

Eugenio de Nora : l'émergence de la poésie sociale

Résumé

La poésie et l'œuvre critique d'Eugenio de Nora représentent dans le panorama des lettres espagnoles, sous le premier franquisme, le retour d'une conscience critique. Eugenio de Nora incarne le passage d'une poésie esthétisante à une poésie à teneur sociale. Tandis que sa production critique met en avant l'importance de la prise en compte du réel et le souci de faire de l'écriture un moyen de témoigner, son œuvre poétique est tiraillée entre l'héritage symboliste qui l'a nourrie et les nouveaux accents que Nora souhaiterait lui insuffler et qui font de lui un des précurseurs de la poésie sociale des années 1950.

Resumen

La poesía y la obra crítica de Eugenio de Nora representan dentro del panorama de las letras españolas, bajo el primer franquismo, el retorno de una conciencia crítica. Nora encarna el paso de una poesía estetizante a una poesía dominada por la preocupación social. Mientras que su producción crítica hace hincapié en la importancia de la toma en cuenta de lo real y en el intento de hacer de la escritura un modo de testimonio, su obra poética está dividida entre la herencia simbolista que la ha nutrido y los nuevos acentos que Nora desearía darle y que hacen de él uno de los precursores de la poesía social de los años 50.

Abstract

During the early period of Franquism, the poetical works and critical writings of Eugenio de Nora marked a return to a form of critical mindset. Indeed Nora works epitomize the move from an aestheticized poetry to 'social poetry'. While his critical writings lay the emphasis on reality and the use of writing as a way to testify, so his poetical writings are pulled between a Symbolist legacy and the new 'social' impetus Nora would like to bring into poetry.

La poésie et l'œuvre critique du Léonais Eugenio de Nora représentent dans le panorama des lettres espagnoles, sous le premier franquisme, le retour d'une conscience critique durant le « quindenio negro », les quinze premières années de la dictature

marquées par une rude répression. La production aussi bien poétique que critique de Nora favorise l'émergence d'une culture alternative à celle des vainqueurs, et contribue à fissurer l'édifice que les autorités franquistes tentent de bâtir.

Le socle que Nora s'attache à abattre, car il y a bien une volonté combative, aussi bien dans ses écrits théoriques que poétiques, est un socle instable, imposé, non désiré par une partie de la population. Il est le reflet de la nouvelle idéologie, d'une idéologie qui est elle-même également composite et hybride et qui a tendance à se fissurer (un amalgame entre les différentes familles sur lesquelles s'appuie le franquisme, qui favorise dans un premier temps la Phalange mais qui, très vite, va privilégier l'Église). À la recherche d'une unité nationale susceptible d'atténuer la rupture provoquée par la guerre, la culture officielle tente d'instaurer un art et une culture nouveaux à travers un appareil de propagande très élaboré. Imposé après une guerre sanglante, non désiré par une partie importante de la population, le régime s'est vu dans l'urgence de mettre en place une idéologie qui puisse satisfaire le plus grand nombre.

La guerre a liquidé un des moments les plus florissants de la poésie espagnole. Le départ en exil des poètes qui écrivaient en Espagne durant les années 1920 et 1930 laisse un immense vide dans la scène littéraire espagnole et favorise le déploiement de nouveaux modèles littéraires. La victoire du nouveau régime rend indispensable politiquement l'adoption d'un modèle culturel susceptible de véhiculer le nouvel esprit. Ce modèle n'a pas été unique tout au long du franquisme et a connu des fluctuations qui témoignent des modifications culturelles et politiques du régime lui-même.

La poésie proprement phalangiste de la guerre et de l'immédiat après-guerre se consacre à la célébration de l'Empire et de l'Hispanité, à travers une esthétique passionnée, une rhétorique grandiloquente, expression de « l'enthousiasme »¹. Le ton pendant la guerre est à la fois élégiaque et belliqueux, comme l'illustrent la « Oda a la guerra », de Dionisio Ridruejo ou le « Poema de la bestia y el ángel », de José María Pemán, du camp nationaliste. Puis, l'esthétique impérialiste promue par Giménez Caballero est, dès le début des années 1940, remplacée par le modèle « garcilasista » et délestée de tout son appareil propagandiste, de l'héroïsme et de la rhétorique grandiloquente qui caractérisait « l'enthousiasme ». Le rejet des avant-gardes,

¹ Pour plus de précisions concernant l'esthétique fasciste, voir Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, Madrid, Akal, 1986.

considérées comme dépassées, avait porté un certain nombre de poètes espagnols, comme Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, ou Leopoldo Panero, au milieu des années 1930, à revenir aux formes fixes et à invoquer la figure de Garcilaso de la Vega, dont ils avaient commémoré le quatrième centenaire de la mort en 1936. L'après-guerre espagnol connaît ainsi un retour en force du classicisme. Des poètes connus désormais sous le nom de *garcilasistas*, menés par José García Nieto, la plupart alignés dans le camp des vainqueurs, revendiquent une poésie attachée à des thèmes comme la famille, la patrie, le paysage castillan, imbu de spiritualité ; une poésie religieuse imprégnée de douceur ou encore une poésie amoureuse qui privilégie le « dolorido sentir » qui découle de la perte de l'être aimé.

La production critique et poétique d'Eugenio de Nora, en nette opposition avec la production dominante de l'époque, constitue une atteinte aux codes en vigueur, d'une part, dans sa volonté de libérer la poésie et de la délester de la primauté de la forme, d'autre part, dans son caractère dénonciateur du régime franquiste. Nora incarne le passage d'une poésie qui privilégie les aspects esthétiques à une poésie éthique, et s'inscrit dans la continuité de la poésie engagée de la fin des années trente, anéantie par la guerre.

Chez Nora lui-même, plusieurs éléments se lézardent : d'un point de vue idéologique, sa progressive prise de conscience politique le fait dériver vers un engagement de plus en plus affirmé. Sans toutefois devenir militant du Parti Communiste clandestin, il se rapproche des courants les plus extrêmes de la gauche. En ce qui concerne sa facette de critique littéraire, Nora devient rapidement un des critiques littéraires les plus violents contre la poésie qui s'impose en Espagne au lendemain de la guerre civile. Enfin, du point de vue de la production poétique de Nora, le socle de sa poésie elle-même, à l'origine de facture classique, éclate et se fissure, favorisant l'émergence d'un type de poésie connue plus tard sous le nom de « poésie sociale ».

La brèche introduite par Nora n'est pas, dans un premier temps, l'instauration d'une nouvelle conception de la poésie, mais la tentative de restauration de ce qui avait été aboli par la dictature. Comme le rappelle Nora lui-même : « Don Antonio de Lama y yo éramos muy conscientes de que, se le diera ese u otro nombre, la "poesía social" era

solo “nueva” en cuanto respuesta a una situación histórica dada (la dictadura). »² Avec Nora, toute une série de débats, qui avaient été ceux de la poésie des années 1930, entre préoccupations esthétiques et idéologiques, refont surface, et font éclater le moule imposé par la poésie des vainqueurs. Mais la restauration d'une parole poétique, battue en brèche au lendemain de la guerre civile, s'accompagne également, chez Nora, d'une réflexion plus profonde sur l'écriture poétique, sur ses instruments et sur sa finalité, d'une remise en question plus générale de l'héritage poétique sur lequel reposait la poésie des années 1920 et 1930. La double facette de Nora, poète et critique littéraire, pose également la question des relations entre théorie et pratique, entre discours critique et production poétique. Dans quelle mesure un discours critique de plus en plus en désaccord avec la production dominante a-t-il eu des répercussions sur la production poétique de l'auteur, imbue d'un héritage poétique ancré durablement ?

