

LA “MORT DE DIEU” DANS LA POÉSIE ESPAGNOLE (DE 1900 À L’EXIL RÉPUBLICAIN)

SERGE SALAÛN

Université de Paris III

Ser hombre es tanto como ser Universo.

Novalis

“Le XX^e siècle espagnol a-t-il été religieux ?”. Ma réponse est oui, en ce qui concerne la poésie — et, vraisemblablement, tous les arts —, entre l’émergence du Modernisme, vers 1899-1900, et la fin des années 60 (celles de l’exil républicain ; ce qui se passe à l’intérieur de la péninsule, à partir de 1939, est une autre histoire). Encore convient-il de s’entendre sur ce qu’on entend par “religieux”.

La poésie espagnole du XX^e siècle a été religieuse dans le sens où elle semble avoir été préoccupée, voire obsédée, par des questions d’ordre supérieur, métaphysiques pour simplifier, en quête permanente de spiritualité, parfois sereine ou, plus souvent, angoissée, et éprise de sacralisation. Mais cette quête “métaphysique” ne repose plus sur une transcendance divine, sur des vérités révélées et confortables qui rendraient compte de tout, et surtout du mal, de la douleur, de la mort, etc. Il semble bien que la sacralité moderne pose, majoritairement, l’absence, pour ne pas dire le refus ou le rejet¹ d’un Dieu chrétien conforme à la tradition classique.

¹ Il est bien évident que dans la très catholique Espagne, les survivances de la société cléricale ne manquent pas, tant dans certaines pratiques socialisées (poésie religieuse, poésie mariale, jeux floraux...) que chez certains intellectuels conservateurs qui ont entretenu une tradition poétique classique (chez Pemán, par exemple, et toute la littérature “nationale-catholique” du franquisme vainqueur). On ne s’intéresse ici qu’à la “grande” littérature, soucieuse de modernité.

Pour comprendre cette mutation, il faut revenir aux effets du Symbolisme dans toute l'Europe, Espagne comprise, qui introduit une véritable révolution dans la spiritualité et dans l'art. Le Symbolisme proclame, à la fois, la "mort de Dieu", selon la nouvelle formule, plus radicale, de Nietzsche, et la nécessité d'une spiritualité intense, parfois exaltée jusqu'au mysticisme, mais un mysticisme de signe païen ou laïque. Cet apparent paradoxe a pu engendrer des confusions, aussi bien à la fin du XIX^e siècle que dans la critique contemporaine, car les enjeux, en fin de compte, sont énormes : "Nous vivons dans une époque d'effondrement religieux et métaphysique, où toutes les doctrines jonchent le sol" se lamentait Paul Bourget, adversaire aussi bien de Zola que des symbolistes (*Essais de psychologie contemporaine*, 1885). Cet orgueil symboliste qui place l'homme au-dessus de Dieu vient en droite ligne des romantiques européens ; d'après Lamartine, "l'homme est Dieu par la pensée" (*Méditations*) et "Dieu n'est qu'un mot rêvé pour expliquer le monde" (*Harmonies poétiques et religieuses*). Entre Romantiques et Symbolistes, Baudelaire constitue un relais qui fait autorité dans toute l'Europe : "Dieu est le seul être qui, pour régner, n'a pas besoin d'exister" (*Choix de maximes consolantes sur l'amour*).

Les doctrines symbolistes s'opposent au Christianisme en déclarant que l'homme n'est plus la créature de Dieu, mais un être de chair en proie au destin, à la fatalité, à l'absurde. Les notions de faute, de péché, de grâce divine n'ont plus de pertinence, pas plus que le Mal ou le Bien (toujours la leçon nietzschéenne). En remettant l'homme au centre de tout, c'est la nature humaine qui prend la place de Dieu, même si les questionnements sur la vie, l'amour, la mort sont une énigme et une source d'angoisse ; l'intervention d'un dieu, non seulement ne résout rien, mais prive l'homme, aux prises avec son destin, de toute grandeur. Les définitions que donne Maeterlinck de son théâtre, souvent reproduites à l'époque, y compris en Espagne, situent bien l'ampleur de cette énigme d'une humanité sans Dieu :

Une humanité et des sentiments [...] en proie à des forces inconnues [...], d'énormes puissances, invisibles et fatales, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes. [...] L'amour et la mort et les autres puissances [...] ne sont peut-être que des caprices du destin. Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature» et la vie réelle réside dans "les puissances supérieures, les

La “Mort de Dieu” dans la poésie espagnole

influences inintelligibles, les principes infinis” (“La puissance des ténèbres”, *Réflexions sur mon théâtre*).

Dans cette optique, “Dieu” n’est plus qu’une commodité de langage, un cliché socialisé ou un mot-symbole qui désignent cet infini humain qui n’est plus gagé par le Dieu chrétien.

