11-15 *Aquí vivo cantando la voz que ya me queda,/ aquí vivo, y mi canto conduzco por el tiempo,/ y si mi voz se nubla por tanta lejanía / que confundida al llanto luce bajo mi angustia,/ sólo es dulce nostalgia de la oculta presencia / que el azar de la guerra fugazmente me obliga.*

vv. 26-27 *Desbaratado el plano que enciende mis batallas,/ canto y canto vencido la prolongada ausencia.*

vv. 36-37 *en las trojes abiertas y en la flor de la harina / para el hombre cantaba su conseguida aurora.*

vv. 56-57 *Yo quisiera cantarte, como aquí, diariamente / canto la luz del cielo y el hombre que la empuja.*

vv. 69-72 *Tierra, tierra lejana, cantaré nuevamente,/ pero no ya este llanto que me da tu recuerdo./ Te cantaré, ya canto la luz que ahora te falta:/ la luz porque padeces, hermosa Andalucía.*

vv. 192-195 *Pero acaso yo canto y en mi canto me olvido./ ¿ sonámbula de angustia ni aun el llanto te mueve ?/ No, que el tiempo ha pasado y al pisar en tus ojos / levanta tu bandera rebelde de su entraña.*

7- OP2 31 « Perdida infancia » p. 640

vv. 51-52 *Yo sólo tengo voz, que ella te cante / toda la angustia que en mi voz navega.*

8- OP2 41 « Canción » p. 661

vv. 7-10 *... Y el mar / dice lo que dice el sol,/ que eterno vuelve a cantar / lo que canta el mar eterno.*

### **Canto [Fig.]**

1- LS 1 p. 471

vv. 66-71 *uno a uno, millones desde los cuatro vientos,/ se acercan los navíos para morir bajo los puentes./ Son otro peso errante sobre la inmensa Tierra,/ otra apesadumbrada voluntad que camina,/ otros cuerpos que cuelgan de las pesadas rocas,/ otro canto desnudo,/otro crimen reciente.*

v. 79 *Junto al mar, ese canto que el silencio origina,*

2- OP2 11 « Canto » p. 579

vv. 1-6 *Ancha lengua que subes./ Destructorra conciencia aguda que no perdona:/ trabaja, lame, pule o edifica tu ardiente vasallaje./ Abrete segura, hoja o cabellera que tu voluntad grita./ Ataca, punza, desmorona la carne,/ el canto o el cemento.*

3- OP2 20 p. 605

vv. 9-14 *que no quiso la guerra advertida / pisar tu cuerpo y no dejar su herida,/ nada me mueve a alzarte en este canto / que si entre sangre fluye olvida el llanto:/ solo, Galán, la fuerza que te ayunta,/ la nueva fe que hoy a los dos nos junta..*

4- OP2 24 « Estancia en la muerte con Federico García Lorca » p. 613

vv. 33- 36 *No se oculta a sus pétalos,/ ni a la piel de los toros,/ la huida de tu canto / y tu sangre en la arena.*

5- OP2 25 « Tres cantos en el destierro » p. 618

vv. 11-15 *Aquí vivo cantando la voz que ya me queda,/ aquí vivo, y mi canto conduzco por el tiempo,/ y si mi voz se nubla por tanta lejanía / que confundida al llanto luce bajo mi angustia,/ sólo es dulce nostalgia de la oculta presencia / que el azar de de la guerra fugazmente me obliga.*

vv. 192-197 *Pero acaso yo canto y en mi canto me olvido./ ¿ sonámbula de angustia ni aun el llanto te mueve ?/ No, que el tiempo ha pasado y al pisar en tus ojos / levanta tu bandera rebelde de su entraña./¡Gloria, gloria a ese fuego que en tu sangre se viste !/ ¡Ciudad, ciudad, espera, que mi canto se nubla !*

6- OP2 32 « Destino fiel » p. 643

vv. 109-114 *Sólo tengo mi voz y aquí la pongo./ Mi canto dejo, igual que sus espumas / deja el mar por la arena que visita:/ así mi voz derramo por mi pluma./ Así dejo mi voz, mojada en llanto,/ porque apartado de la muerte vivo.*

7- OP2 41 « Canción » p. 661

vv. 11-16 *Yo me acerco por mirar / lo que de este canto entiendo ;/ pero no puedo olvidar / que estoy dentro de mi cuerpo / y en él me vuelvo a ocultar./ ¡Pasen estos malos tiempos!*

### **Elegía**

1- OP2 22 « Elegía » p. 609

2- OP2 31 « Perdida infancia » p. 640

(Elegía a un niño muerto en Barcelona durante los últimos bombardeos fascistas)

### **Epístola**

1- TI 11 "Epístola" p. 159

### **García Lorca, Federico**

1- RGC 4 « Llegada » p. 486

[Dedicace:] A Federico García Lorca

vv. 57-62 *¿En dónde está Federico?/ A él sólo de menos echo / y a él tengo más que contarle ;/ mucho que contarle tengo./ ¿En dónde está Federico?/ Sólo responde el silencio.*

vv. 77-82 *Vengo de Málaga roja,/ de Málaga roja vengo ;/ levántate, Federico,/ álzate en pie sobre el viento,/ mira que llego del mar,/ mucho que contarte tengo.*



- vv. 88-89 *¿En dónde está Federico?/ Yo este rumor no lo creo.*  
 vv. 98-99 *Aguárdame, Federico;/ mucho que contarte tengo.*  
 2- OP2 24 « Estancia en la muerte con Federico García Lorca » p. 613

**[«Meditación del día»]**

- 1- OP2 19 « Meditación de la noche »<sup>1834</sup> p. 601

**Oración**

- 1- CP 46 « Oración » p. 342

**Palabra**

- 1- RGC 7 « Cuerpo de tristeza » p. 494  
 vv. 1-4 *No tengo envidia a la vida,/ que vivir así me duele,/ que ni mi corazón brilla / ni mi palabra se mueve ;*  
 2- OP2 24 « Estancia en la muerte con Federico García Lorca » p. 613  
 vv. 60-63 *Bajo su piel violenta que hoy la guerra domina / o el silencioso límite redondo de una lágrima,/ la palabra construye la rosa de tus glorias,/ sin conocer apenas el calor de tu mano.*  
 3- OP2 28 « Carta perdida » p. 631  
 vv. 32-35 *Así quiero contarte y así empiezo / a recoger mi voz, que es mi memoria / hecha justicia atenta a mi palabra,/ escúchala, si llega a ti mi intento :*  
 4- OP2 32 « Destino fiel » p ; 643  
 vv. 65-68 *Un tesoro invadió mi gran cosecha:/ el mar, la tierra, el cielo, la palabra,/ el hombre hermoso bajo el sol severo.../ Ya todo, hasta la vista, me sobraba.*

**Poema**

- 1- TI *Tiempo. Veinte poemas en verso* p. [141]  
 2- TI 4 « Letanía de la noche » p. 149  
 vv. 41-42 *Noche,/ poema fijo.*  
 3- OP1 *OTROS POEMAS, 1* p. [375]  
 4- OP1 « Poemas sueltos anteriores a 1930 » p. [397]  
 5- OP1 14 « Poemas japoneses (Traducciones) » p. 399  
 6- OP2 *OTROS POEMAS, 2* p. [549]  
 7- OP2 *Poemas sueltos de la Guerra civil (1936-1939)* p. [585]  
 8- OP2 27 « Tránsito (Poema dialogado) » p. 627

**Poesía**

- 1- OP1 « De *MEMORIA DE POESÍA* » p. [377]

**Poeta**

- 1- TI 4 « Letanía de la noche » p. 149  
 vv. 5-6 *Noche,/ tintero de poetas.*  
 2- CA 7 p. 187  
 vv. 5-12 *Un barco viene hacia el puerto / navegando a barlovento./ Trae tinta para el poeta,/ de color de violeta./ Pero el poeta cansado,/ la pluma al mar ha tirado,/ siempre mirando a la luna,/ su rueda de la fortuna.*

**Romance**

- 1- OP1 15 « Romances sin viento » p. 401  
 2- RGC *ROMANCES DE LA GUERRA CIVIL P ; [475]*  
 3- RGC 2 « Granada y Málaga » p. 481  
 (Romance fronterizo. Invierno 1936)  
 4- RGC 8 « Ciudad sitiada » p. 496  
 Romance de la defensa de Madrid  
 5- RGC 15 « Carretera de Valencia ... » p. 521  
 (Romance de ayuda a Madrid)

**Romántico**

- 1- CP 43 p. 339  
 vv. 8-13 *Yo sé que soy romántico de huidas ;/ que sueño porque un sueño es mi figura,/ pero si persiguiera yo a mi ausencia / y a descansar saliera de otra hechura:/ inmóvil me hallaría en pie en mi cuerpo,/ como un fantasma mío de mi fuga.*

**Verso**

- 1- TI *Tiempo. Veinte poemas en verso* p; [141]

**Vicente [Aleixandre]<sup>1835</sup>**

- 1- OP 3 18 « La mirada infantil » p. 640

[Dédicace :] A Vicente

**Voz**

- 1- OP2 « De *La voz cautiva (1930-1934)* » p. [575]  
 OP2 10 « La voz cautiva » p. 577  
 2- OP2 31 « Perdida infancia » p. 640  
 vv. 51-52 *Yo sólo tengo voz, que ella te cante / toda la angustia que en mi voz navega.*  
 3- OP2 32 « Destino fiel » p ; 643

<sup>1834</sup> Ce titre fait peut-être allusion au poème de Antonio Machado intitulé «Meditación del día» (1937).

