

L’empreinte de l’exil dans la poésie de la génération de 27

NURIA RODRIGUEZ LAZARO

(*Université Bordeaux-Montaigne*)

Résumé

Cet article porte essentiellement sur les changements que l’expérience de l’exil a provoqués dans l’œuvre des poètes dits de 1927 : Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén... De nombreux critiques ont affirmé à maintes reprises qu’une fois le groupe dispersé les caractéristiques communes disparaissent et, n’existant plus comme membres d’une même « génération », ils ne deviennent qu’une poignée d’individualités. Ce texte voudrait montrer que, bien au contraire, même après la guerre civile et la séparation physique de ce groupe de poètes, leurs inquiétudes éthiques et même esthétiques restent, sur bien des aspects, comparables.

Abstract

This article mainly deals with the changes that the experience of exile has caused in the work of poets called "Generation of 1927": Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén ... Many critics have repeatedly stated that once the group dispersed, the common characteristics disappear and the poets no longer exist as members of a "generation", but become only a handful of individuals. This paper would show that, on the contrary, even after the civil war and the physical separation of this group of poets, their ethical and even aesthetic concerns remain, in many respects comparable.

Avant de commencer à examiner les changements créateurs que l’expérience de l’exil a provoqués dans l’œuvre des poètes de la Génération de 27, nous voudrions dire quelques mots sur le terme « Génération de 27 », formule qui a suscité maintes polémiques depuis quelques années en Espagne. Et pourtant, c’est celle qui est restée et l’a emporté sur toutes les autres qui furent proposées pour définir ce groupe de jeunes et brillants poètes espagnols : « Nietos del 98 », « Generación de la vanguardia », « Generación de los años veinte », « Generación de 1921 », « Generación de 1921-1931 », « Generación de 1924 », « Generación de 1925 », « Generación de la Revista de Occidente », « Generación de la República », « Generación Guillén-Lorca », « Generación de la amistad », « Generación de la dictadura »¹. La critique a donc retenu « Generación del 27 ». Il s’agit d’une appellation qui n’est pas du tout contemporaine de

¹ Cf. Juan Manuel ROZAS, *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 1980 ; José Luis CANO, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1975 ; Joaquín GONZÁLEZ MUELA, *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Ínsula, 1954.

la constitution même du groupe poétique, puisque l'étiquette de « génération de 27 » n'apparaît pas avant 1948², et même l'article de Dámaso Alonso, « Una generación poética (1920-1936) »³, l'un des écrits les plus connus à propos de ce groupe de poètes, n'en parle pas.

C'est seulement vers les années 50 que cette dénomination se généralise à peu près partout, dans toutes les anthologies de poésie espagnole. Nombreux sont ceux qui refusent catégoriquement l'idée même d'agglutiner sous une même appellation ces poètes, sans parler des discordances qui existent à propos des termes de « génération », « groupe poétique », ou encore de la date choisie. En Espagne, Víctor García de la Concha⁴ et Ricardo Gullón⁵, pour n'en citer que deux, y sont farouchement opposés.

En France⁶, Serge Salaün s'est exprimé à plusieurs reprises sur ce sujet, notamment dans un article de 1997, intitulé « Les générations en question »⁷, où il est question plus précisément de la « génération de 27 » :

Comme pour « 98 », « 27 » ne représente qu'une poignée d'individualités : les six présents à Séville (Guillén, Diego, Alberti, Lorca, Alonso et le désopilant Bergamín), auxquels on ajoute généralement Salinas, Prados et Altolaguirre, et parfois le petit jeune Cernuda, entre six et dix donc, rarement plus, et uniquement des poètes, ce qui fait quand même peu pour une « génération ».⁸

Serge Salaün considère cette formule et la « notion » même de « génération de 27 », comme une invention du franquisme très confortable pour l'enseignement de la littérature espagnole :

² *Histoire de la Littérature espagnole contemporaine (XIXe et XXe siècles). Questions de méthodes*, éd. de Serge SALAÜN et Carlos SERRANO, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 107-118.

³ In *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 156-177.

⁴ *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987.