Il faut compter Eugenio de Nora parmi les poètes déracinés dont l'adolescence a été tronquée par la guerre. Il a douze ans lorsque la civile éclate et quinze ans, lorsqu'elle prend fin. Le spectacle de la guerre et de la répression suscitent chez le jeune Nora une haine des phalangistes et un anticléricalisme exacerbé. Nora fait partie des poètes qui commencent à publier leurs premiers recueils dans le courant des années 1940, dans un panorama culturel déserté, et qui ont fait leurs études dans un climat répressif.

La trajectoire de Nora est celle du brillant provincial qui arrive à la capitale en 1942 pour entreprendre des études universitaires de lettres. Nora a joué, de ce fait, un rôle non négligeable comme lien entre León, lieu où il revient à chaque fois pour les vacances, et Madrid. Mais le séjour à Madrid ne sera pas très long et Nora va connaître une sorte d'exil, en acceptant un poste d'enseignant en Suisse à la fin des années 1940. C'est grâce à l'influence de Dámaso Alonso, son directeur de thèse, que le jeune Nora obtient une place de lecteur à l'Université de Berne, en 1949, pour rédiger sa thèse de Doctorat, qui devait porter dans un premier temps sur la poésie de Miguel de Unamuno, et qui finalement a été consacrée au roman espagnol contemporain³. Les perspectives qu'offrait l'Université espagnole n'ayant pas favorisé son retour, Nora décide de rester à

² Eugenio de Nora, « *Espadaña y los Espadañistas* », in *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Víctor García de la Concha (éd.), Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, p. 60.

³ Il s'agit actuellement du deuxième tome d'une magistrale étude, qui a pendant longtemps fait autorité dans la matière, publiée chez Gredos, voir Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, 3 vol., Madrid, Gredos, 1963-71.

Berne plus longtemps que prévu, finit par s'y établir et ne reviendra en Espagne définitivement qu'en 1990, à l'âge de soixante-sept ans. C'est cependant pendant les premières années passées à Madrid qu'il a composé la quasi-totalité de son œuvre, écrite entre 1939 et 1951 et publiée entre 1945 et 1954.

Nora est à la fois professeur, théoricien, critique littéraire et poète. Il est l'auteur également de quelques traductions de poèmes, notamment de Paul Valéry et de T. S. Eliot, publiées dans des revues. Pour Nora, les facettes de critique et de poète sont indissociables : tout grand poète doit être également un critique, de sa propre production et de celle des autres. Dans son cas, le travail de critique littéraire a été plus continu alors qu'il a pratiquement cessé de publier des poèmes au milieu des années 1950. Il ne faut pas voir dans le silence de Nora un renoncement quelconque à la poésie, mais une grande exigence et un grand sens de l'autocritique. Hanté par le désir de ne pas se répéter, de ne pas redire ce qu'il aurait déjà écrit, Nora indique qu'il a préféré ne pas donner libre cours à sa voix, convaincu que la vraie poésie doit être condensée.

Nora s'intéresse très tôt à la critique littéraire. Dès son arrivée à Madrid, à la fin de l'année 1942 il s'installe au Colegio Mayor Cisneros (établi dans un premier temps dans les locaux de la Residencia de Estudiantes), par médiation du Léonais Ángel González Álvarez, professeur à la Faculté de Lettres de Madrid. En janvier 1943, paraît le premier numéro de la revue *Cisneros*, produite par le Colegio Mayor, dirigée par Alfredo Sánchez Bella. La Section littéraire est confiée au jeune Nora. À l'époque, résidaient également dans cet établissement des poètes comme Blas de Otero, José María Valverde, Rafael Benítez Claros. Cisneros était fréquenté aussi bien par des phalangistes, des catholiques que des libéraux.

La critique littéraire de Nora, dans les années 1940, se caractérise par son caractère polémique, dans un panorama littéraire inerte, consensuel et qui a perdu toute vitalité. Il y a chez Nora une volonté combative très prononcée, qui transparaît aussi bien dans sa facette de critique littéraire que dans celle de poète. Pour Nora, dans un régime dictatorial, la poésie, et toute parole écrite, sont avant tout des armes de combat : « creo en el poder de la poesía, en su actualidad, en su oportunidad, porque creo que *escribir es obrar* »⁴, écrit-il.

⁴ Eugenio de Nora, « Respuestas muy incompletas », in Francisco Ribes (éd.), *Antología consultada de la joven poesía española*, (1952), Valencia, Prometeo, 1983, édition en fac-similé, p. 155.

Dans ces écrits critiques Nora s'attache à en finir avec un climat poétique qui lui semble apathique. Rapidement, le jeune critique et poète s'insurge dans ses écrits contre le panorama espagnol de l'époque, qu'il considère figé et obsolète et n'hésite pas à être acerbe. Nora a été l'un des premiers à s'en prendre à l'esthétique garcilasiste dans le débat qui va opposer durant les années 1940 « espadañistas » et « garcilasistas » ou, en d'autres termes, « néoromantiques » et « néoclassiques ». La revue *Garcilaso*, berceau des poètes garcilasistes était le symbole de la littérature officielle. Dans la lutte poétique qui oppose « garcilasistas » à « espadañistas », le discours esthétique est intimement lié au discours idéologique, et sous des catégories littéraires se retrouvent des positionnements politiques. À l'époque, l'opposition entre néoclassiques et néoromantiques revêt des accents de lutte. Derrière le refus de s'inscrire dans le moule promu par les garcilasistes, il y a le rejet de l'édifice franquiste et de ses principaux représentants.

Avant l'article de González de Lama, « Si Garcilaso volviera », publié dans le numéro 6 de *Cisneros*, et considéré comme la première mise en accusation de l'esthétique garcilasiste, Nora condamne l'apparition de la revue de García Nieto dans un court compte rendu intitulé « A propósito de la publicación de la revista *Garcilaso* : crítica severa ». Depuis *Cisneros*, Nora s'en prend de manière caustique non seulement aux poèmes, qu'il considère froids, affectés et prétentieux, mais également à leurs auteurs aux allures apprêtées : « esos muchachos demasiado afeitados, con el cuello demasiado duro y demasiado fijador en la cabeza »⁵, écrit-il. La réponse des garcilasistes ne se fait pas attendre⁶. La première pierre est jetée. L'apparition de poèmes de Nora dans un autre numéro de *Cisneros*, suivis d'une glose en prose qui précise leur contenu, est l'occasion d'une vive attaque moqueuse de la part de la revue *Garcilaso* : « *Garcilaso* espera la colaboración de estos hombres despeinados, descamisados y con barba de varios días, que hacen versos de esos fuertes y perdurables, que tienen luego que explicar en prosa para que se note bien su vigor y trascendencia. » Il s'agissait de trois poèmes de Nora, parus dans le numéro 4 de *Cisneros*, « Lamento », « Protesta » et « Exaltación », qui contenaient déjà, notamment

⁵ Eugenio de Nora, « Saetas a la poesía », *Cisneros*, 4, 1943, p. 85.

⁶ *Garcilaso*, 4, 1943, s.p.

le premier, en filigrane, les premières manifestations de la poésie sociale⁷. Pour se soustraire à toute accusation de manque d'allégeance, le poème était suivi d'une note explicative, dans laquelle Nora, afin de ne pas compromettre le directeur de la publication, plaçait la révolte sur un plan purement métaphysique, contrebalançant ses excès par des notions, particulièrement prisées à l'époque, comme la morale ou la religion⁸. Se sentant visé par les moqueries garcilasistes, Nora demande renfort à ses amis de la Biblioteca Azcárate, lieu de réunion des intellectuels de León, et envoie pour le numéro 6 de la revue le fameux article intitulé « Si Garcilaso volviera », signé par Antonio González de Lama (un prêtre qui était devenu une autorité intellectuelle à León), véritable réquisitoire contre le formalisme⁹.