On peut voir une sorte d’application de cette “mort de Dieu” à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, dans l’extraordinaire profusion de doctrines, croyances ou pratiques hétérodoxes telles que l’ésotérisme, l’occultisme, la théosophie, la magie (noire ou blanche), la Cabale, le goût pour l’astrologie, les tarots divinatoires, les blasons. En Espagne, Valle-Inclán est un bel exemple du mélange de toutes ces “sciences”¹. Ici encore, l’héritage de Baudelaire et de Nerval, fervents adeptes de Svedenborg, ainsi que celui des poètes “maudits” est évident. Sans oublier Satan, le nouveau protagoniste à la mode à la fin du XIX^e, qui devient l’adversaire ou l’autre nom de Dieu, l’emblème du rejet d’un Dieu unique, le vertige de l’absence de Dieu. Milton, déjà, dans son *Paradis perdu*, prétendait que Lucifer était supérieur à Dieu.

L’originalité (difficile à saisir, souvent, par les contemporains) est que le Symbolisme s’oppose radicalement, aussi bien au rationalisme bourgeois (“ramplón”, dit-on en Espagne) qu’à une religion officielle et à un Dieu unique, surtout catholique.

L’autre volet de la “mort de Dieu” tient dans la réhabilitation du corps, du désir, de la jouissance, libérés du poids écrasant de la faute et du péché. Dionysos remplace définitivement Apollon et le plaisir n’a plus à rendre de compte à personne ; Dionysos est un philosophe, affirme Nietzsche (*Par delà Bien et Mal*). Le Symbolisme proclame l’assomption du corps et de la sensorialité comme approche du monde, même dans l’inconscient. L’art représente la voie privilégiée de cette nouvelle religion de l’homme émancipé de Dieu, mais, à l’époque, d’autres méthodes, sciences ou approches philosophiques vont dans le même sens ; Freud et Jung, l’Existentialisme, Nietzsche et Bergson, chacun à sa façon. Etre soi-même, assumer sa condition d’homme devient une entreprise primordiale, bien plus vertigineuse depuis que Dieu n’y est pour rien. “Une seule chose importe, c’est la recherche de notre moi transcendantal”,

¹ A titre d’exemple, pour la France, on citera l’expansion de la secte Rose+Croix parmi les peintres et les écrivains, ou le roman de Huysmans, *Là-bas*.

disait Novalis, auquel Rimbaud rajoute le “long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”.

On objectera, avec raison, que l’aspiration métaphysique de certains symbolistes a pu emprunter la voie de la foi chrétienne traditionnelle (Claudel, Francis Jammes, Yeats, le peintre nabi Maurice Denis) ou susciter des conversions (Huysmans, sur le tard). Mais ce sont des cas isolés et leur catholicisme est plus existentiel que littéraire, quand il ne s’agit pas d’une position idéologique (nettement conservatrice, en général) ; il s’agit rarement d’une foi liée à l’écriture ou à une esthétique. Et il ne faut pas confondre le Symbolisme avec certaines dérives tardives chez certains individus qui, comme Marquina ou Villaespesa, en Espagne, après avoir communiqué ardemment avec le Symbolisme, s’en sont éloignés ou n’en ont conservé que certains apports formels (une preuve, *a contrario*, que le Symbolisme est irréversible).

Hormis quelques cas, donc, le Symbolisme introduit une évidente laïcisation de l’homme et de l’art. La spiritualité n’a pas disparu, au contraire, mais elle s’exprime sur d’autres modes : l’homme, le corps, la vie, le désir, même la mort qui ne conserve plus rien de sa perspective chrétienne ou stoïque. L’Expressionnisme européen, contemporain et continuateur du Symbolisme, échangera la dimension méditative et hiératique du Symbolisme contre la rébellion et la violence, pour se centrer sur l’homme, individuel et social, sur le corps comme enjeu.

En fait, le transfert du sacré introduit par le Symbolisme s’effectue essentiellement sur l’artiste et sur l’art. Le poète et la poésie sont les nouveaux dieux, la beauté le nouveau dogme, à l’exception de tout autre. Le vers de Keats : “Beauty is truth, truth, beauty” emblématise cette nouvelle religion, la “Santa Lluita”, comme dit Rusiñol lors de la fête moderniste de Sitges, en 1893. Une fois de plus, l’héritage romantique anglais et allemand fournit les principes fondamentaux de ce dogme, tout comme Baudelaire (“Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré”, dans son article “Théophile Gautier”, de 1859) ou Rimbaud, pour qui le poète est un “voyant”, “un voleur de feu” ; Rimbaud dit d’ailleurs de Baudelaire qu’il est “le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu”. Wagner, qui préconise que l’art devienne “une nouvelle religion”, exerce également une influence décisive sur les dramaturges, les peintres et les poètes, davantage encore que sur les musiciens.

La vraie modernité du Symbolisme est de donner au langage, au signe, aux formes, le pouvoir absolu de tout dire et de créer. Il place ainsi

le monde sous le signe de la fiction, de la représentation, entre les mains des artistes démiurges. Mallarmé, qui a le sens des formules péremptoires qui se propagent abondamment, l'avait dit dès 1894 : "La littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout. [...] Les dieux ne sont que des mots" (*La musique et les lettres*, 1894). Tout ceci implique une coupure épistémologique définitive entre la pensée mythique et la poésie (qui assume, aux yeux des symbolistes, la capacité créatrice la plus aboutie, même si la conception symboliste du langage s'étend, naturellement, à toute forme de communication verbale). Alors que le mythe représente un âge théocratique où le langage, à la fois, vient et produit des dieux, la poésie symboliste s'instaure comme sujet, comme source et instrument de toutes les représentations. Cette foi dans le langage a bien quelque chose d'une utopie, mais c'est précisément cette utopie qui pose la rupture avec un ordre ancien. Plus de trente ans après, en 1936, Paul Valéry reviendra sur cette mystique du langage : "Nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence", quand la beauté ou la poésie se suffisaient à elles-mêmes "à l'égal d'une croyance définie" ("Existence du symbolisme", *Variété*).

