

Marie-Claire Zimmermann

*Littératures espagnoles*

# Poésie espagnole moderne et contemporaine



DUNOD

*Littératures espagnoles*  
Sous la direction de HENRI LAROSE

NC

78

**POÉSIE ESPAGNOLE**  
**MODERNE ET CONTEMPORAINE**

par MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN

1064

8° z

64031

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

7

2031905

820

**POÉSIE ESPAGNOLE  
MODERNE ET CONTEMPORAINE**

DL 11 SEP. 95 24301

En couverture :

José Gutiérrez Solana (1885-1945)

*Filles des rues* (vers 1915-1917)

Bilbao, Museo de bellos artes

Ph. © Archives l'Hopitault (191)

© ADAGP

Ce pictogramme mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du **photocopillage**.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992 interdit en effet expressément la

photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établisse-

ments d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possi-

bilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

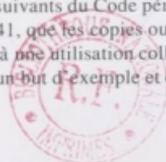
Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 3 rue Hautefeuille, 75006 Paris).



© DUNOD, Paris, 1995

ISBN 2 10 000236 8

Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur, ou de ses ayants droit, ou ayants cause, est illicite (loi du 11 mars 1957, alinéa premier de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration.



# Table des matières

<b>I. Grandeur et misère de la poésie (seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle)</b>	1
Introduction à une réflexion sur le postromantisme	1
1. Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) : l'apogée de la poésie lyrique espagnole au XIX <sup>e</sup> siècle	4
<i>Un postromantique</i>	4
<i>Idéologie et écriture</i>	6
<i>Une méditation sur la théorie et la pratique de la poésie</i>	9
<i>La voix moderne du locuteur</i>	11
2. Trois voix sous la Restauration	16
<i>Rosalía de Castro :</i> <i>la voix rare de la lointaine Galice</i>	16
<i>Le prosaïsme de la poésie bourgeoise :</i> <i>Ramón de Campoamor</i>	18
<i>Núñez de Arce :</i> <i>une rhétorique de la déclamation</i>	19
<b>II. Les années 1900. La production poétique jusqu'en 1925</b>	21
1. Remise en cause d'un concept : « la génération de 1898 ». Qu'est-ce que le modernisme ?	21

2. Quelques itinéraires : diversité de la création poétique	24
<i>Rubén Darío : « La música es sólo de la idea, muchas veces »</i>	24
<i>Juan Ramón Jiménez : des jardins modernistes à l'espace du « livre pur »</i>	31
<i>Antonio Machado :</i>	
« <i>Casi desnudo como los hijos de la mar</i> »	42
<i>Manuel Machado : une œuvre à réévaluer</i>	56
<i>Miguel de Unamuno :</i>	
<i>lyrisme métaphysique et images d'exil</i>	57
<b>III. La génération dite de 1927 et le triomphe de la poésie</b>	59
1. Situation de la poésie espagnole vers 1927	59
<i>Pourquoi la date de 1927 ?</i>	59
<i>Génération ou groupe ?</i>	61
<i>L'ultraïsme a-t-il préparé le renouveau des années 1927 ?</i>	63
<i>Les écrivains de 1927 et le surréalisme</i>	64
<i>Modernité et tradition : confluences</i>	65
2. Qui sont les poètes ?	68
<i>Federico García Lorca : « duende » (don magique) et conscience poétique</i>	68
<i>Subversion et exil de Luis Cernuda</i>	77
<i>Jorge Guillén : le chant de l'être</i>	79
<i>Vicente Aleixandre : chant panthéiste et avènement de la liberté humaine</i>	81
<i>Rafael Albertí : le poète dans la rue</i>	83
<i>Pedro Salinas : l'hommage à l'amour humain</i>	86
<i>Emilio Prados : par-delà toute limite</i>	87
3. Les voix d'autres poètes de la génération de 1927	89
<b>IV. 1936, le grand sacrifice</b>	91
1. À la veille de la guerre civile : le rôle des revues de poésie	91
2. La poésie de la guerre civile (1936-1939) : du côté de la République	92
<i>Miguel Hernández : l'assomption de la voix poétique d'un peuple</i>	93
<i>Juan Gil-Albert : les lieux et les hommes</i>	99

	<i>Arturo Serrano-Plaja :</i>	
	<i>le raffinement d'un lyrisme fraternel</i>	101
3.	Revue, bulletins et journaux pendant la guerre civile	102
4.	La poésie écrite par les nationalistes	103
	<i>Luis Rosales : la poésie comme chant</i>	104
	<i>Leopoldo Panero</i>	105
	<i>Dionisio Ridruejo</i>	106
	<i>Luis Felipe Vivanco</i>	106
<b>V.</b>	<b>La poésie de l'après-guerre :</b>	
	<b>de l'ennui à l'engagement</b>	107
1.	1939 : misère et silence en Espagne	107
2.	Histoire et poésie après 1940 : les revues	111
3.	Une date déterminante : 1944	113
	<i>Ombre du paradis</i>	113
	<i>Fils de la colère</i>	115
4.	Blas de Otero :	
	engagement et invention poétique	117
5.	Gabriel Celaya :	
	« <i>La poesía es un arma cargada de futuro</i> »	122
6.	José Hierro : une esthétique de la nudité	126
7.	Eugenio de Nora et le « devoir de joie »	129
8.	Angel González et la poésie de l'expérience	132
9.	Félix Grande et la génération de 1959-1960	134
10.	L'école de Barcelone et les années 60 :	
	« une poésie de la connaissance »	135
	<i>Carlos Barral et l'exploration du lexique</i>	138
	<i>José Agustín Goytisolo :</i>	
	<i>ironie et nouveauté rythmique</i>	141
	<i>Jaime Gil de Biedma : « Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema »</i>	142
11.	Quelques grandes voix poursuivent leur œuvre	146
	<i>Claudio Rodríguez :</i>	
	<i>de l'ivresse à la méditation</i>	146
	<i>Franciso Brines :</i>	
	<i>le « haut langage » des braises</i>	148
	<i>José Angel Valente :</i>	
	<i>le lyrisme du dépouillement</i>	150
<b>VI.</b>	<b>L'avènement des <i>Novísimos</i></b>	
	<b>dans la poésie des années 70</b>	155
1.	Images et mythes d'une génération	155