Dans ses écrits critiques Nora condamne violemment le néoclassicisme suranné qui s'est emparé de la poésie espagnole au lendemain de la guerre civile. Il n'hésite pas à rejeter violemment la forme du sonnet, alors en vogue et lui préfère une expression plus libre. Ainsi, le compte rendu qu'il consacre au recueil *Sonetos de la Bahía*, de José Luis Cano, en 1943, est pour lui l'occasion de dénoncer ce que certains appelaient à l'époque « la maladie du sonnet » : « Tenemos, en general, poca fe en el soneto como medio de expresión de una sensibilidad de hoy ; tenemos poca fe en la capacidad de un poeta joven para escribir un buen soneto (conocemos a gente capaz de hacer catorce versos impecables, no sólo en, sino cada quince minutos ; pero, claro está, catorce versos impecables pueden ser un soneto muy malo, pueden no ser ni siquiera un soneto. »¹⁰ Nora encourage vivement l'apparition d'une expression plus libre, seule capable d'abriter une poésie essentielle et vraie, libérée de toute affectation.

La recherche d'une esthétique plus libre pouvant contrecarrer l'esthétique garcilasiste va trouver dans un premier temps, aux yeux de Nora, un chef de file en Vicente Aleixandre, qu'il est le premier à réhabiliter dès 1943, dans un article intitulé : « Hacia una revisión de los libros capitales : *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre. » La poésie du détenteur du Prix National de littérature, qui était resté en Espagne en dépit de ses positions républicaines, avait été dans un premier temps rejetée ou tout simplement ignorée par la culture officielle, en raison de son lien avec la poésie

⁷ Comme il le rappelle dans un entretien, voir *El Urogallo*, 43, décembre 1989, p. 14.

⁸ Eugenio de Nora, « Poema en tres tiempos », *Cisneros*, 4, 1943, p. 70.

⁹ Antonio González de Lama, « Si Garcilaso volviera », *Cisneros*, 6, 1943, p. 122-124.

¹⁰ Eugenio de Nora, « Saetas a la poesía »..., p. 86.

des années 1930, dont les principaux représentants avaient pour la plupart quitté l'Espagne. Dans un article publié en 1944 dans la revue valencienne *Corcel* (revue qui aura également la dent dure contre les garcilasistes), à l'occasion de la parution de *Sombra del paraíso*, Nora met tous ses espoirs sur Aleixandre, ce « coup de vent furieux » (« viento huracanado »), comme il l'appelle, qui avait été capable de renouveler le panorama poétique des années 1930 en redonnant une dimension humaine à la poésie de l'époque, dominée par l'idéal de pureté.

Mais le nom d'Eugenio de Nora est avant tout associé, dans le domaine de la critique littéraire, à la revue *Espadaña*, créée à León sans subvention officielle, en mai 1944, et dont les principaux fondateurs sont Nora lui-même, le prêtre Antonio González de Lama et Victoriano Crémer. C'est dans la *tertulia* de la bibliothèque Azcárate, de León, animée par Antonio González de Lama, qu'est né le projet de la revue *Espadaña*, comme rivale de *Garcilaso*. Le nom de la revue est révélateur de sa volonté batailleuse. Si le sens du terme « espadaña » est celui d'une plante de la famille de l'anis, sa consonance n'est pas sans évoquer l'image de l'épée, de la douleur, et qui plus est, de l'Espagne. Refusant de s'inscrire sous une quelconque bannière, *Espadaña* revendique une poésie qui privilégie l'humain et rejette le formalisme et la rhétorique exacerbés. Outre les aspects formels, « garcilasistas » et « espadañistas » s'opposent dans la manière dont ils prennent position par rapport à l'héritage de la poésie des années 1930. Alors que les garcilasistes parlent de « deuxième renaissance », les « espadañistas » tentent de s'inscrire dans le sillage de la poésie des années 1930 anéantie par la guerre¹¹.

La participation de Nora à *Espadaña* est le plus souvent marquée du sceau de la polémique. Dans le troisième numéro, en 1944, derrière le pseudonyme de Younger, Nora, qui était effectivement le plus jeune des collaborateurs, s'en prend de manière extrêmement ironique au caractère mielleux d'un segment de la poésie espagnole et disserte acerbement sur l'usage de l'adjectif « dulce » dans la poésie espagnole dans un article intitulé « De la influencia del azúcar en la joven poesía » : « ¡ Malo, malo si se

¹¹ « A un nivel bastante más concreto (y pese a la significación, en parte pre-garcilasista, de algunas obras cimeras de la llamada “poesía pura”), se trataba de romper (ellos) [garcilasistas] o de enlazar nosotros [espadañistas] con las corrientes centrales de la generación o grupo del 27 (en cuanto aquellos poetas habían rebasado ya su arranque inicial “puro”, gongorino y neocultista, para adquirir un caudal en profundidad fecundado por el todavía encendido crisol surrealista, en lo que entonces eran los libros últimos de Aleixandre, Cernuda, Alberti, Alonso, Neruda, el Lorca póstumo y los poemas de la guerra y de la cárcel – sólo muy fragmentariamente conocidos – de Miguel Hernández », Eugenio de Nora, « *Espadaña*, 30 años después », *Espadaña*, León, 1978, p. X.

menosprecia el azúcar ! ; Jóvenes poetas : es preciso descubrir nuevas aleaciones ! Llegar al caucho sintético dulce debe ser vuestra meta », écrit-il¹². Il s'en prend en particulier à la poésie de José Luis Cano, de Luis Rosales, de Dionisio Ridruejo et de José García Nieto. L'article de Nora est extrêmement mal reçu dans les milieux littéraires officiels et le jeune poète doit présenter ses excuses dans le numéro suivant. Un dialogue fictif entre Le Directeur, le rédacteur en chef de la revue, le poète consacré, le philosophe et Younger est la mise en scène de la promesse du jeune poète de ne jamais recommencer. Le directeur finit la cérémonie en rappelant le jeune poète à l'ordre : « ¡ V. se calle y guarda compostura ! » Mais le dialogue sert également, au grand dam de tous, à identifier précisément les cibles voilées du poète effronté, comme ne manque pas de le rappeler le Directeur : « el silencio de los doctos iba contra D. Alonso ; el que escribía más era el Sr. Pemán ; el que publicaba menos el Sr. Ros ; el que pensaba en Claudel era el Sr. Vivanco. »¹³ Nora ne tiendra bien entendu pas sa parole et il recommencera. Sans s'attaquer de manière précise à qui ce soit, Nora va s'en prendre régulièrement dans *Espadaña* aux poètes « celestiales », comme, par exemple, dans l'éditorial « Estetas », paru en 1948 sans signature, dans lequel il charge les poètes esthétisants, amateurs de tours d'ivoire, qu'il compare à des spécimens disséqués, qu'il conviendrait d'éliminer au moyen d'un bon insecticide¹⁴. À travers les textes critiques parus dans *Espadaña*, ouvertement ou anonymement, Nora revendique une poésie ancrée dans le réel, qui soit avant tout reflet de la situation de l'Espagne et rejette en bloc la poésie esthétisante et évasive. Le retour d'une poésie authentique n'est possible qu'à condition de briser d'abord d'un point de vue formel la poésie espagnole, assujettie à des formes fixes qui la soustraient à son devoir de témoigner :

Que entre nosotros, españoles [...], conviene de algún modo romper, incluso con versos, la tirantez desesperante, el ámbito fúnebre que crea a la larga el silencio [...]. Para nosotros, habituados a mirar cara a cara lo que hay ; a no eludir ni poner disfraz a nada, la Poesía es, entre otras cosas, con todas sus consecuencias, un modo de atestiguar y asegurar la existencia y persistencia de un pueblo silencioso¹⁵.