Dans l'utopie symboliste, l'art, la poésie sont autonomes, au-dessus de tout (société, science, morale, religions). L'art est à lui-même sa propre fin, ce qui lui confère immédiatement une dimension méta-poétique, méta-linguistique. C'est en ce sens, comme l'exigent Paul Fort et Mallarmé, que l'art doit être "religieux", puisqu'il est à lui-même sa propre religion, par nature méta-poétique.

Le XX^e siècle exploitera infiniment l'héritage du Symbolisme, souvent relayé, dans toute l'Europe, par l'Expressionnisme qui lui insuffle le mouvement et la violence. Il n'y aura pas de retour sur l'essentiel, même quand il sera perçu comme académique (c'est-à-dire récupéré et instrumentalisé par des faux modernes) ou trop statique, à la fin des années 10. À cet égard, toutes les avant-gardes, tous les "ismes" qui se succèdent dans le premier tiers du nouveau siècle pourraient être considérés comme des explorations des territoires langagiers et formels ouverts par le Symbolisme, en ébarbant progressivement toutes les franges spiritualistes et mystiques ambiguës que l'on reproche au Symbolisme contemplatif. Les avant-gardes, chacune à sa manière, s'adonnent au vertige du mot, du son, des formes, de la spatialité de la page, de l'imaginaire libéré par l'image et de "démon de l'analogie" (la métaphore, la synesthésie, l'oxymore, qui ont débouté le règne de la

métonymie, trop réaliste au goût des plus modernes). Le poète, comme l'a enseigné le Symbolisme, est le nouveau démiurge, celui qui crée des mondes. La formule de Huidobro, "El poeta es un pequeño dios" rend bien compte de ce vertige du langage total qui accède à tous les psychismes, au rêve, au désir, à tout ce qui peut combler le vide de Dieu. Dans cet élan enthousiaste et ravageur, certains, avec Dada et les premiers surréalistes, n'hésiteront pas à aller jusqu'à la désacralisation de l'art lui-même, comme s'il s'agissait de déboulonner les derniers vestiges de Dieu : ainsi, Picabia s'insurge-t-il contre ceux "qui regardent l'Art comme un dogme dont le Dieu est la convention acceptée. Nous ne croyons pas en Dieu, pas plus que nous ne croyons à l'art, ni à ses prêtres, évêques et cardinaux"¹. Mais cette fureur nihiliste, propre à la société en crise de l'après-guerre, n'est qu'une dernière provocation, une sorte de liquidation de la dernière transcendance : l'art n'est peut-être plus dieu, mais il ne peut renoncer à se poser en être suprême.

Dans les années 30, sous l'impulsion des crises qui secouent toute l'Europe, Espagne comprise, l'art ne peut plus se maintenir en marge de tout, livré à son orgueilleux penchant nécrophage et iconoclaste, même si c'est toujours au nom du langage et de l'art. L'art "pur" est perçu comme une impasse et on célèbre désormais l'"impur". L'art se réhumanise : l'homme, individuel ou social, revient en force. Et on assiste à un transfert du "religieux" vers l'homme, puis vers la communauté sociale. Les avant-gardes idéologiques ou politiques remplacent (prolongent) les avant-gardes esthétiques. Les exemples de Vallejo, Alberti, Neruda, pour ne citer que ceux qui exercent une influence décisive, illustrent cette déification de l'homme et du social. L'art révolutionnaire a définitivement remplacé Dieu par l'homme.

L'Espagne s'inscrit pleinement dans cette histoire culturelle et esthétique. Le Modernisme espagnol, par exemple, représente en tout point la variante hispanique du Symbolisme européen, dans tous les arts, même si c'est la poésie qui semble mener la danse², depuis que la funeste "méthode" des générations a occulté l'essentiel. Dans un tournant de siècle où le débat est confus (mais c'est la même chose en France) et âpre,

¹ Francis Picabia, in *Littérature*, n° 13 (mars 1920), pp. 12-13.

² En peinture, la production produite sous l'influence symboliste est abondante et durable. Voir le catalogue *Pintura simbolista en España*, Introd. de F. Calvo Serraller, Madrid : Fundación cultural MAPFRE, 1997. Pour le théâtre, le répertoire est fort nourri également, même s'il est peu ou pas représenté.

même si l’apport théorique espagnol est mince, des individus comme Gual, Rusiñol, Martínez Sierra illustrent la ferveur symboliste la plus authentique. La poésie des deux Machado et, surtout, celle de Juan Ramón Jiménez constitue une contribution remarquable à la révolution symboliste, sans parler, bien évidemment, du théâtre et de la prose narrative de Valle-Inclán. Pour Juan Ramón, fidèle au Modernisme (qui, à ses yeux, réunit les apports du Parnasse et du Symbolisme) jusqu’à la fin de sa vie, le poète est le vrai Dieu, le dépositaire de “la palabra esencial”, “el intermediario divino”, celui qui crée le monde en le nommant. Et dans un pays comme l’Espagne où l’Église est si présente, si oppressante, le Symbolisme européen apporte un grand souffle d’émancipation, de déculpabilisation du désir et du mot. Quant aux avant-gardes esthétiques, puis politiques, jusqu’à la guerre, elles instaurent une laïcisation croissante et radicale, festive et ludique, autant pour le plaisir du langage que pour marquer l’émancipation envers les structures archaïques et sclérosantes de la vieille société cléricale espagnole.