2. Antonio Martínez Sarrión :	
la permanence de la réflexion poétique	167
3. Manuel Vázquez Montalbán :	
le chant ironique d'un barcelonais	167
4. Pere Gimferrer : un renouvellement de la poésie	171
5. José María Álvarez :	
paratextes et textes dans <i>Museo de cera</i>	175
6. Guillermo Carnero :	
le langage, la fête et la démythification	177
7. La « lucide folie » de Leopoldo María Panero	179
8. Félix de Azúa : une poétique du silence	181
9. Auteurs plus ou moins proches des <i>Novísimos</i>	182
<i>Jenaro Talens, Antonio Colinas,</i>	
<i>Luis Alberto de Cuenca</i>	182
<i>Jaime Siles :</i>	
« <i>Un más profundo resplandor de nada</i> »	184
<i>Luis Antonio de Villena :</i>	
<i>l'une des grandes voix de la poésie</i>	188

## ANTHOLOGIE COMMENTÉE

Rubén Darío – <i>Cantos de vida y esperanza</i>	195
Juan Ramón Jiménez – <i>Sonetos espirituales</i>	200
Antonio Machado – <i>Soledades, Galerías. Otros poemas</i>	203
Federico García Lorca – <i>Diván del Tamarit</i>	211
Jorge Guillén – <i>Cántico</i>	217
Luis Cernuda – <i>La Realidad y el deseo</i>	222
Miguel Hernández – <i>Ultimos poemas</i>	227
Blas de Otero – <i>Pido la paz y la palabra</i>	230

## ANNEXES

Tableau chronologique	237
Bibliographie	241
Index des auteurs	255
Index des œuvres	257



## Préface

Marie-Claire Zimmermann a fait ses études universitaires à l'Institut hispanique de la Sorbonne. En 1984, elle soutient brillamment une thèse d'état sur *La solitude d'Ausiàs March*. En 1991, elle devient professeur à l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV) où elle prend bientôt la direction du Centre d'études catalanes.

Tout en assurant ces tâches administratives très lourdes, mais qu'elle accomplit avec la rigueur et l'enthousiasme qu'elle met à tout ce qu'elle entreprend, Marie-Claire Zimmermann fait partager à ses étudiants sa passion vigilante pour l'analyse de la poésie. Elle commente avec eux les grands poètes contemporains : Machado, Alberti, Guillén, Lorca... Elle leur fait découvrir de plus jeunes poètes qu'elle révèle et étudie au fil des articles et des communications, lors de nombreux colloques et congrès : Pere Gimferrer, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena... Elle ne néglige pas pour autant la poésie latino-américaine : Pablo Neruda, César Vallejo. Il convient de bien mesurer son souci constant d'unir sous son regard savant et chaleureux les œuvres en langue espagnole, en langue catalane, et celles d'Amérique. Plus de quarantevingt articles témoignent de l'ampleur de son champ d'investigation, de la profondeur de sa réflexion. Ces articles ont été

publiés dans des revues aussi diverses que : *Les Langues Néolatines*, *Hispanística*, *Ibérica*, *Europe*, *Imprévue*, *Revue des Langues Romanes*, *Marges*, *Cultura*, *La Torre*.

L'Institut d'Estudis Catalans de Barcelone lui a décerné le prix Catalònia (1993) pour l'ensemble de ses travaux sur la littérature catalane.

Quand on lit les écrits de Marie-Claire Zimmermann on constate très vite que l'auteur aborde les textes sans *a priori* idéologique ni dogmatisme théorique. Mais en revanche le lecteur voit s'élaborer sous ses yeux une méthode d'analyse, d'explication rigoureuse des textes. Une méthode qui est le contraire du système et qui surtout se garde de réduire le poème soit à une combinaison de formes soit à un substrat socio-culturel. Ces éléments, composantes nécessaires à l'élaboration du poème, ne sont pas le poème. Marie-Claire Zimmermann commence par un examen attentif des formes littérales, puis se met en quête du sens par et à travers les structures, les rythmes et les réseaux d'images dont le mode d'émergence à la conscience créatrice est différent d'un poète à l'autre, d'un poème à l'autre. Cette préoccupation de saisir chaque poème dans sa totalité unique et insécable implique que la démarche explicative soit sous-tendue par une double interrogation : l'une portant sur l'acte d'écriture, toujours le même et jamais le même, l'autre consistant en une précise mais ample réflexion philosophique. Cette recherche est conduite par une hypothèse originale et féconde : le locuteur qui prend la parole dans le texte devient une *voix poématique* anonyme et universelle.

De la sorte, l'examen de la poésie espagnole des cent dernières années qui est présenté ici n'a rien d'un catalogue. L'auteur s'est appliqué à déceler une continuité, dans la similitude comme dans la dissimilitude. Et Marie-Claire Zimmermann ne se contente pas de nous faire connaître des poètes et des textes que nous ignorions ou que nous connaissions mal, elle porte sur ceux que nous connaissons bien – que nous croyons bien connaître –, un regard nouveau, profond, exigeant et chaleureux.

Nul doute que cet ouvrage donnera aux étudiants l'enthousiasme, le savoir et le savoir-faire.

# I. Grandeur et misère de la poésie

(seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle)