<sup>1835</sup> On reproduit ici la dédicace à Vicente Aleixandre de *Mínima muerte* (1944) : *A Vicente Aleixandre / salvado para mi amistad, con la poesía, / en su presente ausencia.*



vv. 109-114 *Sólo tengo mi voz y aquí la pongo./ Mi canto dejo, igual que sus espumas / deja el mar por la arena que visita:/ así mi voz derramo por mi pluma./ Así dejo mi voz, mojada en llanto,/ porque apartado de la muerte vivo.*

vv. 119-124 *cumpla mi voz lo que mi vida pierde,/ lo que la muerte de mi vida espera./ Que cuando al fin de la guerra esté en su término / y se pierda en los tiempos la ceniza / de esta terrible llama en que nos prende,/ mi voz, bajo la paz, se oirá más viva.*

4- OP2 36 « Despedida a las brigadas internacionales » p. 655

vv. 1-2 *De tanto estar mi voz a vuestro lado / y a vuestro lado reposar mi sombra*

## 10- GLOSSAIRE Pedro Salinas

L'ouvrage de référence pour l'élaboration du glossaire est *Poesías Completas*, Pedro Salinas, édition de Soledad Salinas de Marichal, Barcelone, Seix Barral, 1981, 930 p.

Liste des abréviations utilisées dans le glossaire :

- PR : *Presagios* [1924], pp. 51-103  
 SA : *Seguro Azar* [1924-1928], pp. 107-62  
 FS : *Fábula y Signo* [1931], pp. 165-213  
 VD : *La Voz a ti debida* [1933], pp. 219-329  
 RA : *Razón de amor* [1936], pp. 335-444  
 LL : *Largo lamento* [1936-1939], pp. 451-603  
 PP : *Primeras poesías* [1911], pp. 845-847  
 PI : *Poemas inéditos* [1914-1915] pp. 861-882  
 PS : *Poemas sueltos* [1916-1920] pp. 885-889

Le corpus sur lequel on s'est fondé pour élaborer ce glossaire est constitué des deux premières étapes poétiques de Salinas, qui comprennent les œuvres suivantes : *Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929), *Fábula y signo* (1931) pour la première étape et *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936), *Largo lamento* (1936-1939) pour la deuxième.

**Arquitecto**<sup>1836</sup> [fig.]

1- PI 12 « ¿ Mira a quien hablo ahora, amigo mío ? » p. 880

vv. 13-25 *Y ya no te hablo a ti, / me hablo a mí mismo / y, abeja, como de mi miel, / y toda la construcción que en el futuro veo / empieza a realizarse en la palabra trémula / que es su corporeidad primera ... / Al contarte mis cosas, oh mi amigo, / empiezo a realizarlas, / y encuentro tal deleite de arquitecto / en mis palabras, que me olvido de ti / por mirar el comienzo de mi obra / empezada en palabras ... / perdóname mi amigo ...*

**[Bécquer, Gustavo Adolfo]**

1- LL *Largo lamento*<sup>1837</sup> p. 451

**Canción** [fig.]

1- LL 32 « Canción de la vida total » p. 568

**Canto** [fig.]

1- PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847

vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquife, venido de la Grecia, / halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano. / Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia. / Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

**Cincelar** [Fig.]

1- PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847

vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquife, venido de la Grecia, / halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano. / Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia. / Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

**Copla**

1- SA 32 « Acuarela » p. 141

vv. 1-4 *Con el cielo gris / la copla / triste de Sevilla / se afina, se afina.*

**Egloga III**<sup>1838</sup>

1- VD p. [217]

[épigraphe :] ... *la voz a ti debida* GARCILASO, *Égloga III*

**Al agua te sacó el alma.**<sup>1839</sup>

1- FS 22 « Jardín de los frailes » p. 193

v. 29 *Al agua te sacó el alma.*

**Elegía** [fig.]

1- RA 21 « No se escribe tu nombre » p. 375

vv. 22-27 *Y el pasado se ve / tan escrito en los ojos / que mirar a alguien bien / es elegía o cántico / que brotan del azul, / del verde, de lo negro.*

**Elegíaco**

1- PP 1 « Estrofas » p. 845

<sup>1836</sup> désigne le poète.

<sup>1837</sup> Voir note *Largo Lamento*.

<sup>1838</sup> Poème composé en 1536. (*Obra poética y Textos en prosa*, Garcilaso de la Vega, ed. de Bienvenido Morros, Crítica, Barcelone, « Biblioteca clásica », 1995, pp. 223-243.)

<sup>1839</sup> Il s'agit du lieu commun de « l'absolu du reflet », lieu commun de la poésie religieuse castillane. Peut-être un collage de Santa Teresa ou San Juan de la Cruz ? Voir aussi FS 29-III p. 206 vv. 49-50 : *Se te ve en el agua — adiós— / mucho mejor que en mi alma.* "Il semble ... que le reflet soit plus réel que le réel parce qu'il est plus pur." (Bachelard)

vv. 25-28 *Calle por donde suele venir todos los meses / un mendigo italiano, que con su voz cansada / canta penosamente, arrastrando las eses / la romanza elegíaca de una ópera anticuada.*

**Envío**

1- PS 2 « Para Saulo Torón » p. 887

Envío p. 887

**Epipsychidion**<sup>1840</sup>

1- VD p. [217]

[épigraphe :] *Thou wonder, and thou Beauty, and thou Terror* SHELLEY, *Epipsychidion*

**Estancia**<sup>1841</sup>

1- PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847

vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquite, venido de la Grecia, / halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano. / Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia. / Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

**Estrofa**

1- PP 1 « Estrofas » p. 845

**Garcilaso de la Vega**

1- VD p. [217]

[épigraphe :] ... *la voz a ti debida* GARCILASO, *Égloga III*

**Lamartine, Alphonse de**<sup>1842</sup>

1- PP 1 « Estrofas » p. 845

v. 5-8 *Yo ya había leído a Lamartine. Alguna / vez también en secreto, hice más de una rima. / Y esa noche de Abril, clara noche de luna, / era altar el piano y era diosa mi prima.*

**Largo Lamento**<sup>1843</sup>

1- LL *Largo lamento* p. 451

**La voz a ti debida**<sup>1844</sup>

1- VD *La voz a ti debida* p. [215]

2- VD p. [217]

[épigraphe :] ... *la voz a ti debida* GARCILASO, *Égloga III*

**Lenguaje**

1- PR 20 p. 74

vv. 11-17 *Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido / lenguaje*<sup>1845</sup>, *que presiente el alma en él la escala / por donde bajarán los secretos divinos. / Y ansioso y torpe, a tu vera me quedo / esperando que tú me enseñes el lenguaje / que no es mío, con unas incógnitas palabras / sin sentido.*

**Lírico**

1- PR 25 p. 79

vv. 3-8 *El lírico hipogrifo*<sup>1846</sup> *sueños pace / inclinada la testa, en la pradera / más íntima del ser y considera / con deleite amoroso el fuerte enlace / que a quietud le sujeta y que deshace / el ansia de la ruta viajera.*

2- PP 1 « Estrofas » p. 845

vv. 13-16 *Se llamaba Consuelo. Era rubia y coqueta / y fue un arco triunfal, su perversa inocencia, / por el que entró mi alma cansada de poeta / en el jardín de esta lírica adolescencia.*

**Madrigal**

1- PI 5 « Madrigal hablado » p. 869

**Moréas, Jean**<sup>1847</sup>

<sup>1840</sup> Chant d'amour platonique inspiré de Dante écrit en 1821 par Shelley. (Poèmes, trad. de M. L. Cazamian, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.)

<sup>1841</sup> Allusion aux *Stances* (1899-1901) de Jean Moréas (Voir note).

<sup>1842</sup> (1790-1869). *Méditations poétiques* (1820), *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) ; *Jocelyn* (1836) ; *La chute d'un ange* (1838).

<sup>1843</sup> (1871, post.) *En mar sin playas, onda sonante; / en el vacío, cometa errante; el largo lamento / del ronco viento, / ansia perpetua de algo mejor, / eso soy yo.* «Rima XV», vv. 12-17, G. A. Bécquer, *Obras (Rimas, Leyendas, Narraciones, Poemas)*, Ed. et notes de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelone, Vergara, 1979, pp. 23-24.

<sup>1844</sup> (1536) *Y aun no se me figura que me toca / aqieste oficio solamente en vida, / mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida* (vv. 9-12). (*Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelone, 1995, p. 224). L'*Eglogue III* est dédiée à María Osorio Pimentel, duchesse d'Albe. Cette expression garcilasienne donne son titre au recueil de Salinas.

<sup>1845</sup> Lieu commun du Siècle d'Or. Voir p.ex.: *Despiértenme las aves / con su cantar sabroso no aprendido* (Fray Luis, "A la vida retirada"; y *las aves sin dueño, / con canto no aprendido, / hincen el aire de dulce armonía.* (Garcilaso, *Égloga segunda*; y *entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos* (Quijote, I, L).

<sup>1846</sup> Allusion à *La vida es sueño* (Madrid, Catedra, 1995, p. 85) : *Hipogrifo violento / que corriste parejas con el viento* (vv. 1-2)

<sup>1847</sup> *Poète français (Athènes 1856-Paris 1910). Fils d'un jurisconsulte grec, il reçut une éducation française, passa sa jeunesse à Athènes (à l'exception d'un court séjour à Paris en 1872), quitta définitivement la Grèce en 1878 et, après un voyage en Europe, se fixa à Paris en 1882. Ses premiers recueils de vers furent : les *Syrtes* (1884), qui le firent ranger parmi les « décadents » ; les *Cantilènes* (1886), où il s'orienta vers le symbolisme. Ce fut d'ailleurs*

1- PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847

vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquife, venido de la Grecia,/ halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano./ Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia./ Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

#### Palabra

1- PR 24 p. 78

vv. 1-6 *Cerrado te quedaste, libro mío./ Tú, que con la palabra bien medida / me abriste tantas veces la escondida / vereda que pedía mi albedrío,/ esta noche de julio eres un frío / mazo de papel blanco.*

2- SA 1 Cuartilla p. 107

vv. 24-26 *punta de acero, pluma / contra lo blanco, en blanco,/ inicial, tú, palabra.*

3- RA 28 « Beso será. Parecen otras cosas. » p. 386

vv. 13-15 *Todo es labios, los míos o los tuyos,/ hoy separados. Lo llamamos hojas,/ brisa, tarde de abril, papel, palabras.*