Bien sûr, le mot “Dieu” ne disparaît pas, mais il s’est défroqué, libéré des référents chrétiens traditionnels, en Espagne sans doute plus qu’ailleurs ; désormais, il s’applique à toutes les formes (laïques et même civiques) de la spiritualité. Le mot “Dieu”, qui n’a pas perdu sa majuscule, est érigé en mot-symbole, en signifiant ouvert¹ en fonction des besoins. Quand il n’est pas un simple réflexe idiomatique (“gracias a Dios”), il reste un mot commode qui peut désigner l’âme, l’esprit, la conscience, l’être, la fatalité, l’amour, la Beauté, l’inconscient, autant de mots récurrents qui renvoient à la nouvelle mystique de l’homme et de la poésie. L’ancien univers religieux tout entier, pour des individus imprégnés d’éducation chrétienne, devient un réservoir efficace de symboles, immédiatement disponibles pour tous, qu’il a suffi de détourner et d’instrumentaliser au service de nouvelles sacralisations. Vallejo est un des modèles les plus emblématiques de la présence insistante du référent chrétien, même dans sa poésie la plus “humaine” et la plus idéologiquement “matérialiste”, au point qu’une certaine critique n’a pas hésité devant le contresens de le transformer en poète christique².

¹ D’après Barthes, “le symbole, c’est la pluralité des sens”.

² A l’autre extrémité de la chaîne esthétique, on observe que les anarchistes, pourtant peu suspects de fidélité chrétienne, ont également utilisé systématiquement le lexique et les symboles chrétiens dans leurs écrits et leur littérature. Le Christ, pour eux, est le premier libertaire et bon nombre de grandes figures de l’“Idée”, comme Fermin Salvochea, par exemple, ont été considérés comme des “apôtres”.

Un autre bel exemple de ce détournement du religieux vers l'amour, l'homme et le langage serait la référence aux poètes mystiques, Saint Jean de la Croix en tout premier lieu, qui est devenu un modèle durable pour les poètes du XX^e siècle, en tout paganisme charnel et sacré.

Tout ceci mériterait de plus longs développements, mais il semble bien que la poésie espagnole, sans doute plus que toute autre, s'est détournée de Dieu, s'est même retournée contre l'Église, ses ministres et ses œuvres. L'intensité de la foi reste intacte, mais elle s'exerce sur d'autres objets où Dieu n'a plus rien à voir.

LA POÉSIE DE L'EXIL RÉPUBLICAIN ESPAGNOL

L'exil de 1939 provoque une rupture brutale dans la vie de ces intellectuels, artistes et écrivains. S'il ne fait aucun doute que le traumatisme touche les racines nationales (l'Histoire, l'histoire culturelle et littéraire, plus encore peut-être que les expériences individuelles), la grande question est de savoir en quoi, ou comment, l'exil affecte l'objet et le sujet poétiques, chez des individus fortement marqués par quinze ou vingt ans d'expériences avant-gardistes. L'exil appartient au vécu, plus ou moins solitaire ou solidaire, variable d'un individu à l'autre, mais n'a pas valeur de catégorie artistique, ni ne saurait fonder une doctrine esthétique unitaire. La question qui se pose alors est celle de la continuité ou de la rupture avec la trajectoire individuelle, avec la langue, l'histoire littéraire et culturelle espagnole des années 10, 20 et 30.

L'exil remet à l'ordre du jour quelques objets lyriques depuis longtemps absents de la poésie espagnole, ne serait-ce que pour remplacer tous ceux que la défaite des idéaux républicains a invalidés, quelques objets-refuges comme le moi, la nostalgie, la douleur d'un monde perdu, la solitude, l'amour, l'être. Mais ces objets sont insuffisants en soi pour instaurer une Poétique : la thématique n'est que l'écume de l'écriture, sa surface visible, surtout pour des individus associés pendant des décennies à des entreprises esthétiques ambitieuses et fécondes. Un retour en arrière sur des fondements "classiques" de l'art, antérieurs à toutes les avant-gardes, est impensable. Ce qui se fait en Espagne, pendant les premières années du franquisme, suffirait à prouver l'absurdité de cette "réaction". Même le retour au lyrisme le plus personnel doit s'inscrire dans un projet esthétique qui, au-delà de toutes les fractures personnelles, idéologiques

ou historiques, n’a pas d’autre voie que la continuité, par fidélité au passé et à tout ce qui a été perdu en exil, ou par nécessité esthétique.