## Introduction à une réflexion sur le postromantisme

Le romantisme espagnol a produit ses œuvres les plus importantes avant 1850. Il s'agit de pièces et non de recueils de poèmes. Le théâtre apparaît en effet comme l'art le plus créateur et le plus fécond qu'engendra ce renouveau littéraire qui s'amorça vers 1815 et qui se confirma de manière éclatante dans les années 1835-1840. Parmi les drames dont le succès fut notoire, on retiendra : *La Conjuración de Venecia* (1834) de Francisco Martínez de la Rosa ; *El Moro expósito, Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835), du duc de Rivas, et enfin le célèbre *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1817-1893) qui réinvente le mythe de l'éternel séducteur. C'est à la scène que les poètes s'expriment le mieux au XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne : sans son support théâtral, l'écriture poétique atteint une moindre originalité ; encore qu'elle coïncide avec le retour aux valeurs nationales les plus nettement inscrites

dans le passé littéraire espagnol, la poésie romantique espagnole ne parvient jamais à l'exceptionnelle richesse de celle qui s'écrit aux siècles d'or. Quels en sont les caractères ? Après 1830, la poésie se fonde principalement sur le narratif, ce qui donne d'ailleurs des textes de valeur, tels que *El Estudiante de Salamanca* de José de Espronceda (1808-1842), le lyrisme s'exprimant à travers des choix rythmiques, métaphoriques et rimiques qui rompent radicalement avec l'ordre néo-classique du XVIII<sup>e</sup> siècle mais dont le poids sonore est particulièrement insistant, ainsi dans les *Leyendas* de Zorrilla. Le public des années 1835-1850 écoute avec bonheur ce type de poèmes : il suffit de regarder les nombreux tableaux et gravures de l'époque où un poète célèbre est tout occupé à déclamer ses vers, face à un auditoire visiblement ébloui ; Zorrilla est l'un de ceux qui y figurent le plus souvent.

Cependant, le romantisme venant à perdre sa prééminence, la poésie espagnole risquait de reprendre encore, durant de nombreuses années, cette rhétorique brillante et parfois excessive qui avait régné jusqu'au milieu du siècle. Ce fut en partie vrai, mais les années 1860-1870 constituent un point de démarcation dans l'histoire de la poésie espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle : on observe d'une part l'irruption d'un créateur qui annonce déjà la modernité du XX<sup>e</sup> siècle, d'autre part l'institutionnalisation d'un style réaliste qui répond à d'autres nécessités historiques, celles de la seconde moitié du siècle.

L'écriture poétique, comme toute autre forme littéraire, ne peut être analysée qu'en fonction de l'histoire, d'où elle émane, mais de biais, comme pour la réinventer, la détourner, pour en extraire d'autres matériaux où l'on retrouvera toujours les signes d'un temps, les preuves d'un malaise, d'une non-coïncidence, parfois aussi des marques d'adhésion ou de célébration.

C'est vers 1860 que se situe l'un des moments-clef de l'histoire espagnole. Grands bourgeois et officiers s'allient pour former une nouvelle classe sociale qui vient assurer la stabilité du système politique en Espagne, tandis que la petite bourgeoisie est peu à peu gagnée par les idées révolutionnaires, et que la masse ouvrière et agricole connaît de très grandes difficultés matérielles. Sur les problèmes politiques et économiques de cette époque, on lira le remarquable ouvrage de Guy Hermet : *L'Espagne au XX<sup>e</sup> siècle* (PUF, 1992), en particulier les deux

premiers chapitres qui éclairent pleinement sur les années 1850-1900 (p. 1-76).

Le *pronunciamiento* de 1868 qui conduit la reine Isabel II à l'exil est dû à la défiance des nantis en présence de divers mouvements populaires. Une constitution est promulguée en 1869. Les généraux suscitent l'accès du prince Amédée de Savoie à la couronne d'Espagne (1870) mais celui-ci abdique dès 1873. Ceci explique l'instauration de la Première République (1873), mais d'autres *pronunciamentos* en viennent à bout en janvier puis en décembre 1874. Antonio Canovas del Castillo choisit un nouveau roi, Alfonso XII ; ainsi se produit la Restauration des Bourbons (1875).

Une nouvelle constitution est adoptée en 1876 : les *Cortes* sont élues au suffrage censitaire et le Sénat se compose de notables nommés par le pouvoir. Peu à peu s'affirme le bipartisme ; en 1885, avec l'accord du Pardo, l'on reconnaît la réalité du *turno* c'est-à-dire l'alternance systématique au pouvoir du parti conservateur et du parti libéral : ainsi Sagasta et Canovas se succèdent-ils constamment jusqu'en 1897.

Cependant, le jeu électoral est truqué à tous les niveaux par l'intervention d'une classe patronale toute-puissante, qui, s'appuyant sur les caciques – agents locaux sans pouvoir légal mais à la solde du propriétaire pour exécuter ses basses besognes – exerce une véritable manipulation des électeurs, perpétuant ainsi l'usage du clientélisme.

C'est aussi pendant cette période que les foyers anarchistes se multiplient et se consolident, surtout en Catalogne et en Andalousie. La répression et l'interdiction de ces formations politiques ne pourra empêcher la création de groupes d'action tels que la *Mano negra*, au fond de campagnes encore archaïques.

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit donc disparaître tous les élans romantiques de la première moitié, tandis que le conservatisme bourgeois cherche à s'étendre et à faire triompher une idéologie qui consiste essentiellement en un réalisme pragmatique, très étranger aux libertés formelles que tente toujours d'instituer un poète véritablement novateur. Ce siècle voit naître en Espagne un écrivain qui ne peut que mourir du fait même d'être dans le système : G. A. Bécquer. Mais il existe aussi une autre poésie qui se glorifie d'être conservatrice dans la mesure où elle se dit gardienne de la tradition espagnole.

## 1. Gustavo Adolfo Bécquer : l'apogée de la poésie lyrique espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle

Le plus grand poète espagnol du XIX<sup>e</sup> siècle est à peu près inconnu en France, sans doute parce qu'il n'y a encore jamais été traduit. Que sait en effet le grand public français de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), mort à l'âge de trente-quatre ans, auteur d'un livre posthume, initialement intitulé *Libro de los gorriones* et que les amis du jeune disparu ont reconstitué en appelant sa partie strictement poétique *Rimas* ? Bien peu de choses, en effet, aussi peu que les contemporains espagnols de Bécquer qui l'oublièrent assez vite, tandis que le XX<sup>e</sup> siècle découvrait dans les soixante-seize poèmes publiés, non seulement l'une des plus riches sources de réflexion poétique de l'époque moderne – parce que ces textes se réfèrent constamment à la poésie elle-même – mais aussi un espace imaginaire très profondément lié à la rêverie, un langage neuf qui, depuis plus de cent ans ne cesse de nourrir la création d'autres poèmes. Ainsi un vers de la Rima LXVI, devenu très fameux en Espagne, a-t-il donné son titre à un recueil de Luis Cernuda (1902-1963), *Donde habite el olvido*, qui se fonde totalement sur les images austères de l'oubli réinventé par Bécquer. Un jeune et grand poète d'aujourd'hui, Jaime Siles, né en 1951, a composé un hommage à Bécquer qui figure aux côtés des articles et travaux érudits réunis dans un volume à l'occasion du Centenaire. Déjà, au début du XX<sup>e</sup> siècle, Antonio Machado, Rubén Darío et Juan Ramón Jiménez tenaient l'auteur de *Rimas* pour un inventeur de langage d'une stature poétique comparable à celle de Henri Heine.