¹² Younger, « De la influencia del azúcar en la joven poesía española », *Espadaña*, 3, juin 1944, p. 69.

¹³ « Tabla rasa », *Espadaña*, 5, 1944, p. 116-117.

¹⁴ « Estetas », *Espadaña*, 34, 1948, p. 709 [non signé].

¹⁵ « Poesía y vida », *Espadaña*, 19, 1945, p. 433 [non signé].

À travers ses écrits critiques, Nora revient sur des questions qui avaient été au cœur des polémiques dans les années 1930, recréant une continuité avec les débats interrompus par la guerre. *Espadaña* a été le lieu privilégié de nombreuses discussions sur des notions telles que la poésie populaire, la question du lecteur, du rôle du poète dans la société ou de la spécificité de langage poétique. L'ébranlement de l'édifice garcilasiste passe ainsi par le retour d'un certain nombre de points qui reviennent sur le devant de la scène, et qui sont à redéfinir, au vu du nouveau contexte. La fissure, plutôt que d'abattre le nouvel édifice, fait apparaître une forme enfouie, une poésie anéantie par la guerre qui subsiste sous les nouvelles fondations chancelantes.

Depuis la revue *Espadaña*, à travers des éditoriaux signés ou non signés¹⁶, Nora s'interroge sur la question du lecteur et sur l'efficacité du discours poétique : « ¿ Merece la pena escribir ; y en todo caso, para quién ? »¹⁷, écrit-il dans un éditorial, paru en 1946, dans lequel il s'interroge sur une nécessaire prise de position du poète, et sur la légitimité de l'existence, compte tenu du contexte en Espagne, d'une poésie uniquement adonnée à la recherche esthétique et à l'expression de l'individualité :

Así pues, los poetas, ¿ qué debemos hacer ? ¿ Podemos seguir todavía en la no poco ilustre tradición europea de orfebres del idioma, refinadores de sutilidades y matizadores de sentimientos líricos ? ¿ Es en verdad glorioso ese viejo camino individualista, desarraigado, autónomo de artistas de minorías ? Lo que empezamos como relación con el público se nos ofrece como un viraje secular. ¿ Podemos romper de una vez y con ira, con el curioso tipo de “hombre literato” que inició Petrarca ?¹⁸

Pour Nora la tendance de la poésie espagnole des années 1940 fait abstraction du public, qui, à l'époque, connaît des besoins bien plus urgents que ceux de la littérature. Il faut à ses yeux un changement de grande ampleur en ce qui concerne le statut de l'écrivain, « un viraje secular », capable d'en finir, non seulement avec l'esthétique garcilasiste, mais encore avec une tradition littéraire qui fait de la poésie un monde à part, déconnecté du réel, et du poète, un être supérieur. Derrière la mise à bas de

¹⁶ La plupart des éditoriaux d'*Espadaña* n'étant pas signés, je reprends ici ceux que Víctor García de la Concha a identifiés comme étant de Nora, dans son ouvrage sur la poésie espagnole, voir Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975, I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, p. 449-485.

¹⁷ « Nuestro público », *Espadaña*, 24, 1946, p. 537 [non signé].

¹⁸ *Id.*, p. 538.

l'édifice garcilasiste, il y a une remise en question plus générale de toute la poésie moderne.

Rapidement, en abordant la question du destinataire poétique, Nora repose la question des modalités d'une poésie véritablement populaire. Nora voit deux obstacles qui empêchent la parfaite adéquation de la poésie et du peuple : des obstacles externes imposés par la censure, qui empêchent de traiter directement certains sujets, et des obstacles internes qui relèvent du langage poétique lui-même, et de sa nature particulière, non accessible par essence au plus grand nombre. En dépit de la difficulté de parvenir à une poésie qui, non seulement soit reflet du peuple mais qui puisse être comprise par le peuple, Nora insiste sur la nécessité d'y parvenir : « Pero el intento es firme o, mejor dicho, es el único. »¹⁹

La question de la spécificité du langage poétique est au cœur des préoccupations d'*Espadaña*, à un moment où la poésie sociale commence à faire son chemin. Différents points de vue s'expriment à ce sujet et opposent les collaborateurs de la revue. Pour González de Lama, le prosaïsme est aussi néfaste que le néoclassicisme garcilasiste. Le langage poétique est différent de la langue quotidienne et la poésie ne peut se contenter d'être le reflet de la réalité telle qu'elle est, mais exige une réélaboration. Dans le numéro suivant, Gabriel Celaya, qui venait de publier *Las cosas como son* (au titre explicite), se sentant visé, publie une lettre dans laquelle il défend la poésie qui chante la vie sous tous ses aspects : « Estoy cansado – ¿Y no lo estamos todos ? – no ya del purismo, del surrealismo, del garcilasismo y del pseudo-clasicismo, sino de la poesía poética en conjunto », écrit-il, avant de faire l'apologie de la poésie impure, à la manière de Neruda : « Yo no creo que la realidad es prosaica, como dice vuestro editorial, la realidad es maravillosa aunque sea impura, brutal y hasta sucia. »²⁰ Dans le numéro suivant, González de Lama n'est pas tendre avec Celaya lorsqu'il écrit le compte rendu de *Las cosas como son* et hésite même à considérer le langage de Celaya comme relevant du domaine poétique²¹. Quant à Nora, il prend visiblement le parti de Celaya dans un petit texte en prose intitulé, précisément, « Poesía en la calle », dans lequel il raconte une promenade dans les rues de Madrid. Alors que le lecteur s'attend à quelque

¹⁹ Eugenio de Nora, « ¿ Poesía : impopularidad ? », *Espadaña*, 45, 1950, p. 945.

²⁰ Gabriel Celaya, « Poesía en la calle », *Espadaña*, 39, 1949, p. 820.

²¹ Antonio G. de Lama, « *Las cosas como son* de Gabriel Celaya y Juan de Receta », *Espadaña*, 40, 1949, p. 834-835.

aventure surprenante, Nora, affiche la volonté claire de ne pas embellir une réalité misérable, mais de la rendre telle qu'elle est, sans déguisement ni excès²².

Les différents positionnements de la revue concernant un certain nombre de points favorisent finalement l'éclatement du groupe. En 1950, dernière année de la vie de la revue, sous le nom de Juan Martínez, Nora, déjà installé en Suisse, y publie la « Carta abierta a Victoriano Crémer », dans laquelle il lance un appel pour une prise de position idéologique plus nette de la revue. La tentative de Crémer d'ouvrir la revue à des tendances de poésie qui étaient incompatibles, voire qui se situaient à l'opposé de l'esprit « espadañista », pousse Nora à exiger de la part de la revue qu'elle fasse des choix²³.

Peu de temps après, dans une lettre intitulée « Contra una poética de la avestruz », rédigée en décembre 1950, qui ne sera finalement pas publiée dans *Espadaña*, signée encore par Juan Martínez, Nora explicite à la manière d'un manifeste poétique, ses convictions en matière de poésie²⁴. Il laisse clairement entendre son intention d'en finir avec la poésie néoclassique et rhétorique nuisible à la création artistique. Pour Nora, la crise de la poésie, le manque d'intérêt qu'elle suscite tient principalement au fait qu'elle s'adresse à un homme qui n'existe pas, qui serait, pour reprendre ses propres termes, « mort ». Nora revendique une poésie « humaine, efficace, populaire », trois termes qui sont pour lui inséparables et le gage de la survie de la poésie. La poésie populaire est, à ses yeux, celle qui met en œuvre des éléments qui concernent non pas quelques êtres, mais la majorité des hommes. Ainsi des sentiments comme l'amour ou la douleur sont plus humains, pour Nora, que la mélancolie. Mais le contenu ne l'est pas tout et Nora aborde ensuite la question de la forme, susceptible de véhiculer les nouveaux éléments humains mis en œuvre dans le poème, et indispensables à la rénovation du discours poétique : « También ocurre que el tema no es más que el principio ; luego llega el problema de la forma, o más bien de la formalización de lo planteado o intuido, así como de la posibilidad o dificultad de “comunicación”. Pues no es en absoluto posible

²² Eugenio de Nora, « Poesía en la calle », *Espadaña*, 40, 1949, p. 844.