Mon hypothèse est que l’immense majorité des poètes de l’exil, ceux qui poursuivent leur œuvre¹ espagnole hors d’Espagne, reviennent aux sources symbolistes, c’est-à-dire aux fondements philosophiques et esthétiques introduits par le Symbolisme, plutôt qu’aux jeux et explorations formelles des avant-gardes *stricto sensu* que la gravité de la nouvelle situation n’autorise guère². Par exemple, on retrouve cette angoisse d’un monde éclaté, fragmenté, en quête d’une unité ou d’une harmonie impossible (ce que Juan Ramón appelle, avec insistance, “lo uno”) entre le tout et la partie. On revient également à l’exploration de l’inconscient profond, aux “galerías oscuras del alma” de Machado, dans un monde régi par des puissances néfastes, à l’amour ou, mieux, à un Éros multiforme qui permet de renouer avec l’univers tout entier. On revient à une énonciation plus spéculative et à des images élaborées. On peut observer également la fréquence des épigraphes et des réminiscences où l’on retrouve les autorités et les légitimités de la continuité romantique et symboliste : Novalis, Hölderlin, Bécquer, San Juan de la Cruz, Baudelaire, Yeats, Darío, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, etc.

C’est dans cet esprit que la poésie de l’exil renoue avec une intense spiritualité, une forme de religiosité sans Dieu que le Symbolisme avait introduit. Car, si le mot “Dieu” revient sous la plume de presque tous les poètes de l’exil, c’est bien dans cette perspective symboliste, agnostique, panthéiste, ou même franchement laïque. “Dieu” redevient le mot commode, ce monosyllabe sonore et presque brutal qui couvre toutes les aspirations métaphysiques concernant la condition humaine et son destin tragique. Le “héros” ou le “dieu” de la poésie de l’exil, c’est plus que jamais l’homme, l’homme doté de langage pour interroger sa destinée. Ces vers de José Moreno Villa, poète fort peu mystique et chrétien, résument parfaitement les termes du débat :

¹ Sauf exception, la plupart des poètes de l’exil républicain de 1939 ont produit une œuvre considérable en exil (certes peu connue et encore moins étudiée), souvent plus abondante que leur production antérieure, ce qui plaide pour cette quête de la continuité.

² Ceci dit, quelques apports techniques des avant-gardes peuvent subsister ici et là, comme le recours à l’image, l’abandon de la rime, une syntaxe plus éclatée. La querelle sur la pertinence ou l’incongruité du Surréalisme qui a sévi avec vigueur dans les premières années de l’exil est significative de ce débat sur l’héritage des avant-gardes. En règle générale, la poésie de l’exil bannit la fantaisie formelle, l’expérimentation ludique, et renoue avec une syntaxe stricte.

Serge SALAÛN

Dios y Hombre en la noche son palabras
De idéntico valor, sin finitud.
Para encarnarse, el Verbo
Tuvo que hacerse hombre;
Y, una vez encarnado,
Señaló a Dios en sí
Con la palabra mágica¹.

Baucoup de poètes ont donc recours à des signifiants issus du patrimoine chrétien pour construire une œuvre où la préoccupation métaphysique reste profondément humaine, charnelle et même laïque. Moreno Villa et le très mécréant Garfias illustrent ce républicanisme athée qui emploie le mot “Dieu”. Même chose pour León Felipe qui fait dans l’exaltation mystique et prométhéenne : “El poeta, al volver a la Biblia, no hace más que regresar a su antigua palabra”².

Cernuda qui, avant 1938, avait produit une poésie de signe plutôt anticlérical, contre Dieu et ses “ministres”, adopte en exil une attitude apparemment paradoxale où les élans quasi mystiques (si l’on en croit Silver) d’un poète en proie à “un hondo tormento existencial”³ et la réapparition de Dieu alternent avec l’anathème et le refus païen. Cernuda est emblématique de l’artiste qui aspire à l’absolu et ne rencontre qu’un monde vide, sans patrie, sans Dieu, sans transcendance ; Dieu devient le signifiant d’une quête exacerbée, une réponse à l’absurde, un combat contre le mal, toujours sous le signe de l’échec, une invention de l’homme pour répondre à ses angoisses et échapper à sa solitude : “El nombre de Dios cabe en el desconsuelo del hombre que está solo”. Ou, pour reprendre la formule de Jenaro Talens : chez Cernuda “No hay un Dios *creído*, sino un Dios *creado* por necesidad del hombre protagonista”⁴.

¹ José Moreno Villa, *La noche del Verbo*, 1942, en *Poesías completas*, ed. de Juan Pérez de Ayala, Madrid : Colegio de México/Residencia de Estudiantes, 1998, p. 464.

² León Felipe, *Ganarás la luz*, ed. de José Paulino Ayuso, Madrid : Cátedra, 1990, p. 120.

³ Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, “Homenaje a Cernuda”, Paris : Ruedo Ibérico, 1967, p. 104.

⁴ Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona : Editorial Anagrama, 1975, p. 102.

La “Mort de Dieu” dans la poésie espagnole

Para morir el hombre de Dios no necesita.
Mas Dios para vivir necesita del hombre¹.
[...]
Oh, Dios [...]
Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre
Que da el hombre a su miedo y su impotencia².