⁵ *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

⁶ Cf. également les travaux de Javier PÉREZ BAZO sur cette question, notamment l'article « La vanguardia como categoría periodológica », in Javier PÉREZ BAZO (éd.), *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, C.R.I.C. & OPHRYS, 1998, p. 7-29.

⁷ *Mouvement, progrès, périodisation*, Cahiers du Groupe de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Saint-Etienne, vol. 5, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997, p. 163-176.

⁸ *Op. cit.*, p. 169.

Le succès de la « théorie » des générations, à partir des années 50, a également réussi à canoniser durablement une méthode d'analyse critique espagnole, enracinée dans la subjectivité, l'apologie respectueuse et la mythification de quelques grandes figures décontextualisées, une « méthode » qui s'est étendue à l'hispanisme tout entier et qui (comme en France, par exemple) se perpétue par la massification de l'enseignement secondaire et l'expansion des études d'espagnol, malgré les efforts faits pour moderniser les approches et vaincre une routine confortablement installée.⁹

En revanche, d'autres critiques continuent d'accepter et d'employer cette formule de 27, soit avec « génération », soit avec « groupe poétique », tels qu'Arturo Ramoneda, qui, dans son *Antología poética de la Generación del 27*, écrit :

*Hoy, si se desprende al término Generación de las implicaciones de carácter ideológico, histórico y biológico que le asignaron Petersen¹⁰ y Julián Marías¹¹, y se tiene presente su carácter convencional, no parece que existan graves reparos para su utilización.*¹²

Quelques années auparavant, Juan Manuel Rozas, l'un des critiques qui a le plus étudié la poésie de ces écrivains, affirmait :

*El concepto de generación formulado sin dogmatismos, por vía de hipótesis de trabajo, de metodología, y otorgando la última palabra siempre a la lectura de cada autor y obra, no es desechable si queremos lanzar una mirada totalizadora a la literatura que culmina en el 27, lo que historiográficamente es aconsejable, y tal vez necesario. Miraríamos así el conjunto de escritores coetáneos — de nacimiento y aparición pública — que viven unas experiencias semejantes, tienen unas lecturas parecidas — están inmersos en el mismo momento cultural — y empiezan a escribir en unos mismos años, atentos unos a otros, presionados por las mismas modas.*¹³

En France, dans l'article « La génération dite de 1927 et le triomphe de la poésie »¹⁴ Marie-Claire Zimmermann utilise les dénominations de groupe poétique, de génération, ou bien parle tout simplement des « poètes de 27 », tout en se faisant écho de différentes polémiques que cela a suscitées. Elle accepte tout à fait la date de 1927, car :

⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰ Cf. Julius PETERSEN, « Las generaciones literarias », in Emil HERMATINGER (éd.), *Filosofía de la ciencia literaria* [1930], Madrid, F.C.E., 1984, p. 137-193.

¹¹ Cf. Julián MARIAS, *El método histórico de las generaciones*, *Obras Completas*, VI, Madrid, Revista de Occidente, 1970 ; *Literatura y generaciones*, Madrid, Alianza, 1983 ; *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Universidad, 1989.

¹² Madrid, Castalia, 1990, p. 38.

¹³ *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 1980, p. 8.

¹⁴ *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 59-91.

Même si le tricentenaire [de Góngora, à Séville, en 1927] n'a été qu'un moment de la vie créatrice de chacun des poètes et même si les choix poétiques des uns et des autres ont très vite évolué au point de délaisser le gongorisme initial, il est certain que l'événement, d'une indiscutable portée esthétique, est le signe d'une réflexion commune dans un groupe, le symbole d'un rassemblement [...]¹⁵

Enfin, Claude Esteban considérait que l'appellation *Generación del 27*

[...] est nécessaire à une juste pondération de la matière poétique dont l'écriture espagnole s'est enrichie entre 1920 et 1936.¹⁶

Quant à nous, nous ne voyons aucun inconvénient à utiliser une formule consacrée depuis plus de soixante ans d'autant plus que nous trouvons bien plus réducteur pour un écrivain d'être étiqueté comme appartenant à un mouvement (symbolisme, surréalisme ou autre) que de faire partie tout simplement d'une génération de par sa date de naissance.