²³ Juan Martínez, « Carta abierta a Victoriano Crémer », *Espadaña*, 46, 1950, p. 979.

²⁴ Eugenio de Nora, « Contra una poética de la avestruz », reproduit dans l'article « *Espadaña* y los Espadañistas »..., p. 63-66.

renovar el contenido sin que los procedimientos expresivos sean relativamente nuevos, o que reactualicen en su esencia otros olvidados o en desuso. »²⁵

Dans les années 1940 et début des années 1950, l'ébranlement des codes en vigueur reprend des termes comme « l'humain », le « populaire », le « néorromantisme », qui ne sont en rien nouveaux mais qui avaient déjà été mis en œuvre dans les années 1930 pour liquider la poésie pure qualifiée de déshumanisée. Nora s'inscrit ainsi dans le combat des poètes des années 1930 en faveur d'une poésie qui réintroduise l'homme au cœur de ses représentations. Cependant, la cible de Nora ne s'arrête pas aux poètes garcilasistes, proches du régime et partisans d'une poésie classique et intimiste. Sa volonté d'abattre l'édifice garcilasiste le pousse également à répudier toute une conception de la poésie moderne, héritière du symbolisme, caractérisée par une tendance « évasive ». En cela, Nora franchit un pas par rapport à ses prédécesseurs, et exige un contenu plus humain et surtout des formes poétiques adéquates aux nouveaux contenus. C'est ainsi que la poésie d'Aleixandre, qui avait pu être perçue dans les années 1930 comme un retour à l'humain à travers les techniques surréalistes, capable de battre en brèche l'esthétique dominante à l'époque, lui semble, en 1950, insuffisante dans sa prise en compte de l'humain et dans ses moyens mis en œuvre : « La poesía de Vicente Aleixandre es, en suma instancia, por hoy, toda ella, obra de evasión y ensueño, edificación de mundos de belleza ideal –dinámica primero, sereno después– para esquivar la nulidad del hombre concreto, la fealdad del gastado mundo actual »²⁶, écrit-il dans son compte rendu paru à l'occasion de *Mundo a solas*, en 1950, dans *Correo Literario*.

L'éclatement de la poétique garcilasiste, qui a pour but dans un premier temps de restaurer un champ poétique dévasté par la dictature, évolue progressivement vers une remise en question de la poésie moderne, des procédés mis en œuvre et de la définition du fait poétique. La nouvelle situation politique et sociale de l'Espagne exige des éléments nouveaux formels capables de s'adapter aux exigences d'une poésie qui aspire à être reflet de la réalité et à toucher le plus grand nombre.

Mais ce que Nora exige pour la poésie espagnole est-il applicable à sa propre production ? Dans quelle mesure sa poésie est-elle fissurée par son propre discours théorique ? Chez Nora le discours théorique et idéologique devance la concrétisation et

²⁵ *Id.*, p. 64.

²⁶ Eugenio de Nora, « *Mundo a solas* », *Correo Literario*, 1,01-IV-1950, p. 10.

commence rapidement à fissurer sa propre production poétique, son propre socle, parfaitement imprégné dans un premier temps de toute la tradition.

Le premier recueil composé par Nora, dès 1939 et publié en 1945, *Amor prometido*, se situe loin des nouvelles exigences revendiquées d'un point de vue théorique par Nora à la même époque. Certains critiques ont situé ce recueil dans la ligne de la poésie « escapista », caractéristique de l'après-guerre²⁷. Ce premier recueil de poèmes, qui privilégie des thèmes comme l'amour et la beauté, s'inscrit parfaitement dans la tradition littéraire et met en évidence la manière dont Nora a assimilé l'héritage poétique antérieur. On y trouve des échos romantiques, symbolistes ou modernistes comme, par exemple, cet extrait du poème « Canción triste », où le paysage intérieur de l'être s'impose et se reflète dans un jardin aux réverbérations luxueuses :

No sé si el tiempo gira,
o si retorno yo ;
pero rosales de oro
miro otra vez en flor,
y en la fuente ayer seca
juega el agua con sol.
¡ La primavera vuelve,
corazón !²⁸

Des roses, des fontaines, peuplent les premiers paysages noriens et transmettent une idée de beauté et de quiétude. D'autres poèmes portent le titre « Alma », d'autres encore, sont dignes de la poésie pure. Nora se réfugie dans la tradition littéraire. La critique a vu dans les images de verticalité de poèmes comme « Alabanza de la catedral », une attitude de fuite hors de la dure réalité espagnole du début des années 1940, un retrait volontaire du monde réel. La beauté apparaît alors comme l'unique consolation : « ¡ Oh sereno consuelo / de hacer la vida bella²⁹ ! »

Cette première production poétique, parfaitement insérée dans le moule intimiste de l'époque, parallèle à des écrits critiques de plus en plus virulents va être par la suite fissurée.

²⁷ María Jesús García Méndez, *Eugenio de Nora. Una aproximación a su poesía*, León, Junta de Castilla y León, 2003, p. 25.

²⁸ Eugenio de Nora, « Canción triste », *Amor prometido, Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*, Santos Alonso (éd.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 73.

²⁹ Eugenio de Nora, « Alabanza de la catedral », *Amor prometido, Días y sueños...*, p. 99.

Au lendemain de la guerre civile, l'instauration d'une parole poétique nouvelle passe par la récupération d'un héritage poétique et par sa progressive remise en question. Cette génération de « medio siglo », dans laquelle Nora lui-même s'inclut, se situe précisément, non seulement au milieu d'un siècle, mais à un moment de jointure de deux esthétiques, de deux conceptions de la poésie, formaliste et sociale ou, en d'autres termes, esthétique et éthique. Dans la production poétique de Nora, on peut facilement déceler ces deux grandes tendances : une poésie qui s'inscrit dans le sillage de la tradition littéraire et une poésie à teneur sociale qui met en œuvre des nouvelles exigences et perspectives.

L'univers harmonieux et classique de *Amor prometido* va être rapidement fissuré par l'apparition de préoccupations existentielles, voire, par moments, sociales. Nora commence à dériver vers une poésie de plus en plus engagée. Le recueil suivant, *Cantos al destino* (1941-46), introduit des brèches existentielles qui témoignent de la volonté de trouver une nouvelle voix poétique. Des images de détresse s'immiscent dans un univers qui reste encore abstrait, qui n'est pas encore le reflet d'une situation donnée. Le premier poème du recueil, « Otra voz », composé en 1944, peut être considéré comme une renaissance poétique. C'est la vision de la mort qui est à l'origine de la nouvelle mission assignée au poète ; celui-ci n'est plus un être aveugle et sourd, indifférent au monde qui l'entoure, mais devient le porte-parole de ceux qui n'ont pas de voix pour s'exprimer³⁰.

Le dernier poème du recueil, sans être explicite, porte le titre de « La Cárcel ». Placé sous l'égide de Dámaso Alonso, le poème fait le récit de l'attente, en termes voilés, d'une libération :

Yo no sé responder, pero amo,
y oigo pasos allá en la madrugada ;
se oye el sigilo ; quizás a esta sombra,
a esta férrea, dura luz impasible,
a esta cárcel maldita y sin guardia

³⁰ « ¡ Oh poeta, esclarece el Destino !