En dernière instance, Dieu n'est pas utile pour le poète : “Cuando el poeta adquiere o recobra la fe, lo que el cristiano quiera decir, como cristiano, acaso no interese al poeta”³. Même au cœur de la cathédrale qui symbolise la foi, c'est le poète qui maîtrise le verbe et admire l'œuvre d'art. Seules l'exigence de postérité (“la eternidad”) et la foi poétique (“las ansias divinas” dont parle Bécquer) sont de l'ordre du divin. Une attitude partagée par Juan Larrea, sans doute le chrétien le plus “illuminé” de tous, qui proclame “la condición inferior de la Religión frente a la Poesía”⁴.

En vers ou en prose, ses écrits de l'exil illustrent cette quête de Dieu sans Dieu, d'un paganisme souvent provocateur. Même Silver le reconnaît : “En Cernuda, lo mismo puede ser un dios griego, el dios cristiano, o un dios-amante”. “Dios era para mí el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante, sobre la astucia bicorne del tiempo y la muerte. [...] Fue un sueño porque Dios no existe”⁵. Octavio Paz a sans doute raison : “Sería difícil encontrar, en lengua española, un escritor menor cristiano”, où Dieu n'est qu'une “encarnación de la nada —y a ella vuelve”⁶.

Emilio Prados est un autre cas emblématique d'une quête angossée jusqu'au délire où Dieu est, à la fois, présent (par le mot) et absent ou sourd. Le Dieu de Prados est synonyme de “silencio”, “noche”, “olvido”, symbole de solitude et de vide, ou simple tic de langage (“¡Dios mío !”) :

¹ Luis Cernuda, “Las ruinas”, *Como quien espera el alba, Poesía completa*, ed. a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid : Ediciones Siruela, 1995, p.325.

² Luis Cernuda, “Apología pro vita sua”, *Como quien espera el alba, Poesía completa*, Id., p. 349.

³ Luis Cernuda, *Ocnos, Poesía completa*, Id., p. 609.

⁴ Juan Larrea, cité par José Paulino López dans son édition de León Felipe, *Ganarás la luz*, ed. cit., p. 64.

⁵ *Ocnos, Poesía completa*, Id., p. 615.

⁶ Octavio Paz, “la palabra edificante (Luis Cernuda)”, *Cuadrivio*, México : Ed. Joaquín Mortiz, 1965, pp. 188 et 196, respectivement.

Serge SALAÛN

La voz de Dios
Resuena contra el tiempo. [...]
Agua de Dios, Soledad;
Por los mares del olvido
Mi cuerpo nadando va¹.

Sur les six recueils écrits en exil, Dieu apparaît fréquemment dans les trois premiers, mais surtout dans *Jardín cerrado* (ce “jardin perdu” n’est que le corps et Dieu n’y est que la perte du corps) et dans *Río natural*, qui fait le constat de l’absence de Dieu et où l’homme désespère de ne pas être Dieu : “¿Contemplo a Dios?.../ ¡Escucho/ a su espejo en mi alma!”. Comme chez Cernuda, quand il ne reste plus rien, ni corps, ni être, ni Dieu, on retrouve chez Prados l’affirmation de la seule divinité, de la seule vraie sacralité, celle du poète et du langage :

¡Cantando estoy llegando
de Dios!, mi voz me canta.
[...]
¡Canto otra vez!
¡Y Dios
siempre naciendo!²

Après, dans les derniers recueils, Dieu disparaît totalement. La tension métaphysique exacerbée chez Prados autour des questions ontologiques (“Ser” et “estar”) n’emprunte désormais plus rien à l’arsenal langagier ou mythique chrétien.

Le cas de Juan Ramón Jiménez est, sans doute, le plus intéressant. L’exil provoque, chez lui, un retour explicite aux conceptions symbolistes où le mot “dios”, presque systématiquement écrit avec une minuscule, recouvre toutes les aspirations spiritualistes (“el alma”, “la esencia”), mais aussi la plénitude du monde et, surtout, l’aspiration à la Beauté (le souverain mot symboliste qui, lui, a droit à la majuscule) et à la poésie. Dieu s’est laïcisé, paganisé, avec, ici et là, de nets relents anticléricaux : “Voy a sus palabras [de dios] sin adorno, sin vano

¹ Emilio Prados, *Jardín cerrado*, in *Poesías completas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, México : Aguilar, 1976, pp. 771 et 975.

² Emilio Prados, *Río natural*, *Id.*, pp. 96 et 167, respectivement.

comentario escolástico, sin Santos padres, ni Papas, sin muros", "Yo nada tengo que purgar"¹. Deux œuvres majeures illustrent cette fidélité au Symbolisme : *Apuntes de un curso*, de 1953 (une sorte de testament poétique au-delà d'un cycle de cours ou de conférences), et *Dios deseado y deseante* (1948-1952). Ce dernier recueil, écrit essentiellement à bord du bateau entre New York et Buenos Aires et retour, dans une période de bonheur retrouvé, "con un vigor inusitado hacia ya tiempo", contient un prologue (chose rare chez lui) destiné à préciser "[su] concepción última y segura de Dios"², Pour Juan Ramón, Dieu représente "lo místico panteísta, la forma segura de lo bello" : "No que yo haga poesía religiosa usual ; al revés, lo poético, lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado"³. Cette conception de Dieu comme rencontre avec la poésie pure revient avec insistance tout au long de l'œuvre d'exil :

El Dios. El nombre exacto de los nombres (p. 267).