### *Un postromantique*

À première lecture, la musique becquérienne garde les reflets d'une sensibilité romantique : la nature, en effet, demeure essentielle pour le locuteur, elle est dans le poème le lieu de tous les émois et de tous les enchantements. La mer et l'espace céleste alternent ou s'allient en une vaste scène poétique où s'instituent diverses images de tempêtes intérieures et où s'inscrivent les signes et symboles d'une mort désirée. Les paysages, plus géné-

ralement nordiques qu'espagnols, sont parfois noyés de brouillard, marqués par la grandeur sévère d'une géographie minérale et pierreuse ; le flou doré alterne avec la neige. Il s'agit de tableaux peu localisables qui accompagnent le chant amoureux et s'harmonisent avec lui. Le locuteur becquérien notifie perpétuellement sa langueur et son ennui, une profonde tristesse parfois sans cause, un irrémédiable et mystérieux sentiment de manque, qui, tous, s'associent subtilement dans une écriture élégiaque de la mélancolie.

L'histoire personnelle du poète explique ou éclaire le pessimisme et l'amertume de certains textes. Né à Séville puis transplanté à Madrid, orphelin précoce, resté très tôt sans ressources, Bécquer dut exécuter jusqu'à sa mort de pénibles travaux journalistiques et traduire d'insipides romans-feuilletons chichement payés à la page. Sa vie privée fut ponctuée d'échecs, et son mariage s'acheva par une douloureuse séparation. Très jeune atteint par la maladie, Bécquer eut à affronter de grandes souffrances physiques et il fut envahi dans les dernières années de sa vie par une vague et fébrile angoisse.

Cependant, malgré le désespoir proclamé et malgré la désillusion, communs à d'autres poètes européens du XIX<sup>e</sup> siècle, Bécquer n'appartient plus au romantisme essentiellement parce que le moi cesse d'être solipsiste. Le poète ne se livre à aucune exhibition sentimentale ; il ne se manifeste pas de manière narcissique ou égoïste. L'on ne trouve dans *Rimas* aucune anecdote précise sur la biographie de Bécquer et, surtout, le pudique locuteur délaisse les effusions, le pathétisme et les stridences qui caractérisent les poètes romantiques espagnols dont les œuvres datent de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les plus grands et les plus connus de ces écrivains sont aujourd'hui négligés ou du moins occupent-ils peu de place dans les lectures de prédilection des jeunes gens de 1994 : le duc de Rivas, José de Zorrilla, et même José de Espronceda dont la vie et l'œuvre ont été remarquablement étudiées par Robert Marrast.

La poésie de Bécquer marque le passage à une intériorisation de la vie affective ; les matériaux sont épurés sous l'effet d'une sorte d'ascèse langagière, l'expression s'abrège, n'incluant que des essences ou des allégories universelles tandis que les lieux communs retrouvent une intensité inconnue, du fait de leur position dans ces structures concises et elliptiques qui caractérisent la poétique becquérienne.

## Idéologie et écriture

*Rimas* s'impose comme un acte de foi en la poésie. Les onze premiers textes, numérotés de I à XI, traitent presque constamment du langage poétique et des problèmes esthétiques du poète. Bécquer refuse d'adhérer à un prétendu dépérissement de la pratique du lyrisme ou à quelque appauvrissement des thèmes et des sujets : il se pourrait, certes, qu'un jour les poètes vinsent à manquer – ces poètes qui, chez Bécquer ne seront jamais des phares ou des prophètes – mais la poésie n'en resterait pas pour autant moins vivante. Ainsi commence la Rima IV :

No digáis que agotado su tesoro,  
de asuntos falta, enmudeció la lira ;  
podrá no haber poetas ; pero siempre  
habrá poesía.

(v. 14)

Il ne s'agit pas là d'un postulat arbitraire mais d'une conviction raisonnée. Bécquer est habité par la certitude que la poésie est et sera à jamais possible parce qu'elle est étroitement liée à l'existence du cosmos, lui-même perpétuel puisqu'il se fonde sur le mouvement et le retour cyclique des saisons. D'où la prédominance, dans la structure de plusieurs textes, d'une série de subordonnées circonstancielle de temps qui illustrent, par l'évocation de diverses formes de la matière cosmique, la forte affirmation contenue dans la proposition principale, celle-ci étant conjuguée au futur de l'indicatif conformément à la loi grammaticale espagnole :

Mientras las ondas de la luz al beso  
palpiten encendidas,  
mientras el sol las desgarradas nubes  
de fuego y oro vista,  
mientras el aire en su regazo lleve  
perfumes y armonías,  
mientras haya en el mundo primavera,  
¡ habrá poesía !

(IV, v. 5-12)

Ce n'est plus de la nature ou des paysages qu'il est question mais de l'univers en expansion ; non d'une entité allégorique

mais d'un espace matériel, d'une riche source de sensations et de plaisir physique où l'humanité entière se met en chemin, où l'homme doit vivre intensément par les yeux du corps, qui sont le seuil de l'imagination. Et l'on remarquera l'intense sensualité avec laquelle Bécquer évoque les perceptions les plus immédiatement quotidiennes de la lumière, de la pluie, de la neige, etc.

¡ Qué hermoso es ver el día  
coronado de fuego levantarse,  
y a su beso de lumbre  
brillar las olas y encenderse el aire !

(LXVII, v. 1-4)

Le monde passe successivement de la clarté à l'obscurité, grâce à un riche lexique qui oppose ou associe les éclats diurnes (*brillo, brillante, oro, encendidas, sol*, etc.) et le mystère nocturne, celui-ci s'emplantant à son tour de lueurs jusqu'à ce que se crée une illumination finale :

Cuando miro de noche en el fondo  
oscuro del cielo  
las estrellas temblar como ardientes  
pupilas de fuego,  
me parece posible a dó brillan  
subir en un vuelo,  
y anegarme en su luz, y con ellas  
en lumbre encendido  
fundirme en un beso.