Húndete, arraiga hondo,
con los ojos abiertos, con el alma fundida
en la sangre, el anhelo, y la voz de los hombres.
La voz de los ya idos,
la de todos aquellos que luchan en silencio,
la de cuantos por siglos morirán sin hablar », Eugenio de Nora, « Otra voz », *Cantos al destino, Días y sueños...*, p. 112.

alguien llegue en silencio y amando.

Alguien venga, y la carne deshecha,
y la sangre aventada en el mundo,
desde el mar y la tierra y el viento,
vuelva a sí, cante al fin, libertada ³¹.

Mais parallèlement à cette écriture cryptée, Nora écrit des textes plus explicites sur la situation de captivité que connaît l'Espagne, dans un ouvrage qui paraît pratiquement en même temps, anonymement, comme « Obra de un poeta sin nombre », et qui est considéré comme un des premiers livres de dénonciation explicite dans l'Espagne de l'après-guerre : *Pueblo cautivo*, composé entre 1944 et 1946, édité chez les éditions de la FUE, resté anonyme jusqu'au début des années 1980. Le ton dans ce recueil n'est plus existentiel, comme celui de *Cantos al destino* mais résolument politique et dénonciateur. Dès le premier poème, le sujet poétique se voit confier une mission précise, témoigner : « Sí. Bien sabe el poeta su mandato divino ; / dar la verdad, hacer justicia a cada cosa. » Le sujet poétique se place en tant qu'être humain qui va puiser sa matière poétique dans la réalité qui l'entoure et non dans des visions oniriques ou subjectives : il se pose comme médiateur et non plus comme orfèvre : « Yo soy un hombre, y canto / con los ojos abiertos. Digo cosas que veo, / no los ángeles puros ni su oscuro mensaje. / Las cosas que yo he visto sobre la tierra dura, / voz a voz, llanto a grito las iré declarando. »³² Ce sont les souvenirs de la guerre civile qui alimentent la teneur dénonciatrice de *Pueblo cautivo*, comme le poète lui-même l'a signalé, par la suite, à diverses reprises. Les morts ici sont bel et bien les morts de la guerre civile, identifiés « [...] las ciudades de muertos / – Badajoz, Zaragoza, Guernica... – interminables »³³. Le champ lexical qui prime est celui de la lutte. On y trouve de nombreuses images violentes, comme dans le poème « La fuente », dans lequel une scène brutale interrompt la description d'un paysage désert pour rappeler les fusillades de cinq jeunes : « Una noche troncharon / junto a esta agua serena / cinco vidas muy jóvenes. »³⁴ Le paysage espagnol porte désormais l'empreinte de ses morts. Les poèmes en vers libres alternent avec des poèmes réguliers. Le vocabulaire se rapproche par

³¹ Eugenio de Nora, « La cárcel », *Cantos al destino, Días y sueños...*, p. 146.

³² Eugenio de Nora, « Mandato », *Pueblo cautivo, Días y sueños...*, p. 153.

³³ *Id.*, p. 154.

³⁴ Eugenio de Nora, « La fuente », *Pueblo cautivo, Días y sueños...*, p. 158.

moments de la langue parlée, parfois des injures, comme dans le poème « Quiero decir », dans lequel la volonté de témoigner à tout prix de la situation de captivité de l'Espagne impose des images virulentes : « Y aún otra vez cantar cómo te amo, / patria injuriada por tus mismos hijos / de perra, los que ensucian / y mean en tu sagrado, los que arrojan tu nombre / cada día como insulto al hermano. »³⁵

Dans « Los gritos del ritual », le sujet poétique s'en prend aux mots d'ordre de l'idéologie qui a mené au soulèvement franquiste : « España, una / España grande / España libre / Arriba España. » Le sujet poétique rompt ces expressions toute faites, montrant l'aboutissement dérisoire du discours franquiste. À la volonté des rebelles d'unir l'Espagne, qui avait revendiqué pendant la République diverses autonomies, Nora oppose la vraie rupture qu'ils ont introduite, la scission d'un peuple en deux :

¡ *España una* !
 Y ellos dieron fuego
 traición y muerte al pueblo único
 que trabajaba por su misma dicha.
 Y rompieron España en dos Españas,
 y separaron irreductiblemente
 hasta un millón de muertos de su banda asesina.
 Y la unidad que gritan
 es la de nuestra sangre con su látigo pronto ;
 el aburrido, ahíto, y el pueblo, hambre sin fecha³⁶.

Après *Pueblo cautivo* paraissent deux recueils signés cette fois par le poète, *Contemplación del tiempo* (accessit du prix Adonais), publié en 1948, et *Siempre*, en 1953. Dans le premier, des poèmes lyriques alternent avec des poèmes à vocation plus contestataire, mais la plupart s'inscrivent dans un schéma métrique traditionnel. Il y a chez Nora un va-et-vient constant, une tension permanente entre des moments politiquement très marqués et des moments d'intense lyrisme qui semblent, apparemment, aller à l'encontre de ce que le poète a stipulé d'un point de vue théorique. Ainsi, au milieu de poèmes d'amour, et de poèmes aux tons plus existentiels, on trouve le poème « Lo que yo pienso sobre ello », clairement inspiré d'une scène répressive, qui fait le récit de la mort d'un homme par les forces de l'ordre. Sans abandonner

³⁵ Eugenio de Nora, « Quiero decir », *Pueblo cautivo, Días y sueños* p. 155.

³⁶ Eugenio de Nora, « Los gritos del ritual », *Pueblo cautivo, Días y sueños...*, p. 163.

l'alternance heptasyllabes-alexandrins qui caractérise ce recueil³⁷, le sujet poétique déplore que les poètes qui assistent à cette scène atroce n'en tiennent pas compte dans leurs écrits mais continuent à chanter la beauté du monde :

Aquel hombre venía.
Y se supo qué dedo
señaló ; cuántas manos hicieron fuego a un tiempo ;
a quién correspondía cada mancha sangrienta.

(¡ Pero, entretanto, rosas, más luna, tropos hechos,
y que todos circulen !
Los poetas
no dirán lo que vieron.)³⁸

Les poèmes qui intègrent le recueil *Siempre* (1948-1951), poèmes pour la plupart d'amour, sont contemporains de ceux qui composent le recueil *España, pasión de vida* (1945-1950), dans lequel l'objet d'amour n'est plus Carmen, la fiancée du poète, mais l'Espagne, grand thème aussi bien de la poésie de l'exil que de la poésie sociale.

España, pasión de vida, constitue un des sommets de la poésie sociale espagnole. Composé entre 1945 et 1950, la publication du recueil fut retardée pour cause de censure, et ce n'est que l'obtention du Prix Boscán, en 1954, à Barcelone, qui assura sa publication, après de légers aménagements imposés par la censure. Bien qu'antérieur du point de vue de sa composition, le recueil paraît au moment où la poésie sociale s'apprête à vivre son heure de gloire en Espagne, avec la publication de *Cantos íberos*, de Gabriel Celaya, et de *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero, tous deux publiés en 1955. On trouve avant l'heure, dans le recueil de Nora, toutes les composantes de la poésie sociale, la plupart des axes que distingue Guillermo Carnero dans son article³⁹ : des références à la guerre civile, à ses morts et au brutal changement que cela représenta pour des poètes qui souvent vécurent le conflit durant leur enfance ; des allusions à la féroce répression qui s'acharna contre toute velléité de liberté ; une vision satirique de l'accommodement de certaines couches sociales à la nouvelle idéologie ; un sentiment de solidarité envers le prolétariat et les couches les plus démunies, qui se traduit par une nette volonté de rapprochement et d'identification de la part du poète ; des accents

³⁷ À partir de la IV section du poème s'impose un rythme où alternent alexandrins et hendécasyllabes.