4- PI 12 « ¿ Mira a quien hablo ahora, amigo mío ? » p. 880

vv. 16-25 *y toda la construcción que en el futuro veo / empieza a realizarse en la palabra trémula / que es su corporeidad primera ../ Al contarte mis cosas, oh mi amigo,/ empiezo a realizarlas,/ y encuentro tal deleite de arquitecto / en mis palabras, que me olvido de ti / por mirar el comienzo de mi obra / empezada en palabras ../ perdóname mi amigo ...*

#### Papel

1- PR 19 p. 73

vv. 8-10 *... Pero / estaba clara la noche / y el papel esperó en vano.*

2- PR 24 p. 78

vv. 5-6 *esta noche de julio eres un frío / mazo de papel blanco. ...*

3- PR 45 p. 99

vv. 14-17 *Libro,/ no te quiero. De papel / cárcel frustrada, ya sabes / que se te irá el prisionero.*

4- SA 14 Quietud p. 120

vv. 5-9 *tú, papel blanco<sup>1848</sup>, ¡ qué inútiles / esta noche / que otra perfección me entrega / infecunda virgen alta,/ de cristal, antigua inmóvil !*

5- RA 28 « Beso será. Parecen otras cosas. » p. 386

vv. 13-15 *Todo es labios, los míos o los tuyos,/ hoy separados. Lo llamamos hojas,/ brisa, tarde de abril, papel, palabras.*

6- RA 38 « Si te quiero » p. 404

vv. 11-12 *Me lo dicen / el cielo y los papeles tan en blanco,*

#### Poema

1- LL 33 « Deja ya, deja ya por un momento » p. 572

vv. 116-126 *Yo te suplico que en futuras tardes / de inviernos alfombrados por olvidos,/ cuando tú en tu salón, tengas en una mano / como vagos pretextos para vivir / algunos poemas chinos ricamente encuadernados,/ y en la otra el cigarrillo que nos sirve / como de un simulacro / del suicidio tantas veces al día,/ concedas en tu erguida / cabeza sola un minuto de audiencia,/ a la memoria de esa nuestra primer morada.*

2- PI POEMAS INÉDITOS p. [859]

3- PS POEMAS SUELTOS p. [883]

#### Poeta

1- PP 1 « Estrofas » p. 845

vv. 13-16 *Se llamaba Consuelo. Era rubia y coqueta / y fue un arco triunfal, su perversa inocencia,/ por el que entró mi alma cansada de poeta / en el jardín de esta lírica adolescencia.*

2- PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847

vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquife, venido de la Grecia,/ halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano./ Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia./ Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

#### Razón de amor<sup>1849</sup>

1- RA Razón de amor p. 335

#### Rima

1- PP 1 « Estrofas » p. 845

*lui qui, dans le Figaro du 18 septembre 1886, lança le retentissant Manifeste du Symbolisme. Puis il se sépara de ce groupe pour fonder l'« Ecole romane » avec Du Plessys, La Tailhède, E. Raynaud et Ch. Maurras. C'est alors qu'il publia le Pèlerin passionné (1891 et 1893), Enone au clair visage (1893), Sylves (1893), Eriphyle (1894), Sylves nouvelles (1895) ; enfin il renoça au vers libre pour écrire une œuvre d'art classique, les six livres des Stances (1899-1901) ; un septième livre paraîtra en 1920. A la même veine appartient son Iphigénie (1903), d'après Euripide. (Grand Larousse encyclopédique, Paris, Larousse, 1964, 10 vols.)*

<sup>1848</sup> Voir Mallarmé « Brise marine » v. 7 : « Sur le vide papier que la blancheur défend ». On trouve également le motif du « papel blanco » dans FS 29 p. 206 v. 29.

<sup>1849</sup> « Razón feita d'amor », poème lyrique anonyme de XIII<sup>e</sup> siècle (version de R. Menéndez Pidal, *Revue hispanique*, XIII, 1905).

vv. 5-8 *Yo ya había leído a Lamartine. Alguna / vez también en secreto, hice más de una rima./ Y esa noche de Abril, clara noche de luna, era altar el piano y era diosa mi prima.*

**Romano**<sup>1850</sup>

1- PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847

vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquife, venido de la Grecia,/ halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano./ Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia./ Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

**Romanza [fig.]**<sup>1851</sup>

1- PP 1 « Estrofas » p. 845

vv. 25-28 *Calle por donde suele venir todos los meses / un mendigo italiano, que con su voz cansada / canta penosamente, arrastrando las eses / la romanza elegiaca de una ópera anticuada.*

**Shelley, Percy Bysshe**<sup>1852</sup>

1- VD p. [217]

épigraphe : *Thou wonder, and thou Beauty, and thou Terror* SHELLEY, *Epipsychidion*

**Simbolista**

1- PP 2 « Estancia en memoria de Jean Moréas » p. 847

vv. 1-8 *Oh poeta, decadente, simbolista y romano / cuyo sereno esquife, venido de la Grecia,/ halló en la turbulencia malsana de Lutecia / un caracol sonoro a su canto pagano./ Tu dolor cincelaste en estancias serenas / vestido de una clámide, de clásica elegancia./ Y en tu inquietud moderna uniste la fragancia / de las rosas francesas con las mieles de Atenas.*

**Thou wonder, and thou Beauty, and thou Terror**<sup>1853</sup>

1- VD p. [217]

[épigraphe :] *Thou wonder, and thou Beauty, and thou Terror* SHELLEY, *Epipsychidion*

**Torón, Saulo**<sup>1854</sup>

1- PS 2 « Para Saulo Torón » p. 887

**Verso**

1- PR 19 p. 73

vv. 1-7 *Mi tristeza / me la ha robado la noche./ Era mía, era bien mía,/ pensaba decirla en versos,/ darle forma como dan / las lágrimas forma tibia / al dolor de adentro ...*

2- PR 31 p. 85

vv. 10-13 *... ella [la criatura extraña] se expresa bien, se alarga,/ se hace tenue y vaga como la noche exige / o se precisa como verso de mármol / si así lo quiere el sol.*

3- PI 4 « ¡ No podrás saber nada, sauce triste ! » p. 868

vv. 45-51 *¡ Estos versos que mando río abajo / hacia el mar azulado / son las hojas del árbol / que se desprenden / yendo hacia su anhelo,/ ya que el sauce está en tierra / clavado para siempre !*

<sup>1850</sup> Allusion à l'école romane, école littéraire néoclasique fondée vers 1891 et dont les représentants les plus notables furent Jean Moréas (Cf. Note 1847) et Charles Maurras.

<sup>1851</sup> Terme musical (it. *romanza*) : 1- *Aria de una obra musical del género lírico, en general de carácter sencillo y romántico.* 2- *Composición musical instrumental de carácter sencillo y romántico.* (*Gran diccionario de la lengua española*, Larousse, 2001)

<sup>1852</sup> (1792-1822). *La reine Mab* (1813), *Alastor ou l'esprit de la solitude* (1816), *Prométhée délivré* (1819), *Ode au vent d'ouest* (1819), *La Sensitive* (1819), *Ode à l'alouette* (1819), *Epipsychidion* (1821), *Adonaïs* (1821).

<sup>1853</sup> (1821) *Toi Merveille, Toi Beauté et toi Terreur !* (v. 29), (*Poèmes*, trad. de M. L. Cazamian, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, p. 203).

<sup>1854</sup> (1885-1974) *Poesía completa*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1988.

# BIBLIOGRAPHIE

Les publications dont la référence est précédée d'un astérisque sont citées dans le mémoire.

Les références des études portant sur un seul auteur ne figurent qu'en note, lorsqu'elles sont citées dans le mémoire: l'objet de ce travail étant en effet d'étudier chaque auteur en tant que membre d'un groupe, dans le but d'établir une analyse comparative, on a dû renoncer à consulter systématiquement, et par conséquent à répertorier ici, vu leur très grand nombre, les ouvrages critiques portant exclusivement sur l'un ou l'autre des dix poètes étudiés.



# SOMMAIRE

<b>1- <u>Œuvres du groupe de 27</u></b>	<b>p.400</b>
<b>a- Œuvres poétiques de référence</b>	<b>p.400</b>
<b>b- Métalangage externe</b>	<b>p.401</b>
<b>2- <u>Études sur le groupe de 27</u></b>	<b>p.405</b>
On exclut les écrits du groupe de 27 situés dans la rubrique 1-b « Métalangage externe ».	
<b>3- <u>Études générales</u></b>	<b>p.406</b>
<b>a- Les concepts de groupe et de génération</b>	<b>p.406</b>
<b>b- Métalangage</b>	<b>p.407</b>
<b>c- Poétique</b>	<b>p.408</b>

# 1- ŒUVRES DU GROUPE DE 27

## a- Œuvres poétiques de référence

### 1- RAFAEL ALBERTI

\* *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961, 1190 p.  
Toutes les références renvoient à cette édition

### 2- VICENTE ALEIXANDRE

\* *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1978, 2 vol.  
Toutes les références renvoient à cette édition

### 3- DÁMASO ALONSO

\* *Obras completas vol. X: Verso y Prosa literaria*, Madrid, Gredos, 1993, 743 p.  
Toutes les références renvoient à cette édition

### 4- MANUEL ALTOLAGUIRRE

\* *Poesías completas*, édition de Margarita Smerdou Altolaguirre et Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1982, 389 p.  
On a aussi consulté *Poesías completas [1926-1959]*, Mexico, Tezontle, 1974, 147 p.  
Toutes les références renvoient à l'édition de Smerdou Altolaguirre

### 5- LUIS CERNUDA

\* *Poesía completa*, Derek Harris et Luis Maristany (eds.), Barcelona, Barral, « Biblioteca crítica », 1974, 979 p. (2<sup>e</sup> édition : 1977, 977 p.).  
On a aussi consulté *Las nubes ; Desolación de la quimera*, Luis Antonio de Villena (ed.), Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », n°209, 1990, 213 p. (4<sup>e</sup> éd. : 1999).  
Toutes les références renvoient à l'édition de Harris et Maristany

### 6- GERADO DIEGO

\* *Obras completas, Poesía*, Édition, Introduction, Chronologie, Bibliographie et Notes de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, «Los Clásicos Alfaguara», 1989, 3 tomes (1032 p. ; 1057 p. ; 992 p.)  
Toutes les références renvoient à cette édition

### 7- FEDERICO GARCIA LORCA

\* *Poesía 1, 2*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal bolsillo, n° 19 et 20, 1989, 624 p. (Obras 1) et 814 p. (Obras 2).  
Toutes les références renvoient à cette édition  
\* *Obras completas*, Prólogo de Jorge Guillén y Epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1953, 1999 p.  
\* *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1981, LXI-1841 p.