El todo eterno que es el todo interno (fin d'un poème, p. 298).

La imagen de mi obra en dios final (p. 300).

No quiero exaltación de las eternidades, quiero mi exaltación para llegar a las eternidades de mi día. [...] Me basta con la eternidad de una mirada que dé su eternidad. [...] La eternidad es sólo lo que concibo yo de eternidad, con todos mis sentidos dilatados. (p. 349).

Por eso, ser, te llamo Dios ya que nunca llamé Dios a ningún otro, porque a todos les faltaba lo que necesitaba yo (p. 348).

Tout ceci est bien représentatif de la poésie du XX^e siècle qui confère au langage en général, à la poésie et à l'art en particulier, le statut le plus élevé qui soit, un statut qui n'admet aucun rival, et surtout pas d'ordre divin.

Dans ce panorama de la poésie de l'exil, deux individus — Arturo Serrano Plaja et Ernestina de Champourcín — semblent faire exception, par leur retour à la foi chrétienne, dans leur vie et leur œuvre. C'est surtout l'écriture de cette foi qui retient l'attention.

¹ Juan Ramón Jiménez, *Lirica de una Atlántida*, ed. de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona : Círculo de lectores, 1999, pp. 421 et 265.

² *Id.*, p. 458.

³ *Id.*, p. 259.

Jusque dans les années 60, la trajectoire vitale et poétique de Serrano Plaja, portée par un humanisme militant et vigoureux, exclut toute préoccupation religieuse. Même si le mot “dieu”¹ réapparaît de temps en temps dans les premiers textes de l’exil, il manifeste surtout une forme de violence, celle de l’amertume et du dépit, presque une imprécation. En 1965, Serrano Plaja publie, à Madrid, *La mano de Dios pasa por este perro (Cadena de blanco-spirituals para matar el tiempo como Dios manda)*, 18 poèmes composés entre 1948 (à Paris) et 1962 (aux États-Unis)². Le chien de ces poèmes n’est autre que l’auteur lui-même, angoissé par la mort, qui interroge un Dieu peu enclin à répondre. C’est une poésie (auto)ironique, irrévérencieuse, parfois blasphématoire. Le recours à des procédés surréalistes (jeux de sons et de rythmes, tournures à l’emporte-pièce, absence de ponctuation, associations chaotiques) et l’utilisation systématique d’expressions idiomatiques sur Dieu (“como Dios manda”, “Vaya por Dios”, “Todo sea por Dios”, “Gracias a Dios”, “Dios y ayuda”, “No te gana ni Dios”, etc.) confirment cette approche impertinente du divin. En fait, si la mort n’était pas si présente, on serait plus proche du plaisir du péché et du nihilisme³ que de la foi :

Y digo con el rabo que me gusta
Pecar
De vez en cuando (p. 20)
[...]
Que esto es pecar en serio [...]
Eso es lo que se dice Padre mío
Pecar como Dios manda [...]
Que cuanto más peco más te amo. (p. 29)

Même si on n’a pas lieu de douter de la sincérité de la conversion de Serrano Plaja, sa poésie “religieuse” est très non-conformiste, fort peu orthodoxe, à la limite de l’incroyance : un jeu poétique si l’on ne sentait pas poindre par moments une angoisse réelle.

¹ Écrit, le plus souvent, sans majuscule, dans ses manuscrits.

² Le livre contient également huit autres poèmes, sans “chien” ni “Dieu”

³ Voir José Ramón López García, “‘La chaqueta del revés’ : la heterodoxia conversión de Arturo Serrano Plaja”, en Manuel Aznar Soler (ed), *El exilio literario español de 1939*, Barcelona : Associació d’Idees-GEXEL, 1998, vol. II, p. 329.

La "Mort de Dieu" dans la poésie espagnole

Ernestina de Champourcín est vraisemblablement le seul cas de poésie authentiquement tournée vers Dieu, inspirée par une foi chrétienne véhémement. Avant la guerre, très nettement inspirée par Maeterlinck, Rodenbach, Mallarmé, puis devenue inconditionnelle de Juan Ramón Jiménez¹, elle s'était fait connaître pour son exaltation de l'amour humain, vitaliste, sensuel, érotique même par la présence obsédante du corps². Dans *Cántico inútil* (1932-35), les termes de "foi" et de «Dieu» renvoient explicitement à l'être aimé : "Eres Dios, y te busco" (p. 167), "Me obstinaré en quererte, porque eres Dios tú mismo" (p. 166).

L'exil ne pose pas pour Ernestina de Champourcín de sérieux problèmes existentiels, car l'adaptation est immédiate (même si ce n'est pas vraiment de cas de son mari), mais elle traverse une crise spirituelle, à la fin des années 40, qui lui font retrouver l'amour divin. Ses six recueils, entre 1948 et 1972, sont consacrés à Dieu. Les trois premiers dramatisent plus une quête qu'une foi sereine³, avec une poésie charnelle, corporelle, où les passions humaines sont loin d'avoir disparu. La foi est davantage un vouloir qu'un être, le corps est toujours bien présent, avec sa vitalité et ses appétits :

Apaga con tu soplo, la brasa de mi carne (p. 194)
Borra ya la desmedida
Codicia de mis pasiones (p. 197)
Y me pierdo en el dedalo de mis propias pasiones
Que nunca satisfacen mi pecho ebrio de Ti. (p. 206)

Presencia a oscuras

Ayúdame a llevar
La carga de mi cuerpo [...]
El alma se me rinde
De tanto sostenerlo. (p. 225)

El nombre que me diste

¹ Elle se marie avec Juan José Domenchina, autre fidèle parmi les fidèles de Juan Ramón, une dévotion qui durera jusqu'à leur mort. C'est d'ailleurs Juan Ramón qui les initie à la lecture de San Juan de la Cruz.