³⁸ Eugenio de Nora, « Lo que yo pienso sobre ello », *Contemplación del tiempo, Días y sueños...*, p. 197.

³⁹ Guillermo Carnero, « La poética de la poesía social en la postguerra española », *Las Armas Abisinias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 299-336.

politiques qui appellent à la lutte, enfin le thème de l'Espagne, ce dernier étant commun à toutes les idéologies⁴⁰. Nora intègre également des éléments de la vie quotidienne, dans une volonté nette de renouveler le langage poétique et de le libérer des sphères dans lesquelles il est confiné⁴¹.

Mais à la différence des poètes qui assignent à l'adjectif « social » une signification politique précise, Nora fait partie des poètes qui envisagent la poésie sociale au sens large : toute poésie écrite par un homme, destinée à d'autres hommes est nécessairement sociale, comme il le rappelle dans *La antología consultada de la joven poesía española*, en 1952 :

Toda poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo su pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es “algo” tan inevitablemente social como el trabajo o la ley. Y entonces, ¿ cómo no ?, en principio, no ya para la mayoría, sino para todos, para todos sin excepción⁴².

Bien que n'étant pas un adepte de l'adjectif « social » assigné à la poésie, Nora entend le terme « social » au sens de « socio », compagnon, et il s'ensuit que même la poésie d'amour, intimiste, revêt pour lui finalement un caractère social. Cependant, plus qu'une conception large du caractère social de la poésie, il y a chez Nora une tension permanente, entre la poésie qu'il faudrait à ses yeux écrire et la poésie qu'il sait écrire, qu'il a toujours écrite et à laquelle, finalement, il ne peut pas, ne veut pas ou ne sait pas renoncer. Nora met en lumière la difficulté de se défaire à tout un héritage pour renouveler le panorama poétique en vigueur : la construction d'un nouveau modèle passe-t-elle nécessairement par la destruction du modèle en vigueur ? Et est-il possible de se soustraire complètement à la tradition, à l'héritage, à la mémoire poétique ?

Chez Nora, il y a par moments un décalage entre, d'une part, l'exigence populaire de certains poèmes, leur volonté combative et, d'autre part, les procédés mis en œuvre qui appartiennent encore à une poésie héritière du symbolisme et de l'irrationalisme, aux images inaccessibles. Comme le rappelle José María Castellet à propos des poètes de

⁴⁰ On trouvera un aperçu de l'importance du thème de l'Espagne dans la poésie espagnole dans l'anthologie de José Luis Cano, *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

⁴¹ Eugenio de Nora, « Antipoema del cansancio », *España, pasión de vida, Días y sueños...*, p. 303.

⁴² Eugenio de Nora, « Respuestas muy incompletas »..., p. 151.

transition des années 1950 : « La tradición simbolista pesa todavía lo suficiente para que el poeta de transición que intenta evadirse de ella escriba una poesía de contenido humano, social y aun revolucionario, utilizando los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irracionalismo y el esteticismo, con exclusión de todo otro adjetivo. »⁴³

Nora a été très tôt confronté à ce qui sera la grande problématique de la poésie sociale et la raison de son épuisement et de son manque de fortune. Il sait que la poésie qu'il conçoit dans ses écrits théoriques, une poésie qui se donne les moyens d'être véritablement populaire, est difficile à atteindre, mais n'en démord pas pour autant lorsqu'il écrit dans la *Antología consultada* en 1952 : « Nuestros maestros, los míos, han sido poetas “puros”, versificadores de cuarto cerrado, de temas “asépticos”, y de inmensa minoría. Poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos, que no encarnan ni representan a nadie [...]. » Et il ajoute plus loin : « Todos (o los más conscientes) sabemos, como en el poema de Dámaso, que vamos en el mismo tren, pero que ese tren no lleva a ningún sitio. Hay algo, fuera de la voluntad, fuera de los temas, fuera de la intención, que fatalmente nos limita. »⁴⁴

Une des issues que va trouver Nora afin de résoudre la tension entre le social et le lyrique qui parcourt sa poésie va être le recours à un discours métapoétique qui prend pour sujet la poésie elle-même, met en scène le conflit entre une poésie lyrique et une poésie sociale et appelle à une réflexion sur le discours poétique, ses fins et ses destinataires⁴⁵.

Certains poèmes de Nora surgissent ainsi comme la version poétique de certains textes en prose et constituent également une critique contre la poésie en vigueur, raffinée, esthétisante, et idéaliste qui transfigure la réalité. Dans « Poesía contemporánea », de *España, pasión de vida*, Nora s'en prend violemment à tous les poètes qui se soustraient à la prise en compte du réel et qui continuent à rechercher la beauté, qu'il qualifie de lâches :

Oh Dios, cómo desamo,

⁴³ José María Castellet, *Veinte años de poesía española, 1939-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 87-88.

⁴⁴ Eugenio de Nora, « Respuestas muy incompletas »..., p. 153-154.

⁴⁵ Pour plus de précisions sur la présence de la métapoésie dans l'œuvre d'Eugenio de Nora, voir José Enrique Martínez Fernández, « Poesía y metapoésía en Eugenio de Nora », in AA. VV., *Homenaje a José María Cachero. Investigación y crítica*, vol. III, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 127-144.

cómo escupo y desprecio
 a esos cobardes, envenenadores,
 vendedores de sueños, mientras ponen
 sedas sobre la lepra, ilusión sobre engaño, iris
 donde no hay más que secas piedras.
 Esclavos, menos aún, bufones de esclavos.

Malditos una y siete veces,
 en nombre de la vida, aunque juren que aumentan
 la belleza del mundo ; en verdad,
 la belleza del mundo no precisa
 ser aumentada ni disminuida
 con sus telas. Lo que necesitamos
 es una luz, es un desnudo brazo
 que señale las cosas. La poesía es eso :
 gesto, mirada, abrazo
 de amor a la verdad profunda.
 Ay, ay, lo que yo canto
 miradlo en torno y despertad : alerta⁴⁶.

Au lendemain de la guerre civile, Nora réagit contre un certain « poétisme », proclame la fin d'une poésie imagée et sensorielle, jubilatoire, empreinte de beauté. C'est comme si le poème condamnait un type de poésie « idéaliste », créateur de beaux univers, comme étant inadapté aux temps présents. On pense à la réflexion de Jean-Michel Maulpoix sur la mauvaise conscience de la poésie moderne :

De quoi la poésie peut-elle donc se montrer coupable à ses propres yeux, sinon, pour l'essentiel, d'être ce qu'elle est, c'est-à-dire une spéculation de l'imaginaire, une affaire de langage, un univers de signes ou de simulacres, où quelqu'un fait appréhender des choses sur lesquelles il n'a en vérité aucune prise. Il s'agit, qui plus est, d'un univers où tente de se maintenir la beauté quand le monde alentour est rongé par la laideur. Un univers où il serait question d'amour quand la réalité souffre trop d'indifférence ou de haine. Une entreprise coupable de rémunérer illusoirement les défauts de l'existence et du siècle... Qu'elle soit « inadmissible » ou non, la poésie moderne souffre pour le moins de mauvaise conscience. Elle ne sait plus d'où, de quoi, comment ni à quel prix, elle peut encore parler. Elle ne peut alors subsister qu'en questionnant obstinément sa nature et sa raison d'être⁴⁷.

L'empreinte laissée par l'expérience de la guerre chez les jeunes poètes espagnols modifie la conception du texte poétique. Les poèmes de Nora qui mettent en lumière une poésie qui s'interroge sur elle-même se fissurent progressivement et le poète remet

⁴⁶ Eugenio de Nora, « Poesía contemporánea », *España, pasión de vida, Días y sueños...*, p. 300.

⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 12.

en question sa propre production. C'est, par exemple, le cas de « Palabras, y palabras », de *España, pasión de vida*. Le premier vers semble annoncer qu'il va s'agir d'un poème en bonne et due forme : « ¡ Un poema ! », lit-on dans le premier vers. Le poème nous introduit dans un univers parfaitement traditionnel et harmonieux, composé en heptasyllabes, aux nombreuses assonances où il est question du vol d'un oiseau dans un horizon dégagé. Rapidement, dès la deuxième strophe, le sujet poétique rejette le chant de la première strophe et revient sur la nécessité de cultiver une poésie qui tienne compte d'un vécu⁴⁸. La volonté de témoigner l'emporte sur celle d'écrire un poème plaisant. Le sujet poétique s'interroge alors sur la nécessité de détruire le début du poème, qui maintient jusqu'à la fin sa forme heptasyllabique et ses assonances en dépit de nombreux phénomènes d'enjambements qui rendent progressivement plus difficile sa lecture :

Y habrá que trizar este
poema, tan hermoso
al empezar... ¿ no es ese
tu criterio, poeta?
"Ramo al alba ; ave leve..."

Mas yo, ¿ puedo creerlo ?

¡ No seré el que ornamente
los muros de una cárcel !
Haré lo que se puede
decentemente hacer.

– Pero ¿ qué puede hacerse ?

Ay, desgarrar las manos
...sin tocar las paredes.

Tout en refusant d'embellir une réalité avilissante, le poète doit trouver le moyen de rénover un discours poétique dont il reste néanmoins prisonnier.

⁴⁸ Eugenio de Nora, « Palabras y palabras », *España, pasión de vida, Días y sueños...*, p. 302.

La brèche introduite par Nora est le résultat d'une époque de l'histoire espagnole qui fait qu'on ne peut plus écrire comme avant, qui rappelle qu'à un nouveau contexte correspondent de nouveaux modes d'expression, que « la littérature change parce que l'histoire change autour d'elle » comme l'écrit Antoine Compagnon⁴⁹. Au lendemain de la guerre civile Nora est confronté en tant que critique littéraire et en tant que poète à la recherche de nouvelles modalités d'expression et à la liquidation de tout un héritage poétique, à la source duquel il a été nourri et qui est ancré dans sa poétique de manière durable. Mais les deux voix, celle du critique littéraire et celle du poète n'avancent pas à la même vitesse.

La vraie rupture introduite par Nora n'est pas tant celle qui s'exprime contre les garcilasistes, ennemis idéologiques facilement identifiables, que celle qui attente contre tout un héritage poétique qui sous-tendait la poésie moderne jusque-là. En s'attaquant à l'intimisme garcilasiste, Nora s'attaque à une conception de la poésie comme monde à part, du poète comme être supérieur ou différent, du langage poétique comme autre par essence. La véritable rupture chez Nora n'est pas tant contre ce qui se situe aux antipodes de sa poétique à lui mais contre les bases qui la sous-tendent. La dénonciation d'une situation culturelle imposée par le nouveau régime devient chez Nora une dénonciation plus profonde, de toute poésie qui se soustrait à la prise en compte du réel. La volonté de détruire le modèle en vigueur pour retrouver un soubassement poétique, rasé par la guerre, mène Nora à questionner ce soubassement lui-même. La lézarde a été bien plus profonde, et Nora est allé beaucoup plus loin. En touchant à l'édifice construit sur les ruines d'avant-guerre, Nora remet en question toute la conception moderne de la poésie comme un langage qui affiche sa propre étrangeté et sa différence.

L'évolution d'Eugenio de Nora, au lendemain de la guerre civile est révélatrice de l'évolution de la poésie espagnole dans la recherche d'une nouvelle voix. Le quasi silence de Nora, après *España, pasión de vida*, révèle peut-être également la difficulté de trouver une issue aux problèmes identifiés par Nora et qui rejoignent la grande problématique de la poésie sociale : faut-il renoncer à la différence du langage poétique pour parvenir à une poésie enfin populaire ? Sans toutefois parvenir à résoudre la question, qui sera finalement tranchée par d'autres poètes, Nora a mené une réflexion importante sur le travail du poète et sur la fonction de la poésie.

⁴⁹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 233.

Les raisons qui expliquent que Nora ne soit pas aujourd'hui reconnu au même titre que d'autres grandes voix de la poésie espagnole, comme Celaya ou Blas de Otero sont nombreuses. On peut invoquer en premier lieu l'éloignement géographique ainsi que son silence, à partir des années 1950, au moment où la poésie sociale prenait de l'ampleur en Espagne, qui ont sans doute contribué à sa relative mise à l'écart du panorama des lettres espagnoles. Nora apparaît comme le précurseur qui après s'être exprimé, se retire et se tait. Par ailleurs l'anonymat de certaines de ses critiques littéraires et de son œuvre pionnière, *Pueblo cautivo*, ont maintenu pendant longtemps le poète dans une certaine réserve. Mais Nora se considère néanmoins un précurseur, comme il le rappelle lui-même : « mi situación ha sido a la vez prototípica (ni muy precoz ni tardío) y anómala o excepción, en cuanto algunos de los poetas más destacados y firmes, entonces y hoy, han escrito y publicado en cierto modo en la estela de lo que yo inicié : pienso, muy especial y honrosamente, en el caso de Blas de Otero. »⁵⁰ Enfin, une autre raison tient aux oscillations de son œuvre, à une tension permanente, jamais résolue. Et à ce sujet, je souhaiterais achever mon propos, en citant un texte publié dans *Cuadernos hispanoamericanos*, en 1949, par Nora, sur Antonio Machado, dans lequel il parle beaucoup de lui-même finalement. Dans cet article Nora se tourne vers Machado qui avait ressenti, avant la guerre, le besoin de trouver une nouvelle expression poétique qui mette fin au lyrisme et à la subjectivité. À une époque où Machado est érigé en mythe poétique, Nora en fait le porte-parole d'une question qui l'intéresse au plus haut point, qui lui semble garder toute son actualité en les temps qui sont les siens, et qui peut-être incarne également son conflit à lui. Machado, dans les années 1930 avait dénoncé le repli du poète sur lui-même et avait annoncé la venue d'une « nouvelle sentimentalité » capable de faire sortir le poète de sa sphère personnelle et individuelle. Pour Nora, les intuitions de Machado sont toujours valables pour la nouvelle poésie espagnole, confinée de nouveau dans les sphères du Moi⁵¹. Mais Nora perçoit chez Machado une contradiction entre son versant théorique et pratique, deux voix distinctes qui prennent des chemins différents :

⁵⁰ Eugenio de Nora, « Coda », in María Jesús García Méndez, *Eugenio de Nora...*, p. 344.

⁵¹ « Escribir para el pueblo, ¡ qué más quisiera yo ! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está – de lo que él sabe... Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes... Día llegará en que sea la más consciente y suprema aspiración del poeta », Antonio Machado, *Obras Completas*, México, Ed., Seneca, 1940, p. 863, cité par Eugenio de Nora, « Antonio Machado ante el futuro de la poesía lírica », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, p. 590.

Él es en efecto un caso flagrante de teorizador « en contra » de su propia obra, y saca la consecuencia lógica en un silencio tan entristecido como ejemplar. La escisión entre lo que él se sentía capaz de escribir y lo que creyó debería escribirse (junto con la repugnancia a la repetición de lo ya hecho), le lleva a un agotamiento cada vez mayor. En sus últimos años las dos vertientes, poética y teórica, van por caminos completamente distintos⁵².

Melissa Lecointre, Université Paris 13

⁵² *Id.*, p. 591.