### 8- JORGE GUILLEN

\* *Cántico*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1990, 546 p.  
Toutes les références renvoient à cette édition. On a étudié les poèmes des éditions de 1928 et 1936.

### 9- EMILIO PRADOS

\* *Poesías completas*, édition de Carlos Blanco Aguinaga et Antonio Carreira, Madrid, Visor Libros, 1999, 1<sup>er</sup> vol. (1091 p.).  
Toutes les références renvoient à cette édition

### 10- PEDRO SALINAS

\* *Poesías Completas*, édition de Soledad Salinas de Marichal, Barcelona, Seix Barral, 1981, 930 p. Toutes les références renvoient à cette édition

**b- Métalangage externe****1- RAFAEL ALBERTI****a- Correspondances**

- \* *Correspondencia a José María de Cossío, Auto de fe y otros hallazgos inéditos*, Valencia, Pre-textos, «En el lomo», n° 374, 1998, 152 p.
- \* *Correspondencia en verso*, Madrid, Litoral, 1982, 51 p.
- \* *Imagen primera de...*, Madrid, Turner, 1975, 180 p.
- \* *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera, n° 18, 1982, 313 p.

**b- Préfaces**

- \* GARCIA MONTERO, Luis, *Diario cómplice*, Préface de Rafael Alberti, Madrid, Hiperión, 1987.
- \* SANTOJA, Gonzalo, *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre: sueños y realidades del primer impresor del exilio*, préface de Rafael Alberti, Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de lectores, 1996, pp. 23-25.

**2- V. ALEIXANDRE****a- Correspondances**

- \* *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, Madrid, Castalia, «Literatura y sociedad», n°72, 2001, 381 p.
- \* *Epistolario de Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén*, Fundación Generación del 27, «Biblioteca del 27. Presagios», 1, 1998, 101 p.
- \* *Epistolario*, Madrid, Alianza, ed. J.L. Cano, «Alianza Tres», 175, 1986, 257 p.
- \* *Los Encuentros*, Barcelona, Guadarrama:Labor, 1958, 264 p.

**b- Préfaces, prologues et épilogues**

- \* CHARRY LARA, Fernando, *Antología poética seguida de cartas de Cernuda, Aleixandre y Salinas*, épilogue de V. Aleixandre, Bogotá, Colcultura, 1997, p. 129.
- BROWN, Rica, *Bécquer: Premio de biografía aedos; Gustavo Adolfo Bécquer: en dos tiempos*, préface de V. Aleixandre, Barcelona, Aedos, «biblio.biográfica», 23, 1963, p. 8-11.
- COSTAFREDA, Alfonso, *Suicidios y otras muertes*, préface de V. Aleixandre, Barcelona, Barral, 1974, pp. 11-13.
- \* GARCIA LORCA, Federico, *Teatro, Cine, Música*, prologue de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, «Obras eternas», 1988.
- \* GARCIA LORCA, Federico, *Obras Completas 2, Teatro – Entrevistas y declaraciones castas*, préface de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1974.

**3- DAMASO ALONSO****a- Oeuvres complètes**

- *Obras completas vol. I: Estudios lingüísticos peninsulares*, Madrid, Gredos, 1972, 706 p.
- *Obras completas vol. II: Estudios y ensayos sobre literatura : desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1973, 1090 p.
- *Obras completas vol. III: Estudios y ensayos sobre literatura : finales del siglo XVI y siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1974, 1008 p.
- *Obras completas vol. IV: estudios y ensayos sobre literatura : ensayos sobre literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1975, 1010 p.
- *Obras completas vol. V :Góngora y el gongorismo I*, Madrid, Gredos, 1978, 792 p.
- *Obras completas vol. VI: Góngora y el gongorismo II*, Madrid, Gredos, 1982, 719 p.
- *Obras completas vol. VII: Góngora y el gongorismo III*, Madrid, Gredos, 1984, 891 p.
- *Obras completas vol. VIII: Comentarios de textos*, Madrid, Gredos, 1985, 738 p.
- *Obras completas vol. IX: Poesía española y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1989, 706 p.
- *Obras completas vol. X: Verso y Prosa literaria*, Madrid, Gredos, 1993, 743 p.

**b- Ouvrages critiques et théoriques**

- \* *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1950, 1952, 1976, 1987, 670 p.

- \* *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, « Biblioteca Románica Hispánica », 1988, 421 p. (1<sup>ère</sup> édition 1952).
- \* *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, *Cuaderno de literatura*, n.º 5, 1984, 39 p.
- *Salvador de Mandariaga, poeta*, La Coruña, Instituto « José Cornide » de estudios coruñeses, 1984, 29 p. (*Obras completas IX*, pp. 605-627).
- *Vida y obra*, Madrid, Caballo Griego para la poesía, Comunidad de Madrid : Consejería de Educación y Cultura, 1984, 204 p. ( *Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser Supremo*, Ed. de l'auteur, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 9-56).
- *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico : introducción a la ciencia de la literatura*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, 133 p. (volume préparé par José Polo avec la collaboration de Bienvenido Palomo Olmos).

### c- Articles

- « Explicación de la poesía », Gerardo Diego (ed.), *Poesía española : Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932, pp. 218-219 ou *Poesía española contemporánea : Antología*, Madrid, Taurus, 1959, pp. 364-365. (*Obras Completas X*).
- « *Espadas como labios*, por Vicente Aleixandre », *Revista de Occidente*, CXIV, Madrid, 1932, pp. 232-233
- « *La destrucción o el Amor* », in *Revista de Occidente*, Madrid, juin 1935, pp. 331-340.
- « Alondra de Gerardo Diego », *Escorial*, XI, 30, 1943, pp. 119-141.
- « La poesía de Vicente Aleixandre », *Ensayos sobre Poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 351-393.
- « Originalidad de Bécquer », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 13-47.
- « Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado », *ibid.*, pp. 49-95.
- « Poesías olvidadas de Antonio Machado », *ibid.*, pp. 103-152.
- « Gabriel Miró en mi recuerdo », *ibid.*, pp. 149-154.
- \* « Una generación poética (1920-1936) », *ibid.*, pp. 155-177.
- « Rafael entre su arboleda », *ibid.*, pp. 179-187.
- « Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pp. 207-243.
- « La poesía de Gerardo Diego », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pp. 244-270.
- \* « Federico García Lorca y la expresión de lo español », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pp. 271-280.
- « La poesía de Vicente Aleixandre », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pp. 281-332.
- « La poesía arraigada de Leopoldo Panero », *ibid.*, pp. 315-337.
- « Poesía arraigada y poesía desarraigada », *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952, pp. 366-380.
- « Retrato del poeta Luis Rosales », *ibid.*, pp.359-361.
- « Prólogo para un libro de Luis Pimentel », *ibid.*, pp. 363-367.
- \* « Permanencia del soneto », *ibid.*, pp. 369-374.
- « En busca de Dios », *ibid.*, pp. 375-380.
- « Seis poemas de Hopkins », *ibid.*, pp. 381-397.
- « Elevación de la poesía », *ibid.*, pp. 399-402.

## 4- MANUEL ALTOLAGUIRRE

### a- Ouvrages

- *El caballo griego* (Crónicas y artículos periodísticos; Estudios literarios; Reseñas de libros; Notas diversas), ed. critique de James Valender, Madrid, Istmo, «Bella Bellatrix», 1986, 458 p.

### b- Correspondances

- *De Altolaguirre a Gerardo Diego: epistolario*, Madrid, Caballo Griego para la poesía, «Colección Héroe», 5, 1991, 1 vol.
- *Epistolario (1925-1959)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, 791 p.

**5- LUIS CERNUDA****a- Ouvrages critiques**

- \* *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, « Punto Omega. Colección universitaria de bolsillo », 82, 1975, 187 p.
- \* *Crítica, ensayos y evocaciones*, prologue et notes de Luis Maristany (ed.), Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca nueva », 297, 1970, 243 p.
- \* *Poesía y literatura I,II*, Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo », 94, 1971, 411 p.
- *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1987, 184 p.
- *Tres narraciones*, Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca breve de bolsillo, serie mayor », 17, 1974, 170 p.

**b- Correspondances**

- \* « Cartas de Luis Cernuda a Jorge Guillén », Derek Harris, Madrid, Ínsula, n° 324, Noviembre 1973, p. 1, 3 et 4.
- \* *Luis Cernuda, Cartas a Eugenio de Andrade*, Ángel Crespo (ed.), Zaragoza, Olifante, « Ediciones de poesía », 1979, 71 p.
- \* *Cartas a Bernabé Fernández-Canivell*, Ángel Guinda (ed.), Zaragoza, Publicaciones Porvenir Independiente, 1980.
- \* *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, José Luis Cano (ed.), Madrid, Cátedra, « Travesías », 1992, 210 p.

**c- Articles**

- \* « Paul Eluard », *Litoral*, 9, juin 1929, pp. 24-25.
- \* « Vientres sentados », *Octubre*, 6, avril 1934, p. 9.
- \* « Historial de un libro (*La realidad y el deseo*) », *Poesía y Literatura*, Barcelona - México, Seix Barral, 1960, pp. 177-216.

**6- GERARDO DIEGO****a- Ouvrages critiques**

- *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar, «Los Poetas. Serie Mayor», 2, 1984, 408 p.
- \* *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Ed. Nacional, 1974, 298 p.
- *Paisaje con figuras*, Madrid, Palma de Mallorca, *Papeles de Son Armadans*, «Juan Ruiz, 1», 1956, 108 p.
- \* *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, «Clásicos Taurus», 14, 1962, 790 p.
- *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré*, Madrid, La Palma, 1996, 87 p.