Nous voudrions à présent évoquer brièvement les changements que l'expérience de l'exil a provoqués dans l'écriture des membres de la plus brillante génération poétique qui ait jamais existé en Espagne. Nous avons divisé ce groupe de poètes en deux : d'une part, ceux qui ont réellement quitté l'Espagne : Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre et Luis Cernuda ; bien sûr, nous avons choisi deux exemples paradigmatiques pour éviter le catalogue trop long ; d'autre part, ceux qui sont restés dans une patrie qu'ils ne reconnaissaient plus, ceux qui se sont reclus dans une sorte d'exil intérieur, Vicente Aleixandre et Dámaso Alonso.

En juillet 1936, avec l'éclat de la guerre civile espagnole, tous les membres de cette génération de poètes, sauf Gerardo Diego, prennent partie pour la République. Un mois plus tard, Lorca meurt assassiné à Grenade. Jorge Guillén, incarcéré à Séville, réussit à partir à l'étranger en 1938 et s'établit aux Etats-Unis. Salinas était parti avant que le désastre ne se produise. En général, ils ont tous collaboré aux revues littéraires les plus importantes du moment, *El mono azul* et *Hora de España*, et ils cultivent une poésie aux traits plus simples et directs, et même, parfois, de circonstances. A quelques

¹⁵ *Op. cit.*, p. 60-61.

¹⁶ Claude ESTEBAN, « 1927, une génération poétique », in Jean CANAVAGGIO, dir., *Histoire de la Littérature Espagnole*, Tome II, Paris, Fayard, 1994, p. 485-491.

exceptions près, comme les poèmes dédiés à Lorca, ce sera dans l'exil que la tragédie vécue deviendra matière lyrique.

Pendant la guerre le ton épique succède au lyrique, et le *romance* s'impose. En novembre 1936 apparaît à Madrid, édité par le Ministère de l'Instruction Publique, le *Primer romancero de la guerra civil española*. Un an après, sont publiés le *Romancero general de la guerra de España*, édité par Rodríguez-Moñino et Emilio Prados, ainsi que *Poetas en la España leal*, où l'on peut lire des textes de Alberti, Altolaguirre, Cernuda et Prados, entre autres. La plupart de ces poètes sont partis en exil, sauf Gerardo Diego, Dámaso Alonso et Vicente Aleixandre. Certains, comme Alberti ou Cernuda, passent quelque temps en Europe, mais ils finissent tous par s'installer en Amérique. De cette façon ils ont pu employer leur propre langue, soit parce qu'ils vivaient en Amérique Latine, soit parce qu'ils se sont consacrés à l'enseignement de la langue et la littérature espagnoles.

Après une période de quête poétique, ils retrouveront leur voix, qui prendra néanmoins une nouvelle dimension avec l'expérience de l'exil. Globalement, le procès de réhumanisation qui s'était développé tout au long des années trente s'intensifie et le compromis entre l'éthique et l'esthétique est maintenu. Bien que plus grave et angoissée, leur voix tend à refléter les problèmes humains et sociaux du moment historique qu'ils vivent. Même chez Guillén, le plus fidèle à sa conception optimiste du monde, les tons s'assombrissent. Il est très significatif que, à différence d'autres écrivains émigrés depuis la fin du XIXe, ces poètes ne se sont jamais intégrés pleinement dans leurs nouvelles patries. L'évocation mélancolique et sereine de la terre lointaine, la haine et les imprécations contre les vainqueurs, l'acceptation douloureuse et résignée d'un difficile changement politique, le souvenir ému des amis perdus, le désir du retour, sont présents, plus ou moins accentués, dans l'œuvre de tous ces poètes.

Néanmoins, avec peu d'exceptions, ils se sont vus privés du public auquel ils s'adressaient en plus grand partie, car l'image que l'on donnait en Espagne de ces poètes fut presque systématiquement déformée et leurs œuvres furent passées sous silence, ou tout bonnement, interdites.