(VIII, v. 10-18)

Dans certains textes surgit un intense désir de fusion panthéiste avec le monde, et, encore que très souvent il n'y ait aucune trace grammaticale de la présence d'un locuteur personnel, il arrive qu'un poème, tel que le IX, – un huitain, plus précisément une *octava real*, composée de huit vers hendécasyllabiques, à rime consonante ABABABCC – se transforme en évocation érotique d'un espace où s'unissent amoureusement tous les éléments, et qui traduit une contemplation sensitive du paysage cosmique. On remarquera l'utilisation du verbe *besar* en différents lieux du vers jusqu'à la création ultime du baiser, désigné par le substantif *beso* : le nom apparaît lorsque le miroir de l'eau permet l'exis-

tence d'un amour mutuel entre l'arbre et la rivière. Le verbe *besar* implique une dynamique mais le baiser, *beso*, est une apothéose qui va de pair avec l'immobilité et la durée, c'est à dire avec l'intensité de la jouissance : jouissance du locuteur anonyme, jouissance contenue dans l'écriture, jouissance également du lecteur-auditeur.

## IX

Besa el aura que gime blandamente  
 las leves ondas que jugando riza ;  
 el sol besa a la nube en occidente  
 y de púrpura y oro la matiza ;  
 la llama en derredor del tronco ardiente  
 por besar a otra llama se desliza  
 y hasta el sauce inclinándose a su peso  
 al río que le besa, vuelve un beso.

Si le poème célèbre la beauté de la planète et si les corps s'unissent, c'est pour sceller une alliance intérieure de l'homme avec le monde. Cependant, l'eudémonisme becquérien se fonde principalement sur une autre nécessité, sans laquelle il ne peut y avoir de poésie, c'est à dire sur l'ignorance face à l'essentiel, face au secret des origines, qu'aucune science, aucun calcul, bref aucune démarche positiviste ne pourront ni surtout ne devront enfreindre. L'homme doit préserver le mystère de la vie : l'œuvre becquérienne célèbre le culte de l'inconnu parce que seule l'énigme suscite le texte et devient l'objet de l'écriture.

Ne nous trompons pas, cependant, sur l'idéologie de l'écrivain : Bécquer était à la fois attaché à la tradition et profondément séduit par les idées libérales. Il eut fort à souffrir du conservatisme étroit en vigueur en Espagne dans les années 1860-1865 et dans la Rima xxvi, il se moque de l'amour excessif de l'argent et d'une poésie qui prétendrait se faire *con oro*. Le rejet d'une solution scientifique qui résoudrait tous les problèmes philosophiques ne signifie pas que le poète ait une attitude réactionnaire face au progrès : il s'agit là, non pas d'une prise de position politique, mais d'une option poétique décisive, issue d'une réflexion sur la création du langage.

De même, si Bécquer est toujours resté fidèle au catholicisme et s'il garda un réel attachement au culte de la Vierge Marie dont il s'était imprégné durant toute son enfance, il ne faudrait pas le

prendre pour un poète religieux. À cet égard, on lira avec intérêt les travaux du meilleur spécialiste français de Bécquer, Robert Pageard, en particulier un article intitulé : « Bécquer et les défenseurs de la foi catholique », publié dans *Crisol*, à l'université de Paris X-Nanterre, en juin 1991, n° 13, p. 66-76. Le poète sévillan utilise certes fréquemment le mot *Dios*, mais l'insistance sur l'éternité de l'énigme s'accompagne aussi du vif sentiment de solitude de l'homme dans le monde, d'une impossibilité de concevoir un au-delà, et d'une terrible angoisse face à la mort.

Ainsi se crée le mythe becquérien de l'oubli, qui n'a pas son sens habituel et qui acquiert une dimension philosophique puisqu'il suggère, en désaccord total avec la foi chrétienne, la disparition définitive du locuteur et son absorption par le néant. La modernité du poème LXI attire l'attention du lecteur d'aujourd'hui. Toute croyance est ici barrée : seul s'exprime le corps souffrant face à la certitude de l'absence et du vide.

L'œuvre résulte donc d'une constante opposition entre la jouissance et la douleur, tandis que s'affirme la nécessité de transmettre les manifestations de la vie latente, c'est-à-dire des signes cosmiques et humains, matériels et spirituels. Le locuteur capte l'essence du monde comme sous l'effet d'une dictée vivante car les cadences poétiques qui s'inscrivent sur la page blanche, émanent, dit-il, de l'air lui-même.

### *Une méditation sur la théorie et la pratique de la poésie*

Cependant, et c'est là l'un des grands postulats esthétiques de Bécquer, l'homme restera toujours incapable de domestiquer, d'appivoiser le langage. Le projet qui consisterait à restituer la beauté du monde par les mots, comme si la parole pouvait se muer en être et le comparant recouvrir totalement le comparé, ce projet, donc, est un leurre que l'écrivain dénonce sans aucune ambiguïté. Les signes linguistiques résistent : ils s'avèrent insuffisants, et l'échec de la lutte contre les mots se doit de figurer au frontispice de l'œuvre, fut-ce dans les superbes amphibraques de la première *Rima* qui témoignent pourtant d'une réussite langagière :

Yo quisiera escribirle, del hombre  
domando el rebelde, mezquino idioma,  
con palabras que fuesen a un tiempo  
suspiros y risas, colores y notas.

¡ Pero en vano es luchar ; que no hay cifra  
capaz de encerrarle, y apenas ¡ oh, hermosa !

(I, v. 5-10)

L'imagination de l'homme est si puissante qu'elle excède et épuise les facultés créatrices de la langue, et cette disproportion est telle, selon Bécquer, qu'elle suscite une déception initiale, une frustration, qui aussitôt se transforme en motif métalangagier, en méditation sur la poésie.