**b- Correspondances**

- *Cartas, 1927-1984*, Valencia, Pre-textos, 2001, 315 p.
- \* *Correspondencia (1920-1983)*, Valencia, Pre-textos, 1996, 397 p.
- *De Altolaguirre a Gerardo Diego: epistolario*, Madrid, Caballo Griego para la poesía, «Colección Héroe», 5, 1991, 1 vol.
- \* *Epistolario: nuevas claves de la generación del 27*, Alcala de Henares, Ed. de la Universidad, Madrid, Fondo de cultura económica de España, 1996, 262 p.

**c- Articles**

- \* *Estudios románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, 343 p.
- \* *Los poetas de la generación del 98*, Madrid, Numéro spécial de *Arbor*, II, 1948, pp. 438-448

**7- FEDERICO GARCÍA LORCA****a- Ouvrages critiques**

- *Conferencias*, Albolote, Comares, Huerta de San Vicente, Patronato Municipal, 1984, 197 p.

**b- Articles**

- «Imaginación, inspiración, evasión», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, pp. 85-89.
- «Federico García Lorca y Pablo Neruda y su discurso al alimón sobre Rubén Darío» (1934), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, pp 145-147.



-\* «Presentación de Pablo Neruda» (1934), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, pp 147-148.

-\*«Homenaje a Luis Cernuda» (1936), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, pp 157-159.

- «Poética (De viva voz a G[erardo] D[iego])», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, pp 167.

### **c- Correspondances**

- «Cartas de Federico García Lorca a Jorge Guillén (1925-1928)», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953, p. 1595-1629.

## **8- JORGE GUILLÉN**

### **a- Ouvrages critiques**

- \* *El poeta ante su obra*, Pamplona, Peralta, « Poesía Hiperión », 1979, 124 p.

- *Hacia "Cántico", escritos de los años 20*, Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1980, 488 p.

-\* *Lenguaje y Poesía*, Madrid, Alianza, «El libro de bolsillo-Literatura», 211, 1969, 206 p.

### **b- Correspondances**

- *Cartas inéditas*, Oreste Macri et Laura Dolfi, Valencia, Pre-textos, 2004, 406 p.

-\* *Correspondencia (1920-1983)*, Valencia, Pre-textos, 1996, 397 p.

-\* *Correspondencia (1923-1951)*, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Barcelona, Tusquets, «Marginales», 120, 1992, 631 p.

-\* *Epistolario del 27: cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, Madrid, Cátedra, 1992, 210 p.

### **c- Entretien**

-\* *Dos encuentros con Jorge Guillén*, Claude Couffon, Paris, Centre de recherches de l'Institut hispanique, 1960.

### **d- Prologues, préfaces et épilogues**

-\* *Antonio Machado (1875-1939): el hombre, el poeta, el pensador*, Bernard Sesé, Prologue de Jorge Guillén, Madrid, Gredos, 1980.

- *Cantar de cantares*, Préface de Jorge Guillén, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1947.

-\* *Verso*, F. Garcia Lorca, Prologue de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, «Colección obras eternas», 1986.

-\* *Homenaje de poetas a Pierre Darmangeat*, Préface de Jorge Guillén, Paris, Polyglottes, 1966.

## **9- Emilio PRADOS**

-\* *Cartas desde el exilio (correspondencia con José Luis Cano)*, Valencia, Pre-textos, 1997, 156 p.

## **10- PEDRO SALINAS**

### **a- Ouvrages critiques**

-\* *El defensor*, Madrid, Alianza, 1954, 364 p.

- *El romanticismo y el siglo XX*, Librairie des éditions espagnoles, 1955.

- *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, 3 vol. (442 p.) (456 p.) (482 p.)

-\* *Ensayos de literatura hispánica del "Cantar de mio Cid" a García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958, 404 p.

-\* *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1981, 218 p.

-\* *La realidad y el poeta*, Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1976, 213 p.

-\* *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, «Biblioteca breve», 162, 1970, 269 p.

-\* *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, «El libro de bolsillo», 239, 1979, 221 p.

### **b- Correspondances**

- *Cartas de amor a Margarita (1912-1915)*, Madrid, Alianza, « Alianza Tres », 137, 1984, 270p.

-\* *Cartas de viaje (1912-1951)*, Valencia, Pre-textos, « Pre-textos », 248, 1996, 281 p.

-\* *Correspondencia (1923-1951)*, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Barcelona, Tusquets, «Marginales», 120, 1992, 631 p.

-\* *Correspondencia (1920-1983)*, Valence, Pre-textos, «Pre-textos», 263, 1996, 397 p.



## 2- ÉTUDES SUR LE GROUPE DE 27

- *Andalucía en la generación del 27*, Departamento de literatura española, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, 242 p.
- \* BLANCH, Antonio, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, «Biblioteca románica hispánica», 1976, 354 p.
- BURGUERA NADAL, María Luisa, *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998, 160 p.
- \* CABRERA, Vicente, *Tres poetas a la luz de la metáfora : Salinas, Aleixandre y Guillén*, Madrid, Gredos, « Biblioteca románica hispánica », 222, 1975, 228 p.
- \* CANO, José Luis, *La poesía de la Generación del 27*, Barcelona, Labor, « Universitaria de bolsillo, Punto Omega », 87, 1986, 356 p.
- COZAR, Rafael de, *Panorama del 27: diversidad creadora de una generación: Sevilla 1927-1997*, Sevilla, Fundación El Monte, Universidad de Sevilla, 1998, 332 p.
- DEBICKI, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1925*, Madrid, Gredos, «Biblioteca románica hispánica», 113, 1968, 398 p.
- \* DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, «Literatura y sociedad», 40, 1987, 336 p.
- Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, «Biblioteca murciana de bolsillo», 5, 1979, 273 p.
- Ecos de la *generación del 98 en la del 27*, Comisaría general de España en la expo de Lisboa 98, Madrid, Sociedad estatal Lisboa 98: Caballo Griego, 1998, 211 p.
- \* GAOS, Vicente, *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, «Letras hispánicas», 1992, 239 p.
- GARCÍA DE LA CONCHA, *Poetas del 27: la generación y su entorno: antología comentada*, Madrid, Espasa-Calpe, «Austral», 440, 1999, 794 p.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, BERNAL, José Luis, *Antología comentada de la generación del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, «Austral, Poesía », 8, 1998, 575 p.
- GARCÍA POSADA, Miguel, *Los poetas de la generación del 27*, Madrid, Anaya, «Biblioteca básica de Literatura», 1992, 96 p.
- \* GONZÁLEZ, Ángel, *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1976.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Ínsula, 1954.
- *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998, 227 p.
- LAMA, Víctor de, *Poesía de la generación del 27: antología crítica comentada*, Madrid, EDAF, «Biblioteca EDAF», 219, 1997, 527 p.
- MOTA, Francisco M., *Poetas españoles de la generación del 27*, La Habana, Cuba, Arte y Literatura, «Biblioteca básica de Literatura», 1977, 2 vols.
- NARBONA, Francisco, Sevilla, *Góngora y la generación del 27 (crónica y protagonistas)*, Sevilla, Fundación sevillana de Electricidad, 1998, 332 p.
- NEIRA, Julio, "*Litoral*", *la revista de una generación*, Santander, La isla de los Ratones, 1978.
- ONIS, Carlos Marcial de, *El surrealismo y 4 poetas de la generación del 27: ensayo sobre extensión y límites del surrealismo en la generación del 27*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, «Ensayos», 1974, 299 p.
- PRIETO, Gregorio, *Lorca y la generación del 27*, Madrid, Biblioteca nueva, 1977, 238 p.
- \* REAL RAMOS, César, *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad de Salamanca, «Acta salmanticensis, Filosofía y Letras», 148, 1983, 138 p.
- REYES CANO, Rogelio, *Sevilla en la generación del 27: estudio y antología de Salinas, Guillén, G. Diego, Aleixandre, García Lorca, D. Alonso, Cernuda y Alberti*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, «Biblioteca de temas sevillanos», 57, 1997, 274 p.

- ROMERO, Hector R., *Nuevas perspectivas sobre la generación del 27 (ensayos literarios)*, Miami, Universal, "Polymita", 1983, 169 p.
- \* ROZAS, Juan Manuel, *La generación del 27 desde dentro: textos y documentos*, Madrid, Istmo, «Bella Bellatrix», 1986, 387 p.

### Articles

- BLANCO AGUINAGA, Carlos, « Notas para la historia de una generación », Madrid, *Ínsula*, n°187, 1962, pp. 1 et 10.
- CASTELLET, José María, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca breve », 226, 1966, « Introducción », p. 51-56 (« La generación llamada 'del 27' »), p. 97-108 (« La generación 'del 27', treinta años después »).
- CIRRE, José Francisco, « Creacionismo y superrealismo », *Forma y espíritu de una lírica española*, México, Gráfica Panamericana, 1950, pp. 103-146.
- COSSÍO, José María de, « Recuerdos de una generación poética », *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970.
- FERRERES, Rafael, « Sobre la generación poética de 1927 », *Papeles de Son Armadans*, XI, n°32-33, nov.-déc. 1958, pp. 301-314.
- \* GAOS, Vicente, « El grupo poético de 1927 », *Claves de literatura española, II, siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 215-251.
- GULLÓN, Ricardo, « La generación poética de 1925 », *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.
- \* PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española, XI. Novecentismo y vanguardia : Líricos*, Pamplona, Cénlit, 1993, pp. 369-847.
- \* RICO, Francisco, GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia y crítica de la literatura española, época contemporánea : 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 1984, t. VII, pp. 247-618.
- VIDELA, Gloria, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 127-134.
- \* VIVANCO, Luis Felipe, « La generación poética del 27 », *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1967, t. VI, pp. 464-563.

### Numéro spécial de revue

*Ínsula*, XXXII, n°368-369, Madrid, juillet - août 1977.