Pedro Salinas meurt à Boston, en 1951. Manuel Altolaguirre, en Espagne, en 1959. Prados et Cernuda, au Mexique, le premier en 1962, le dernier en 1963. Les

autres, dans les dernières décennies, parlent dans leurs œuvres de mort, de vieillesse, de solitude. C'est à partir de 1977, l'année où tous les survivants se retrouvent en Espagne, qu'ils recevront de façon unanime la reconnaissance publique et de nombreux hommages. Aleixandre reçoit la même année le prix Nobel de Littérature. Quelques années plus tard, Guillén, Alberti, Dámaso Alonso et Gerardo Diego obtiennent le prix Cervantès.

Compte tenu du temps qui nous est imparti, je ne parlerai que de Pedro Salinas et Rafael Alberti, car ils constituent des exemples véritablement paradigmatiques de ce qui advient l'écriture de ce groupe poétique avec l'expérience de l'exil ; puis nous verrons dans un deuxième temps comment se traduit dans leur œuvre poétique l'exil intérieur chez Vicente Aleixandre et Dámaso Alonso.

Pedro Salinas quitte l'Espagne en 1936, quelques mois avant que la guerre n'éclate, pour enseigner la Littérature espagnole aux Etats-Unis, comme professeur invité, et il ne reviendra jamais. La plupart des critiques a établi une division en trois parties tripartites à leur tour dans son œuvre poétique. La première serait composée de *Presagios*, *Seguro Azar* et *Fábula y signo*. C'est l'époque des avant-gardes, de l'*ultraísmo*, et il y a comme une progression, depuis l'enthousiasme initial de *Presagios* jusqu'à la lassitude de *Fábula y signo* ; la deuxième étape salinienne est faite essentiellement de poésie amoureuse, et l'on trouve à nouveau une trilogie qui va *in crescendo* : *La voz a ti debida* qui chante la rencontre amoureuse, la fusion absolue, *Razón de amor* où l'on voit apparaître les premiers signes de discordance et enfin, *Largo lamento* qui dit la fin définitive de l'expérience amoureuse ; la troisième étape dans la poésie de Salinas est celle qui nous intéresse aujourd'hui, celle qui a été produite en exil. Et, nous trouvons, à nouveau une trilogie *in crescendo*, qui progresse, elle aussi, depuis un certain enthousiasme initial jusqu'à un abattement final absolu. Il s'agit des recueils *El contemplado*, *Todo más claro* et *Confianza*.

Dans *El contemplado*, où l'on trouve quatorze variations d'un même thème, Salinas établit un dialogue ébloui avec la mer de Porto-Rico et avec ce qui l'entoure et ce qui l'enveloppe : les nuages, l'air, la lumière, le son, les plages, les îles, l'écume. La communication intime et décisive avec ce monde chaotique qui apparaît devant le sujet se produit avec l'invention d'un nom qui le désigne, lorsque l'ensemble de tout ce que

les yeux observent s'appelle : « El contemplado ». Nommer, est à nouveau, comme dans toute son œuvre poétique, posséder l'objet nommé, le saisir.

Après avoir trouvé le nom, El contemplado, dans les quatorze variations qui suivent, le locuteur peut se donner, avec surprise et délectation, à la réflexion sur cette nature singulière qui s'offre à ses yeux.

De mirarte tanto y tanto,
del horizonte a la arena,
despacio,
del caracol al celaje,
brillo a brillo, pasmo a pasmo,
te he dado nombre; los ojos
te lo encontraron mirándote.¹⁷

Avec *El contemplado*, la poésie de Salinas prend une dimension métaphysique et éthique, mais aussi mystique. En ce qui concerne la métrique, il emploie toujours des vers en assonance ou bien libres, et en général, comme l'a signalé Díez de Revenga¹⁸, le repos, le calme produit par la présence de la mer se traduit par une régularité essentielle des vers.