Cependant, le texte ne peut se borner à être uniquement un métatexte. En quoi consistera donc, dès lors, l'acte d'écriture ? En la construction d'une antithèse, ou plutôt d'un oxymore qui engage un troisième terme : deux processus s'affrontent, d'où naît le poème. Il y a là une démarche dialectique qui tend davantage à montrer le travail de dépassement de chaque terme vers l'attention d'une nouvelle réalité, plutôt qu'une esthétique des oppositions qui relève d'une tradition lyrique en vigueur depuis les troubadours dans la poésie péninsulaire.

Ainsi la *Rima* III est un diptyque, où après huit quatrains heptasyllabiques qui évoquent métaphoriquement l'inspiration, (c'est-à-dire le comparé enfin nommé au vers 33 afin d'illustrer la suite des comparants), huit autres quatrains identiques désignent enfin la raison, elle aussi issue d'images (le rêne qui freine le coursier, la main qui enfile des perles, le ciseau du sculpteur qui modèle la statue, etc.). Mais, après le double champ lexical *inspiración/razón*, le dix-septième quatrain interrompt la symétrie du double réseau pair (8 + 8), créant la dissymétrie et l'impair pour définir la fonction du génie, seul capable de lutter et d'être vainqueur de la forme, ceci grâce à une seule image symbolique, celle du joug qui permet d'atteler à la fois inspiration et raison. L'on ne dit pas que le génie est un joug : l'on affirme que l'homme de talent juxtapose et associe deux abstractions (*inspiración, razón*) qui représentent, *in absentia*, les bœufs de l'attelage, sous leur joug concret, hors duquel l'attelage ne peut exister. L'intensité de la création poétique se reflète dans ce double jeu métaphorique. En effet, le conflit entre inspiration et raison se

matérialise dans un attelage qui implique de lourds et rudes mouvements ; le dur labeur qu'est le labour aboutira au tracé rectiligne des sillons, de la même façon que, régie par une discipline rigoureuse et clarificatrice, la plume tenue par la main du poète ordonnera les signes graphiques qui composent le vers sur la feuille de papier. L'acte d'écriture présuppose une dynamique symbiose, une interaction entre signifiant et signifié ; c'est en cela que réside le pouvoir difficilement conquis dans chaque texte par le poète.

Nous voici loin de la démesure des passions et du triomphe de la spontanéité fervente si fréquents dans la poésie romantique espagnole. Poétiser est difficile : Paul Valéry l'affirmera beaucoup plus tard, mais déjà Bécquer insiste sur le fait que les créateurs sont rares en poésie (*Rima* XXXVI) et dans un compte rendu consacré à *La Soledad* de son ami Augusto Ferrán, il distingue clairement *la poesía de los poetas* de *la poesía de todo el mundo*. On lira ce texte avec profit ; il figure en appendice dans l'édition des *Rimas*.

## *La voix moderne du locuteur*

Cependant cette extrême exigence pourrait conduire le locuteur à magnifier voire à sacraliser son rôle de poète, ce qui le ferait succomber à une tentation de type romantique.

Or rien de tel ne se produit dans *Rimas*. Le moi se définit de manière anonyme, s'identifiant uniquement à l'homme universel, sous la forme d'un pronom à la première personne, qui intervient souvent dès la première syllabe du premier vers, dans la fonction de sujet du verbe « être » ou de verbes de mouvement, mais en se métaphorisant peu à peu en puissance corporelle et spirituelle capable de se mouvoir dans l'espace planétaire. L'homme qui sait rire, nager, soupirer et pleurer, dans la *Rima* V, est plus qu'un homme : un fragment cosmique, une parcelle de vie, un signe de création. Le locuteur ne cherche pas à se connaître totalement, et il ne pratique pas nécessairement l'introspection ou du moins pas exclusivement : il représente cet esprit qui n'a pas de nom au premier vers et qui, au dernier quatrain, parvient à occuper l'espace qui lui revenait.

La transparence présumée peut faire ici illusion : il s'agit bien avant tout de poésie, et d'une extrême subtilité, qui n'est

jamais une illustration de la théorie, qui l'inclut toujours en la transformant en substance poétique, en totale conformité avec cette dynamique binaire identifiable dès le début, sans cesse dépassée par de nouveaux processus créateurs. Écrire pour rêver, rêver pour écrire, jusqu'à ce que s'instaure le vertige, telle est l'option fondamentale de cette œuvre avant tout consacrée à la passion amoureuse et à l'évocation de la femme. La protagoniste n'a évidemment pas de nom et aucune anecdote ne permettra de l'identifier. Pour Bécquer, la féminité est aussi une forme poétique. Dans *Cartas literarias a una mujer* (voir dans l'édition Castalia jusqu'ici utilisée les pages 226-242), apparaît clairement le schéma poético-amoureux qui s'instaure avec concision dans les poèmes. Les *Cartas* sont des proses appartenant au genre épistolaire où le moi part d'une seule question : ¿ *Qué es la poesía ?* (*ibid.*, p. 227), que la femme aimée a, semble-t-il, formulée un jour. Peu à peu un rythme naît de la répétition *La poesía eres tú* (*ibid.*, p. 228). Si l'on retourne au recueil et en particulier à la *Rima XXI*, on constate que les mêmes mots sont utilisés dans cette forme spéciale du *cuarteto-lira* que l'on appelle *estrofa de la Torre*, parce que le poète Francisco de la Torre (xvi<sup>e</sup> siècle) l'a pratiquée pour la première fois en Espagne<sup>1</sup>. Mais la prose des *Cartas* a fait place à un quatrain emblématique qui réunit en peu de mots la question fondatrice et la réponse décisive :

¿ Qué es poesía ? dices mientras clavás  
 en mi pupila tu pupila azul ;  
 ¡ Qué es poesía ! ¿ Y tú me lo preguntas ?  
 Poesía... eres tú.

(XXI, v. 1-4)

Dans toute l'œuvre se profilent des silhouettes de femmes, tandis que le locuteur définit métaphoriquement la beauté des yeux (XII), tisse des synesthésies entre lèvres et regards (XX), décoche de galants et spirituels compliments à une promeneuse à peine entrevue. Souvent, l'écrivain fait usage d'une élégante rhétorique, en particulier du chiasme et du parallélisme ; parfois aussi le rythme de la célébration cède pour faire apparaître des para-

1. Voir Baehr Rudolf A., *Manuel de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 369-370.

doxes, des pointes, un humour badin voire sarcastique, lorsque l'amant déçu démythifie l'amour et transforme le poème en une chanson brève où se concentrent les effets langagiers, à tel point que le lecteur y retrouve la séduisante concision des *coplas* andalouses.