## 3- ÉTUDES GÉNÉRALES

### a- Les concepts de groupe et de génération

- ANZIEU, Didier, *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, « Psychismes », 3<sup>e</sup> édition.
- \* ANZIEU, Didier, MARTIN, Jacques-Yves, *La dynamique des groupes restreints*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 397 p.
- \* ATTIAS-DONFUT, Claudine, *L'empreinte du temps : Sociologie des générations*, doctorat sous la direction de M. le Pr. Joffre Dumazedier, 1987, 496 f.
- \* BAUDELLOT, Christian, ESTABLET, Roger, *Avoir 30 ans en 1968 et en 1998*, Paris, Seuil, 2000, 216 p.
- \* CHAUVEL, Louis, *Le destin des générations : structure sociale et cohortes en France au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 301 p.
- \* CITEAU, Jean-Pierre, ENGELHARDT-BITRIAN, Brigitte, *Introduction à la psychosociologie*, Paris, Armand Colin, 1999, 270 p.
- \* DROUIN, Vincent, *Enquêtes sur les générations et la politique, 1958-1995*, Paris, L'Harmattan, 1995, 367 p.
- \* FISCHER, Gustave-Nicolas, *La psychologie sociale*, Paris, Seuil, 1997.
- \* LIPIANSKY, E. M., *Identité et communication*, Paris, PUF, 1992.

- \* SIRINELLI, Jean-François, *Génération intellectuelle ; Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux guerres*, Paris, Fayard, 1988.
- \* TERRAIL, Jean-Pierre, *La dynamique des générations : activité individuelle et changement social, 1968-1993*, Paris, l'Harmattan, 1995, 190 p.

### Articles

- \* GROSSIN, William, « Le concept de génération », *Temporalistes*, n°28, XII-1994, pp. 3-4 ([http://www.sociologics.org/temporalistes/indarch.php?page2=grossin\\_n28\\_01](http://www.sociologics.org/temporalistes/indarch.php?page2=grossin_n28_01))
- \* LE GOFF, Jacques, « L'appétit de l'histoire », *Essais d'Ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 238-239.
- \* MAINER, José Carlos et GRACIA, Jordi (ed.), «Contra el 98 (Manifiesto de Valladolid)», *En el 98 (los nuevos escritores)*, Madrid, Visor, 1997, «Biblioteca filológica hispánica», 32, pp. 177-178.
- \* OBERLE, D., « Le leadership », MUGNY, D. OBERLE, D. et BEAUVOIS, J.-L., *Relations humaines, groupe et influence sociale*, Tome 1, Grenoble, P.U.G., 1995, pp.111-130.
- \* SALAÜN, Serge, « La génération de 27 : une appellation mal contrôlée », *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : questions de méthode*, Paris, CRID, 1989, pp. 107-118.
- \* SERRANO, Carlos, « La génération de 98 en question », *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : questions de méthode*, 1989, Paris, CRID, 1989, pp. 93-106.
- \* XX<sup>e</sup> siècle, *revue d'Histoire*, Avril-juin 1989, n°22.

<b>b- Linguistique</b>
------------------------

- \* AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, 2 vol.  
*Parler des mots : le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1 vol. (383 p.)
- CHANTRAINE, Olivier, sous la direction de Michel Glatigny, *Le métalangage dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*, Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Linguistique, Lille III, 1988.
- \* COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 407 p.
- COSERIU, Eugenio, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1967.
- DEREMETZ, A., *Rhétorique et poétique. La création littéraire et sa théorie dans la poésie latine*, Thèse d'Etat, Lille III, mai 1992, 3 vols.
- DESCLES, Jean-Paul, GUENCHEVA DESCLES, Z., « Métalangue, Métalangage, Métalinguistique », *Documents de travail*, 60-61, fév. 1977, Université d'Urbino, 48 p.
- \* GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs*, Genève, Droz, 1994, 662p.
- HERTEL, François, *Du métalangage*, Paris, Éd. de la Diaspora française, 1968, 124 p.
- \* REY-DEBOVE, Josette, *Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, 1997, 401 p.
- \* VILLALBA ALVAREZ, Joaquín, *El metalenguaje en la Minerva del Brocense*, Cáceres, Diputación de Cáceres, Institución cultural El Brocense, Universidad de Extremadura, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, 336 p.

### Articles

- \* AUROUX, Sylvain, « Catégories et métalangages », *Histoire, Epistémologie, Langage*, Paris, 1979, I, 1, pp. 3-14
- \* BARTHES, Roland, « La mécanique du charme », entretien à *France Culture* de 1978, Préface du *Chevalier inexistant* d'Italo Calvino, Paris, Seuil, 1987, pp. 7-10.
- CASAS, Arturo, «Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga», *Anthropos*, n° 208, 2005, pp. 71-81.

- \* *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Larousse, 2001, p. 301.
  - \* DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 40-41.
  - DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1995, pp. 39-40.
  - \* DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, pp. 137 et 182-183
  - \* ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, « L'idiolecte de l'œuvre », pp. 129- 134.
  - GREIMAS, A. J., COURTES, J., *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1985, 270 p. On a consulté la traduction espagnole : *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 257-258.
  - \* HAMON, Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n°31, 1977, pp. 261-284.
  - JONASSON, Kerstin, « Le double statut mondain et métalinguistique du nom propre », *Studier i modern språkvetenskap*, vol. 9, pp. 123-151.
  - \* LARA, Luis Fernando, « Une critique du concept de métalangage », *Folia Lingüística*, 24, 1990, pp. 387-404.
  - \* MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Quadrige, PUF, 2000, pp. 212-213.
  - REY, Alain, « Sens et discours poétique chez Valéry », *Paul Valéry contemporain*, Actes et Colloques n° 12, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 39-48.
  - \* REY-DEBOVE, Josette, « Autonymie et Métalangue », *Cahiers de Lexicologie*, II, 1967, pp. 15-27.
- « La métalangue comme système de référence au signe », *Le Français moderne*, 3, 1972, pp. 232
- \* SOUBLIN, Françoise, TAMIME, Joëlle, « Métalangage, définition, métaphore », *Histoire, Epistémologie, Langage*, Paris, 1979, vol.I, 1, pp. 45-51.

### c- Poétique

- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, « Biblioteca románica hispánica », 1955, 469 p.
  - BACKÈS, Jean-Louis, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997, 157 p.
  - \* BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, 443 p.
  - BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, 2 vols (610 p., 510 p.)
- Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, 539 p.  
*El irracionalismo poético : el símbolo*, Madrid, Gredos, 1981, 457 p.
- BREMOND, Henri, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, 321 p.
  - CAMPA, Laurence, *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, « Campus Lettres », 1998, 191 p.
  - CÉSPÉDES, Diógenes (sous la direction de Henri Meschonnic), *Théorie du langage et théorie de la poésie en Amérique latine au XX<sup>e</sup> siècle*, Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle de Linguistique, Paris VIII, 1980.
  - CEYSSONS, Pierre, IMBERT, Jacques (éd.), *La poésie comme un langage*, Paris, Larousse, 1978, 175 p.
  - COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, 231 p.
- Le haut langage, théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, 291p.
- DESSONS, Gérard, *Traité du rythme des vers et des proses*, (en collaboration avec H. Meschonnic), Paris, Dunod, 1998, 242 p.
- Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995, 268 p.  
*Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991, 158 p.  
*L'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.



- \* DOMINGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985, 200 p.
- \* ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets*, Londres, Faber, 1969, 262 p.
- FÓNAGY, Ivan, *La vive voix - Essais de psycho-phonétique* (1983), Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1991, 346 p.
- \* GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 426 p.
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 2000, 205 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1982, 239 p.
- GUERRERO, Gustavo (sous la direction de Gérard Genette), *Au son de la lyre et de la vihuela : la notion de poésie lyrique, de Platon à Cascales*, Thèse Doctorale de Science du Langage, Paris, E.H.E.S.S., 1991.
- *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Seuil, 2000, 218 p.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1973, 510 p. (Repris partiellement dans *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1977, 188 p.)
- KRISTEVA, Julia, *Langage, sens, poésie : transformation du langage poétique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, selon les textes de Lautréamont et de Mallarmé*, Thèse de Linguistique, Paris VIII - Vincennes, 1973, 2 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- \* LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, 190 p.
- \* LEVIN, Samuel R., *Linguistic Structures in Poetry*, La Haye, Mouton, 1969, 62 p.
- \* LOPEZ ESTRADA, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974, 225 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, 266 p.
- *Le rythme et la lumière* (avec Pierre Soulages), Paris, O. Jacob, 2000.
- *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, 615p.
- *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, 365 p.
- *Les Etats de la poétique*, Paris, PUF, « Ecriture », 1985, 284 p.
- *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, 547 p.
- *Pour la poétique I-V*, Paris, Gallimard, 1970-1978.
- MONTHEILLET, Georges, *La conception du langage dans la poésie de Paul Valéry*, Talence, Université de Bordeaux III, 103 p.
- PELLETIER, Anne-Marie (sous la direction de Jean Dubois), *Langage et fonction poétique. Application à la syntaxe de la poésie de Mallarmé*, Doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle ancien régime de Linguistique, Paris X, 1971.
- *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977, 152 p.
- PIERSON, Dominique (sous la direction de Gérard Genette), *La Quête d'identité de la poésie moderne*, Thèse de 3<sup>ème</sup> cycle de Littérature française, 1980.
- RABATÉ, Dominique (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1966, 162 p.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de, VADÉ, Yves, *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, 301 p.
- \* ROUBAUD, Jacques, *Poésie, etcetera, ménage*, Paris, Stock, « Versus », 1995, 282 p.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, 246 p.
- WELLET, René, WARREN, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, 381 p.

### **Articles**

- ALONSO, Dámaso, « Complejidad del significante en poesía », *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico*, Málaga, José Polo (éd.), « Materiales de archivo de Dámaso Alonso », 1998, pp. 39-41.
- BACKÈS, Jean-Louis, « La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature », *Littérature*, n° 14, mai 1974, pp. 19-35.