Dans son livre suivant, *Todo más claro* les tons s'assombrissent bien paradoxalement. En effet, bien que le titre fasse allusion au pouvoir de la poésie pour illuminer le monde, Salinas montre son inquiétude devant une civilisation qui se déshumanise progressivement. Un sujet poétique angoissé doit faire constamment des choix, et la conjonction disjonctive « O » devient protagoniste absolue des poèmes :

A muchos les ha tocado
esta hora atroz,
la del hombre de la orilla:
verse enfrente de la O.
Es fatal.
Adondequiera que mires,
al automóvil o al cínife,
al beso, al agua, al reló,
allí estará:

¹⁷ Pedro SALINAS, *OCI*, p. 571, v. 1-7.

¹⁸ *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Publicaciones del departamento de Literatura Española, 1973. C.f. aussi Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*.

la O es tu alrededor.¹⁹

Enfin, dans *Confianza*, Salinas part à la quête des valeurs qui ne soient pas soumis à l'usure du temps. Et bien que le ton ici semble être d'espoir, en réalité le sujet se trouve dans la plus grande des solitudes et s'interroge sur le sens de la souffrance:

Si hay penas o alegrías, ¿quién lo sabe
ahora? Todo se calla.²⁰

Rafael Alberti quitte l'Espagne en 1939 et dès son arrivée en France, commence à rédiger les textes du recueil *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (1939-1940)*, ensemble de poèmes qui rend compte de l'existence difficile d'un espagnol au début de l'exil. Víctor García de la Concha a interprété l'adjectif «bilingüe» dans le sens de déchirure, de division, comme l'expression d'une vie cassée ou même, d'une double vie²¹. L'exil envahit tous les poèmes, et les premiers vers du livre sont les suivants :

Me despierto.
París.
¿Es que vivo,
es que he muerto ?
¿Es que definitivamente he muerto ?
Mais non...
C'est la police.²²

¹⁹ Pedro SALINAS, *OCl*, p. 624-633, v. 228-237.

²⁰ Pedro Salinas, *Poemas escogidos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 291.

²¹ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. Vol. I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 291.

²² Rafael Alberti, *Obras Completas. Tomo II. Poesía 1939-1963*, Luis García Montero (éd), Madrid, Aguilar, 1988, pp. 37-38.

L'exil pose le problème de l'identité réelle ou fictive de l'homme qui se retrouve arraché à sa terre, à son entourage, à tout ce qui lui donnait, justement, une identité. Pendant la guerre, Alberti avait privilégié le message politique et didactique et avait négligé volontairement l'art poétique. C'est pour cette raison qu'après la guerre, lorsqu'il reprend son vrai travail de poète en revenant à une écriture riche et pleine d'images, le poète tient à signaler à ses lecteurs que la parenthèse s'est fermée. En effet, le premier texte de *Entre el clavel y la espada* commence ainsi :

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.²³

Il commence donc à écrire un livre dont la première section, «Sonetos corporales» rend compte de la maîtrise d'Alberti des formes traditionnelles. Il s'agit des sonnets d'une grande perfection, à la façon de *Cal y canto*, aux échos *gongorinos*. Dans la même ligne *culteranista* ou baroque, arrive la deuxième section, appelée «Diálogo entre Venus y Príapo», puis la troisième «Metamorfosis del clavel», où l'on trouve des textes courts, tel que le célèbre «Se equivocó la paloma».

A partir de là et jusqu'à la fin du recueil, l'exil, le désarroi, deviennent les protagonistes absolus : il s'agit des sections «Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)» ; «De los álamos y los saúces (En recuerdo de A. Machado)» ; «Del pensamiento en un jardín» et «Como leales vasallos». Les trois premières sections de ce recueil parlent d'amour.

En ce qui concerne le chemin suivi par la poésie de Rafael Alberti, nous constatons que curieusement elle a suivi trois étapes identiques²⁴ avant et après la guerre et l'exil, comme dans le cas de Salinas. Avant la guerre, il y aurait eu :

- 1) Etape traditionnelle ou «populaire» : *Marinero en Tierra* (1925), *La amante* (1926), *El alba del alhelí* (1927)
- 2) Etape culte, presque baroque : *Cal y canto* (1929)

²³ «De ayer para hoy», *Obras Completas. Tomo II*, op. cit., p. 61.

²⁴ Cf. Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, Universidad de Murcia, 1973.