L'élaboration des *Rimas* les plus courtes ne s'explique donc pas par une évolution psychologique mais par la volonté artistique de Bécquer pour qui le grand pourvoyeur de poésie est indéniablement le peuple : « *El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.* » (*ibid.*, p. 188.) Bécquer affirme que les chansons populaires témoignent d'une extraordinaire capacité de synthèse, et qu'un seul trait, une seule touche, dans ces *canciones*, suffisent à créer un monde (*ibid.*, p. 189).

Pour l'auteur de *Rimas*, les chansons andalouses sont parmi les meilleures. Il sait que dans d'autres pays, spécialement en Allemagne, ce type de composition constitue véritablement un genre en poésie et il ajoute que les grands poètes allemands l'ont pratiqué, ainsi Goethe, Schiller, Uhland, Heine, qui en ont même tiré gloire. Bécquer regrette qu'en Espagne où l'on admire pourtant ces chansons, aucun grand auteur n'ait essayé d'aborder le genre pour l'élever à un aussi haut niveau artistique (*ibid.*, p. 189).

L'existence d'aussi brèves compositions (XXII, XXIII), la concision de la plupart des *Rimas*, prouvent le désir becquérien de concilier le raffinement de la poésie savante avec la saveur des couplets populaires. L'on a analysé de différentes façons l'influence que Henri Heine a exercée sur Bécquer : celui-ci en avait lu quelques poèmes en allemand et surtout la traduction espagnole de Sanz (1857). Les *Lieder* et les *Rimas* révèlent certes l'originalité particulière de chacun des deux auteurs mais aussi une même prédilection pour l'ellipse et pour la pointe finale, une identique distance critique du locuteur face au texte établi.

Enfin, et surtout, l'on insistera sur la valeur phonique de la langue castillane dans l'œuvre becquérienne. Il existe deux musiques dans *Rimas* : celle de l'heptasyllabe et de l'octasyllabe dans de brefs quatrains, celle, plus intense, du vers savant, l'hendécasyllabe, très souvent de type A, mélodique, accentué sur la troisième, la sixième et la dixième syllabes, ainsi dans l'un des poèmes les plus connus de Bécquer, où il s'associe à l'heptasyllabe :

Volverán las oscuras golondrinas  
 en tu balcón sus nidos a colgar,  
 y otra vez con el ala a sus cristales  
 jugando llamarán.

(LIII, v. 1-4)

Dans le texte LIII règne la rime consonante qui impose l'identité des consonnes et des voyelles. Cependant, Bécquer a très fréquemment recours à la seule identité des voyelles. Il remplace donc, en ce cas, le schéma savant de la consonance par le schéma plus populaire de l'assonance. Dans la majorité des textes, on remarquera la présence de l'assonance au vers pair qui est le propre du romance et qui atteste donc une préférence pour les formes autochtones.

Le refrain et les épiphores ont un rôle primordial dans ces textes si proches de la *canción*, mais les formes finales, généralement lapidaires, font songer à des proverbes ou à des dictons. Dans ce cas, le langage est à la fois sentencieux car il incite à méditer sur le destin de l'homme, et familier, affectif, lorsqu'il se prévaut de l'exclamation, ainsi après une série d'hendécasyllabes dans le LXIX :

Al brillar un relámpago nacemos  
 y aún dura su fulgor cuando morimos,  
 ¡ tan corto es el vivir !  
 La Gloria y el Amor tras que corremos  
 sombras de un sueño son que perseguimos ;  
 ¡ despertar es morir !

ou bien après trois huitains hexasyllabiques assonants au vers pair, comme dans le LXXIII,

¡ Dios mío, qué solos  
 se quedan los muertos !

(v. 25-26)

La langue becquérienne résulte d'une fusion entre des rythmes de la plus haute tradition classique espagnole et des comparaisons explicitement modernes. Dans le LXII, Bécquer mentionne une image de Juan de la Cruz qui appartient pleinement à l'expérience mystique :

¡ Ay en la oscura noche de mi alma !  
 ¿ Cuándo amanecerá ?

(v. 7-8)

Cependant, dans d'autres qui se réfèrent à l'amour humain, le locuteur transcrit le désir d'éternité au moyen de l'apostrophe, et il instaure un dialogue intérieur où le moi s'interpelle lui-même ou bien s'adresse à l'aimée ou encore au lecteur/auditeur. Le locuteur invente plusieurs voix qui s'expriment en divers registres comme si le livre tout entier était un constant débat, où le moi cherche vainement à vaincre sa solitude.

À côté du travail sur le rêve, la vie immédiate coule constamment avec ses médiocrités, sa vulgarité, d'où la tonalité si reconnaissable de Bécquer, mélancolique et moqueuse, élégante et ironique. Devant l'orgie évoquée dans la *Rima* LV, le *yo* perçoit l'écho d'un soupir qui le fait pleurer mais sa compagne d'un jour est une prostituée et lui-même élude les interrogations pour confesser que sa tristesse est joyeuse même s'il a la boisson triste. Le texte consiste donc à dire la fine fleur des sens, mais le poème ne présente aucune solution ou option possible pour ce monde : il est un questionnement, un signe de rupture et d'ouverture à la fois. Chanson ou chant, une *Rima* reconduit l'énigme qui lui a donné vie.

Solidement enracinée dans la tradition lyrique espagnole savante et populaire, et dans l'écriture des chansons andalouses, l'œuvre de G. A. Bécquer se détourne résolument d'un langage et d'une vision du monde propres aux héritiers déçus du romantisme ; il exclut les poncifs d'une bourgeoisie avide de richesses et d'honneurs tels que vont les pratiquer les autres poètes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne.

Bécquer s'est dépouillé des oripeaux sonores de ses prédécesseurs immédiats ; il emploie l'hypothétique dialogue, l'interpellation, l'interrogation, créant l'illusion d'immédiateté du langage quotidien et de l'apparente banalité, qui est celle de la langue elle-même, et qui demeure porteuse de rêves savoureusement annoncés.