- BARTHES, Roland, « Y a-t-il une écriture poétique ? », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, pp. 33-40.
- *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Paris, Albin Michel, Encyclopaedia Universalis, 1997, pp. 538-558
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *El lenguaje literario, 1- La comunicación literaria*, Madrid, Arco libros, 1996, pp. 9-13-23.
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique » (1960), *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1970, pp. 209-248.
- LÁZARO CARRETER, Fernando « ¿Es poética la función poética ? » (1975), *Estudios de poética*, Madrid, 1976, Taurus, « Persiles », pp. 63-73.
- \* MEHL, Edouard, « Le complexe d'Orphée », (Université de Strasbourg), publié sur *Fabula* le 11 juin 2004.
- RIGOLOTT, François, « La poétique et l'analogique », *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, pp. 155-177.
- TODOROV, Tzvetan, « Synecdoques », *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, pp. 7-26.

### **Revues**

*España*, n° 1 et 2, mai-juin 1944 et n° 5, juillet 1944.

« ¿Qué es poesía ? » de Antonio G. de Lama (n° 1, mai 1944)

« La poesía de Gerardo Diego » de Antonio G. de Lama (n° 5, juillet 1944)



# TABLE DES MATIÈRES

<b><u>1- REMERCIEMENTS</u></b>	p. 1
<b><u>2- INTRODUCTION</u></b>	p. 6
I- Le métalangage	p. 8
II- Les concepts de <i>groupe</i> et <i>génération</i>	p. 10
a) Le concept de <i>génération</i>	p. 10
b) Une « <i>génération de 27</i> » ?	p. 14
III- Corpus d'étude	p. 24
IV- Méthode	p. 25
<b><u>3- PREMIÈRE PARTIE : Le métalangage du poète</u></b>	p. 32
<b><u>INTRODUCTION</u></b>	p. 33
<b><u>I- DÁMASO ALONSO</u></b>	p. 38
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 38
a- Le poète comme « <i>âme</i> »	p. 38
b- Le « <i>chanteur triste</i> »	p. 39
2- Qui est poète ?	p. 41
3- Conclusion	p. 43
<b><u>II- FEDERICO GARCÍA LORCA</u></b>	p. 45
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 45
a- Le poète et son « <i>état de tristesse</i> »	p. 45
b- Le poète « <i>médium</i> »	p. 48
c- Le poète proche du divin	p. 51
2- Qui est poète ?	p. 52
3- Conclusion	p. 58
<b><u>III- GERARDO DIEGO</u></b>	p. 59
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 59
a- Le poète « <i>chanteur</i> »	p. 59
b- Le poète « <i>inspiré par sa muse</i> »	p. 61
c- Le poète « <i>rêveur</i> » et « <i>objet de moquerie</i> »	p. 64
d- Le poète voyant, « <i>suprême savant</i> »	p. 68
e- Le poète « <i>versificateur</i> »	p. 70
f- Le poète « <i>capitaine de ses vers</i> »	p. 72
2- Qui est poète ?	p. 73
3- Conclusion	p. 81
<b><u>IV- PEDRO SALINAS</u></b>	p. 83
1- Qu'est-ce qu'un poète ? Le poète « <i>architecte</i> »	p. 83
2- Qui est poète ?	p. 85
3- Conclusion	p. 87
<b><u>V- RAFAEL ALBERTI</u></b>	p. 88
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 88
a- Le poète « <i>chanteur</i> »	p. 88
b- Le poète « <i>en armes</i> »	p. 89
2- Qui est poète ?	p. 90
3- Conclusion	p. 95
<b><u>VI- EMILIO PRADOS</u></b>	p. 96
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 96

a- Le poète, un travailleur nocturne et solitaire	p. 96
b- Le poète « en larmes » et « en armes »	p. 97
2- Qui est poète ?	p. 99
3- Conclusion	p. 100
<b>VII- VICENTE ALEIXANDRE</b>	p. 101
1- Qu'est-ce qu'un poète ? Le poète <i>babblor</i>	p. 101
2- Qui est poète ?	p. 102
3- Conclusion	p. 104
<b>VIII- LUIS CERNUDA</b>	p. 106
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 106
a- Le poète « qui illumine les mots opaques »	p. 106
b- Le poète solitaire ou incompris	p. 107
2- Qui est poète ?	p. 109
La mort du poète	p. 111
3- Conclusion	p. 112
<b>IX- MANUEL ALTOLAGUIRRE</b>	p. 113
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 113
a- Le poète « chanteur »	p. 113
b- Cernuda, poète « prophète » et « gozador »	p. 114
2- Qui est poète ?	p. 115
3- Conclusion	p. 117
<b>X- JORGE GUILLÉN</b>	p. 119
1- Qu'est-ce qu'un poète ?	p. 119
a- Le poète « chanteur »	p. 119
b- Le poète dialoguant avec la nature	p. 120
2- Qui est poète ?	p. 121
3- Conclusion	p. 123
<b>CONCLUSION</b>	p. 124
1- Les conceptions du poète	p. 124
2- Qui est poète ? Etude des dédicaces et épigraphes	p. 128
a- Les références extérieures	p. 128
b- Les références internes au groupe de 27	p. 132
<b>TABLEAUX ANNEXES</b>	p. 137
1- Rafael Alberti	p. 138
2- Vicente Aleixandre	p. 139
3- Dámaso Alonso	p. 140
4- Manuel Altolaguirre	p. 141
5- Luis Cernuda	p. 142
6- Gerardo Diego	p. 143
7- Federico García Lorca	p. 144
8- Jorge Guillén	p. 145
9- Emilio Prados	p. 146
10- Pedro Salinas	p. 147
11- Tableau général	p. 148
12- Références entre membres du groupe de 27	p. 149
13- Tableau récapitulatif des conceptions du poète	p. 150
<b>4- DEUXIÈME PARTIE : Le métalangage du poème</b>	p. 152
<b>INTRODUCTION</b>	p. 153
<b>I- DÁMASO ALONSO</b>	p. 154
1- Les désignateurs du poème	p. 154

a- Le poème « chant » et « pleurs »	p. 154
b- Le sens métaphorique : le poème comme expression d'une poésie préexistante	p. 155
c- Les termes associés : le poème comparé à un chant	p. 158
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 159
a- Le poème comme aspiration à la beauté	p. 159
b- Le poème comme aspiration à une poésie nouvelle	p. 161
3- Le poème comme allocution	p. 164
Le poème-prière : une conception religieuse du poème	p. 164
4- Conclusion	p. 165
<b><u>II- FEDERICO GARCÍA LORCA</u></b>	p. 166
1- Les désignateurs du poème	p. 166
a- Le sens propre	p. 166
b- Le sens métaphorique : le poème et la nature	p. 171
c- Le poème parfait	p. 172
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 173
L'expression du sentiment de la tristesse	p. 173
3- Le poème comme allocution	p. 175
4- Conclusion	p. 176
<b><u>III- GERARDO DIEGO</u></b>	p. 177
1- Les désignateurs du poème	p. 177
Le sens métaphorique : le poème comme élément naturel et la nature comme poème	p. 177
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 179
a- Le poème comme expression de la liberté	p. 179
b- Le poème comme expression de sentiments (mélancoliques ou amoureux)	p. 181
c- Le poème comme catharsis	p. 182
3- Le poème comme acte d'écriture	p. 183
a- Le jeu	p. 183
b- L'exercice	p. 185
4- Conclusion	p. 187
<b><u>IV- PEDRO SALINAS</u></b>	p. 188
1- Les désignateurs du poème	p. 188
le poème marmoréen ou le devenir du poème	p. 188
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 189
a- Le poème comme expression de sentiments (amour et tristesse)	p. 189
b- Le poème comme catharsis	p. 190
3- le poème comme allocution : l'espace de l'hommage	p. 191
4- Conclusion	p. 191
<b><u>V- RAFAEL ALBERTI</u></b>	p. 192
1- les désignateurs du poème	p. 192
Le sens propre	p. 192
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 192
a- Les élégies	p. 192
b- Le poème comme expression de la tendresse	p. 193
3- Conclusion	p. 194
<b><u>VI- EMILIO PRADOS</u></b>	p. 195
1- Les désignateurs du poème	p. 195
a- Le sens propre	p. 195
b- Le sens métaphorique	p. 195
Le « chant », métaphore du poème	
La nature-poème : le « poème », métaphore d'un élément naturel	
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 197

Le poème comme expression de sentiments : la douleur et l'engagement politique	
3- Conclusion	p. 199
<b><u>VII- VICENTE ALEIXANDRE</u></b>	p. 200
1- Les « élégies et poèmes élégiaques »	p. 200
2- Conclusion	p. 200
<b><u>VIII- LUIS CERNUDA</u></b>	p. 201
1- Les désignateurs du poème: les formes classiques	p. 201
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 201
a- Le poème « chant » et « chanson »	p. 202
b- Les « élégies » (le poème comme expression de la douleur du <i>je</i> )	p. 205
c- Le poème, métaphore d'un élément naturel	p. 206
3- Conclusion	p. 206
<b><u>IX- MANUEL ALTOLAGUIRRE</u></b>	p. 207
1- Les désignateurs du poème	p. 207
Les termes associés : Le poème comme mystère	p. 207
2- Le poème comme expression d'un vécu	p. 207
L'expression de la douleur	p. 207
3- Conclusion	p. 208
<b><u>X- JORGE GUILLÉN</u></b>	p. 209
1- Les désignateurs du poème	p. 209
Les termes associés : le poème comme secret et mystère	p. 209
2- Conclusion	p. 210
<b><u>CONCLUSION</u></b>	p. 211
1- Les désignateurs du poème	p. 211
2- Analyse des titres des poèmes métalinguistiques	p. 214
3- Les désignateurs métaphoriques du poème	p. 215
a- Le poème : « de la musique avant toute chose »	p. 215
La chanson comme harmonie et beauté	p. 215
La chanson comme expression de joie et/ou de tristesse	p. 216
b- Le poème prière, le poème mystère	p. 217
c- La nature-poème	p. 217
4- Les conceptions du poème	p. 218
<b><u>TABLEAUX ANNEXES :</u></b>	p. 222
1- Tableaux recensant les titres rhématiques et mixtes	p. 222
a- Rafael Alberti	p. 223
b- Vicente Aleixandre	p. 224
c- Dámaso Alonso	p. 224
d- Manuel Altolaguirre	p. 224
e- Luis Cernuda	p. 225
f- Gerardo Diego	p. 225
g- Federico García Lorca	p. 226
h- Jorge Guillén	p. 227
i- Emilio Prados	p. 228
j- Pedro Salinas	p. 228
2- Les conceptions du poème	p. 229
3- Formes poétiques mentionnées	p. 230
4- Termes associés	p. 231
5- Désignateurs métaphoriques	p. 232
<b><u>5- TROISIÈME PARTIE : Le métalangage de la poésie</u></b>	p. 234
<b><u>INTRODUCTION</u></b>	p. 235