² Une poésie "sin falsos pudores" dit Juan Cano, *Entre pureza y revolución*, Madrid : Gredos, 1972, pp. 70-71.

³ "Se plantea [...] la realidad de la búsqueda más que la afirmación del encuentro", José Ángel Ascunce, prologue à Ernestina de Champourcín, *Poesía a través del tiempo*, Barcelona : Anthropos, 1991, p. XVIII, note 45.

Serge SALAÛN

Aún me asedian las fragancias
Del camino que he dejado. (p. 240)
A pesar de mi carne que protesta cautiva,
A pesar de mi frente, esclava de sus sueños. (p. 250)

Cárcel de los sentidos

Après 1965, dans les *Hai-kai espirituales* (1967), *Cartas cerradas* (1968) et *Poemas del ser y del estar* (1972), sa poésie se fait plus sereine, mais l'amour divin reste un besoin physique de "presencia", un besoin intense de "sentir". Enfin, après 1972 et son retour à Madrid, jusqu'à sa mort en 1999, l'amour divin disparaît totalement de sa poésie ; sa foi personnelle demeure, mais n'est plus liée à l'écriture.

Arturo Serrano Plaja et Ernestina de Champourcín semblent bien correspondre à deux cas isolés. Leur "conversion" doit beaucoup à des questions d'ordre personnel : crises, maladies, solitude dans le cas de Champourcín qui perd son mari en 1957, etc. La foi devient alors "un elemento compensatorio, [...] para superar las limitaciones y renunciaciones que la historia y la propia vida imponen", "una terapia"¹. Plus que la foi, on sent le doute, le conflit intérieur ; Dieu est moins présent que l'angoisse, le corps, le monde, la vie qui ne renoncent pas. La poésie est moins un lieu d'affirmation de Dieu qu'un espace où le poète défie Dieu.

Même chez les plus croyants, la poésie, en dernière instance, proclame la suprématie de l'homme et de la création poétique sur toute chose. Le poète est, avant tout, lui-même un créateur, un "voleur de feu", qui entre nécessairement en concurrence avec le Créateur.

¹ *Id.*, p. XLV.

ŒUVRES POÉTIQUES UTILISÉES

Rafael Alberti, *Poesías completas*, Buenos Aires : Losada, 1961.

-*Poesías II*, 1939-1963 (a cargo de Luis García Montero), Madrid : Aguilar, 1988.

-*Retornos de lo vivo lejano, Ora marítima*, ed. de Gregorio Torres Nebrera, Madrid : Cátedra, 1999.

-*Poemas del destierro y de la espera*, Selección y prólogo de J. Corredor Matheos, Madrid : Espasa-Calpe, Col. Austral, 1976.

Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, ed. de Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, Madrid : Cátedra, 1987 (2a edición).

José Bergamín, *Rimas y sonetos rezagados*, Madrid-Santiago de Chile : Cruz y Raya, 1962.

Luis Cernuda, *Poesía completa*, Madrid : Siruela, Vol I, 1999.

Ernestina Champourcín, *Poesía a través del tiempo*, Barcelona : Anthropos, 1991.

Juan José Domenchina, *Poesía (1942-1958)*, Madrid : Editora Nacional, 1975.

Felipe León, *Obras completas*, Buenos Aires : Losada, 1963.

- *Ganarás la luz*, ed. de José Paulino, Madrid : Cátedra, 1990.

Pedro Garfias, *Poesía completa*, Recopilación, introducción y notas por Francisco Moreno Gómez, Córdoba : Publicaciones del Ayuntamiento, 1989.

Jorge Guillén, *Cántico*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1950.

-*Maremágnum*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1950.

-*Que van a dar a la mar*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1960.

-*A la altura de las circunstancias*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1963.

Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida (1936-1954)*, Ed de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona : Círculo de Lectores, 1999.

Serge SALAÛN

Juan Larrea, *Versión celeste*, Madrid : Cátedra, 1989.

José Moreno Villa, *Poesías completas*, México-Madrid : Colegio de México-Residencia de Estudiantes, 1998.

Emilio Prados, *Poesías completas*, Introducción de Carlos Blanco Aguinaga, México : Aguilar, 1976.

Pedro Salinas, *Poesías completas*, Prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Barral editores, 1971.

-*Aventura poética*, ed. de David L. Stixrude, Madrid : Cátedra, 1996.

Arturo Serrano Plaja, *Versos de guerra y paz*, Buenos Aires : Editorial Nova, 1945.

-*Galope de la suerte*, Buenos Aires : Losada, 1958.

-*La mano de Dios pasa por este perro*, Madrid : Adonais, 1965.