Une formule d'Antonio Machado pourrait tenir lieu de définition de l'art becquérien : « *Bécquer, un acordeón tocado por un ángel.* » (*Juan de Mairena, Colección Austral, n° 1530, Espasa-*

Calpe, Madrid, 1973, p. 204.) Et l'on adhérera tout à fait au commentaire de Manuel Alvar à cette définition : « *Conforme : el ángel de la verdadera poesía.* » (*Poesías completas*, Espasa-Calpe, 1985, p. 13.)

## 2. Trois voix sous la Restauration

*Rosalía de Castro :*

*la voix rare de la lointaine Galice*

L'autre grand écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle espagnol est une poétesse d'origine galicienne qui naquit en 1837 à Saint-Jacques-de-Compostelle et mourut à El Padrón en 1885 : Rosalía de Castro. De ses livres, *Cantares gallegos* (1863), *Follas novas* (1880), *En las orillas del Sar* (1884), seul ce dernier est écrit en castillan ; les deux premiers sont en langue galicienne, marquant ainsi une véritable renaissance de la poésie vernaculaire.

*En las orillas del Sar* se caractérise avant tout par une profonde et intense mise en exergue de la tristesse. Le moi se définit par une angoisse permanente face au mystère de l'existence. Comme le locuteur becquérien, Rosalía de Castro répète inlassablement qu'elle ne connaît ni ce qu'elle vit ni ce qu'elle cherche ; tout lui inspire crainte et inquiétude, aussi bien les êtres que les choses, le passage du temps, le pressentiment de la mort. Il n'y a dans cette œuvre aucune espérance, aucun élan d'allégresse. Une même tonalité triste se maintient, qui est comme l'expression d'une déploration intérieure, d'une souffrance cachée au plus profond de l'être.

La plupart des aspects de cette subjectivité, les motifs qui les illustrent relèvent encore, cela est évident, d'une sensibilité littéraire romantique. Cependant, comme Bécquer, Rosalía de Castro s'est dé faite de tous les excès et redondances qui encombrant l'œuvre poétique des romantiques espagnols. La voix ne chante ici qu'en ton mineur, avec simplicité et pudeur, et elle ne s'élève qu'avec la production des images, toujours porteuses de sombres couleurs.

L'adjectif est un élément poétique plus important chez Rosalía de Castro que chez Bécquer ; il précède souvent le substantif afin

de l'intensifier. On soulignera le fait qu'il appartient au champ lexical des sensations : la poésie de Rosalía est marquée par un riche chromatisme, notamment par la présence du vert, galicien par excellence. Le rôle des bruits, murmures, rumeurs, etc., et de toutes sortes d'éléments acoustiques attire également l'attention. Cependant l'adjectif se réfère plus souvent encore au domaine de l'affectivité. Le moi se livre à l'introspection, part en quête de nuances, explore les arcanes d'une subtile et douloureuse vie imaginaire.

## VII

Ya que de la esperanza, para la vida mía,  
triste y descolorido ha llegado el ocaso,  
a mi morada oscura, desmantelada y fría,  
tornemos paso a paso,  
porque con su alegría no aumente mi amargura  
la blanca luz del día.

Contenta el negro nido busca el ave agorera ;  
bien reposa la fiera en el antro escondido,  
en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido  
y mi alma en su desierto.

Comme Bécquer, Rosalía de Castro invente un style épuré, se servant de rythmes dissymétriques pour créer une musique verbale très personnelle, aisément reconnaissable, qui ne se fonde pas sur les effets sonores de la symétrie romantique. Il n'est guère étonnant que ce type de langage soit passé inaperçu à son époque et n'ait jamais été à la mode. Ce n'est qu'au *xx<sup>e</sup>* siècle, et très récemment, lors de la célébration du centenaire de sa mort, en 1985, que les universitaires espagnols et parmi eux un universitaire français, Claude Poullain, auteur d'une thèse d'État sur la poétesse galicienne, ont rendu à Rosalía de Castro l'hommage qu'elle méritait.

Une question se pose : que représente un seul recueil écrit en espagnol à côté du reste de l'œuvre écrite en galicien ?

Ce livre est fidèle à la tradition littéraire galicienne qui a privilégié dans le domaine de la poésie lyrique le motif créateur de la solitude amoureuse, en particulier celle des chansons « d'amigo » adressées par une locutrice femme à l'ami absent. Cependant, la solitude de Rosalía de Castro est aussi liée à l'his-

Marie-Claire Zimmermann

Poésie espagnole moderne et contemporaine

*Les ouvrages de cette collection s'adressent à tous les étudiants hispaniques quel que soit leur niveau et plus généralement à tous ceux qui souhaitent préparer examens et concours en renouvelant leur approche des littératures de langue espagnole. Partant du contexte historique et idéologique, ils présentent les auteurs majeurs à l'aide de nombreux extraits commentés. Complété par une anthologie, une chronologie et une bibliographie sélective, chaque volume constitue un ouvrage de référence.*

Ce livre offre un panorama commenté de la poésie espagnole de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours. Chaque chapitre est introduit par une mise en contexte historique, social et culturel des écrivains et des mouvements poétiques qui les accompagnent. Cette mise en situation permet au lecteur de saisir, dans toute leur dimension, les analyses littéraires qui sont proposées, intégrant des repères biographiques qui participent au sens de l'œuvre. De nombreux extraits commentés viennent à l'appui de l'analyse critique de la poétique des textes.

Marie-Claire Zimmermann, agrégée d'espagnol, docteur d'État, est professeur à l'université de Paris-Sorbonne IV dont elle dirige le centre d'études catalanes. Auteur d'une thèse sur le poète catalan Ausiàs March et de nombreux travaux et publications sur la poésie espagnole (*Poetas españolas de hoy*, Masson, 1970), elle a collaboré, entre autres, à *L'histoire de la littérature espagnole, II*, parue aux éditions Fayard. L'Institut d'Estudis Catalans de Barcelone lui a décerné, en 1993, le prix "Catalònia" pour l'ensemble de ses travaux sur la littérature catalane.



9 782100 002368



3 7502 01284876 0

Code 031236

ISBN 2 10 000236 8



Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