<b><u>I- DÁMASO ALONSO</u></b>	p. 236
1- Qu'est-ce que la poésie	p. 236
a- La poésie est dans la nature	p. 236
b- La poésie comme mystère	p. 237
c- La poésie comme chant	p. 240
2- La poésie comme art de communiquer un vécu	p. 241
3- Conclusion	p. 243
<b><u>II- FEDERICO GARCÍA LORCA</u></b>	p. 244
1- Qu'est-ce que la poésie ?	p. 244
a- La poésie est dans la nature	p. 244
b- La poésie comme sacré	p. 246
c- La poésie liée à une thématique	p. 247
2- La poésie comme art de communiquer un vécu	p. 248
a- L'expression de sentiments	p. 248
b- La poésie réalisée : un jeu	p. 248
c- La poésie réalisée : un art	p. 249
3- La poésie comme art de communiquer une réalité extérieure : la beauté	p. 250
4- Conclusion	p. 250
<b><u>III- GERARDO DIEGO</u></b>	p. 252
1- Qu'est-ce que la poésie ?	p. 252
a- La poésie est dans la nature	p. 252
b- La poésie comme passion	p. 254
2- L'art de la poésie: le « Creacionismo »	p. 256
3- Conclusion	p. 258
<b><u>IV- PEDRO SALINAS</u></b>	p. 260
1- Qu'est-ce que la poésie	p. 260
a-La poésie liée à la thématique amoureuse	p. 260
b- La poésie liée à la tristesse	p. 260
2- L'art de la poésie	p. 261
La poésie réalisée : un objet d'art	p. 261
3- Conclusion	p. 261
<b><u>V- RAFAEL ALBERTI</u></b>	p. 263
1- Qu'est-ce que la poésie ?	p. 263
a- La poésie comme écriture	p. 263
b- La poésie liée à la thématique maritime	p. 263
c- La poésie inspirée par la tristesse	p. 264
2- La poésie comme art de communiquer un vécu : l'engagement politique	p.264
3- Conclusion	p. 265
<b><u>VI- EMILIO PRADOS</u></b>	p. 266
<b><u>VII- VICENTE ALEIXANDRE</u></b>	p. 267
1- La poésie, la « passion d'une vie »	p. 267
2- Conclusion	p. 269
<b><u>VIII- LUIS CERNUDA</u></b>	p. 270
1- La poésie, une certaine intensité d'émotion	p. 270
2- La poésie comme art de communiquer une réalité extérieure : la beauté	p. 270
3- Conclusion	p. 271
<b><u>IX- MANUEL ALTOLAGUIRRE</u></b>	p. 272
1- Qu'est-ce que la poésie ?	p. 272
a- Définitions explicites	p. 272
b- La poésie comme « communication » entre le poète et la nature	p. 273

c- L'amour comme thème et source d'inspiration	p. 274
2- une certaine forme de beauté naturelle « est » poésie	p. 275
3- Conclusion	p. 275
<b>X- JORGE GUILLÉN</b>	p. 276
1- Pourquoi parler de poésie si elle n'existe pas ?	p. 276
2- La beauté en poésie	p. 277
3- Le langage du poème	p. 277
4- Conclusion	p. 278
<b>CONCLUSION</b>	p. 279
1- La poésie existe en soi	p. 279
a- La poésie comme sentiment ou comme expression d'une émotion (réalité intérieure)	p. 280
b- La poésie comme réalité extérieure	p. 282
c- Le mystère de la poésie	p. 283
2- La poésie peut-elle se définir ?	p. 284
3- La poésie comme expérience du mystère du monde	p. 285
<b>TABLEAUX ANNEXES :</b>	p. 288
1- Les conceptions de la poésie	p. 289
2- Les définitions de la poésie	p. 290
<b>6- CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	p. 291
<b>7- GLOSSAIRES</b>	p. 315
1- Rafael Alberti	p. 316
2- Vicente Aleixandre	p. 323
3- Dámaso Alonso	p. 326
4- Manuel Altolaguirre	p. 335
5- Luis Cernuda	p. 341
6- Gerardo Diego	p. 345
7- Federico García Lorca	p. 367
8- Jorge Guillén	p. 385
9- Emilio Prados	p. 390
10- Pedro Salinas	p. 394
<b>8- BIBLIOGRAPHIE</b>	p. 398
Sommaire	p. 399
1- Œuvres du groupe de 27	p. 400
a- Œuvres poétiques de référence	p. 400
b- Métalangage externe	p. 401
2- Etudes sur le groupe de 27	p. 405
3- Etudes générales	p. 406
a- Les concepts de groupe et de génération	p. 406
b- Métalangage	p. 407
c- Poétique	p. 408
<b>9- TABLE DES MATIÈRES</b>	p. 411



## **RÉSUMÉ en français :**

CETTE THESE PROPOSE UNE RÉFLEXION SUR LES CONCEPTS DE GROUPE, GÉNÉRATION ET MÉTALANGAGE, APPLIQUÉE AU MÉTALANGAGE INTERNE DU GROUPE POÉTIQUE ESPAGNOL DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE APPELÉ "GÉNÉRATION DE 27". LE CORPUS SUR LEQUEL SE FONDE CETTE RECHERCHE EST CONSTITUÉ DES ŒUVRES POÉTIQUES ANTÉRIEURES À 1939 DE DIX POÈTES MAJEURS DE LADITE GÉNÉRATION : FEDERICO GARCÍA LORCA, RAFAEL ALBERTI, JORGE GUILLÉN, LUIS CERNUDA, PEDRO SALINAS, EMILIO PRADOS, VICENTE ALEIXANDRE, GERARDO DIEGO, MANUEL ALTOLAGUIRRE ET DÁMASO ALONSO. LA MÉTHODE DE TRAVAIL ADOPTÉE CONSISTE À ÉLABORER UN GLOSSAIRE EXHAUSTIF DU MÉTALEXIQUE PRÉSENT DANS LES ŒUVRES POÉTIQUES CHOISIES (TERMES SE RÉFÉRANT À LA POÉSIE EN GÉNÉRAL, À LA POÉSIE DE L'AUTEUR ET À CELLE D'AUTRUI). LES TROIS AXES D'ANALYSE QUE L'ON A CHOISI DE DÉVELOPPER SONT LE MÉTALANGAGE DU POÈTE, DU POÈME ET DE LA POÉSIE. DANS UN PREMIER TEMPS ON A DÉPOUILLÉ LES ŒUVRES POÉTIQUES. DANS UNE SECONDE ÉTAPE, ON PROPOSE UNE ANALYSE DES GLOSSAIRES ÉTABLIS POUR CHAQUE POÈTE. ENFIN, LA TROISIÈME ÉTAPE CONSISTE À LES CONFRONTER, L'HYPOTHÈSE DE RECHERCHE ÉTANT QUE CETTE CONFRONTATION DEVRAIT PERMETTRE DE DÉTERMINER LE DEGRÉ DE COHÉSION DE LA GÉNÉRATION DE 27 QUANT AU MÉTALANGAGE POÉTIQUE.

## **TITRE en anglais**

THE METALANGUAGE OF THE POETS KNOWN AS THE 27 'A SHARED IDIOM'?

## **RESUME en anglais**

THIS THESIS OFFERS A REFLECTION ON GROUP CONCEPTS, GENERATION AND METALANGUAGE. THE ANALYSIS FOCUSSES SPECIFICALLY ON THE INTERNAL METALANGUAGE OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY SPANISH GROUP OF POETS KNOWN AS THE GENERATION OF '27'. THE BODY OF STUDY ON WHICH THIS WORK IS FOUNDED IS CONSTITUTED FROM THE POETICAL WORKS PRIOR TO 1939 OF THE TEN MAJOR POETS OF THE AFOREMENTIONED GENERATION: FEDERICO GARCIA LORCA, RAFAEL ALBERTI, JORGE GUILLEN, LUIS CERNUDA, PEDRO SALINAS, EMILIO PRADOS, VICENTE ALEIXANDRE, GERARDO DIEGO, MANUEL ALTOLAGUIRRE AND DAMASO ALONSO. THE WORKING METHOD ADOPTED CONSISTS OF COMPILING A COMPREHENSIVE GLOSSARY OF THE METALEXICON PRESENT IN THE POETICAL WORKS SELECTED (TERMS REFERRING TO POETRY IN GENERAL , TO THE AUTHOR'S POETRY IN PARTICULAR, AND TO THE POETRY OF OTHERS). THE METALANGUAGE OF THE POET, THE POEM AND THE POETRY ARE THE THREE MAIN LINES OF ANALYSIS CHOSEN FOR DEVELOPMENT. IN THE FIRST INSTANCE, THE POETICAL WORKS ARE STUDIED IN DETAIL, NEXT , AN ANALYSIS OF THE GLOSSARY CONSTITUTED FOR EACH POET IS PROVIDED, AND DURING THE FINAL PHASE THESE ARE COMPARED, THE RESEARCH HYPOTHESIS BEING THAT COMPARISON SHOULD ENABLE US TO DETERMINE THE DEGREE OF COHESION OF THE GENERATION OF '27' REGARDING THEIR POETICAL METALANGUAGE.

## **DISCIPLINE – SPECIALITE DOCTORALE**

ESPAGNOL  
ETUDES IBERIQUES

## **MOTS-CLES**

« Génération de 27 », Groupalité, Groupe poétique, Métalangage interne, Métalangage externe, Métalexique, Poésie, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Emilio Prados.

## **ECOLE DOCTORALE IV – CIVILISATIONS, CULTURES, LITTERATURES ET SOCIETES – ED 0020**

Maison de la Recherche 28, Rue Serpente 75006 PARIS