3) Etape surréaliste : *Sobre los ángeles* (1929).

Après la guerre et l'exil, à nouveau trois étapes, les mêmes :

1) Populaire : *El poeta en la calle* (1939)

2) Culte : La section «Sonetos corporales» de *Entre el clavel y la espada* (1940)

3) Surréaliste : *Pleamar* (1944) et *A la pintura* (1967)

L'on trouve ce même recommencement créateur dans l'œuvre écrite en exil de Luis Cernuda, de Manuel Altolaguirre, d'Emilio Prados et de Jorge Guillén. C'est donc comme si la déchirure de la guerre, de l'exil, avait supposé, pour tous ces poètes, une mort, et que l'on assistait à une nouvelle naissance ; comme s'il fallait refaire, faire pour la deuxième fois, leur vie et leur œuvre.

Examinons pour finir l'œuvre des poètes dits «de l'exil intérieur», Aleixandre et Alonso.

Vicente Aleixandre ne partira jamais en exil, mais sera pour beaucoup de critiques l'exemple vivant d'un exilé intérieur. Mais s'il y a exil intérieur chez Aleixandre il avait commencé bien avant la guerre civile, en 1925, lorsqu'une maladie grave, une tuberculose rénale, l'éloigna à jamais de toute activité professionnelle possible.

Aleixandre montre très vite son soutien à la cause républicaine, et pendant la guerre publie quelques «romances» dans des revues et des journaux républicains. Après la guerre il reste donc en Espagne, confiné dans son domicile, à Madrid, où il reçoit les jeunes poètes qui commencent leur chemin poétique. Le rôle qu'il a joué sur place pour la poésie espagnole est incontestable.

Avant la guerre, il publie, dans l'ordre de parution, et non de composition : *Ámbito* (1928), *Espadas como labios* (1932) et *Pasión de la tierra* (1935).

Sombra del paraíso, écrit entre 1939 et 1944 — année de sa publication—, constitue le premier recueil écrit après la guerre. Dans ce livre, écrit dans la douleur de l'exil intérieur et le poète condamné à renoncer à toute forme d'espoir, il imagine un paradis où règne la beauté, un monde habité de créatures parfaites et heureuses où la mort et la souffrance seraient exclues. Mais le dernier poème du recueil, «Destino de la carne», qui peut fonctionner comme conclusion, n'offre pas d'espoir ; en voici un fragment:

Por todas partes veo cuerpos desnudos, fieles
al cansancio del mundo. Carne fugaz que acaso

nació para ser chispa de luz, para abrasarse
de amor y ser la nada sin memoria, la hermosa
redondez de la luz.
Y que aquí está, aquí está, marchitamente eterna,
sucesiva, constante, siempre, siempre cansada.

Isolé chez lui, loin de la plupart de ses amis, qui se sont exilés, il conçoit la poésie, dans ces années sombres, comme un empêchement à la solitude. Pour la plupart des critiques ce monde pur et beau, harmonieux et plein de perfection qui nous est décrit dans *Sombra del paraíso* doit être considéré comme une réaction face au monde fratricide de la guerre et l'après-guerre espagnoles. La métrique ne subit pas de modification significative, car le vers libre est présent dans la poésie d'Alexandre dès les premiers recueils.

Dámaso Alonso reste, lui aussi, en Espagne pendant et après la tragédie. Tout au long de la guerre il reste en zone républicaine, et il cesse d'écrire. Pour les poètes qui ont choisi de rester en Espagne, la situation est insupportable, le désarroi total. Les maîtres sont morts, exilés ou condamnés au silence. Les centres culturels, les lieux de réunions sont fermés, l'activité éditoriale presque paralysée. L'Espagne est isolée du monde et la seule issue c'est une vie culturelle de troisième ordre, prônée par le nouveau régime et une littérature officielle, approuvée par la censure ; pensons à la revue *Garcilaso* (1943-1946), lieu des simples exercices formalistes, artificiels, anachroniques et vides.

Après quelques années de silence, Dámaso Alonso publie en 1944 *Hijos de la ira*. Le poète explique lui-même le sens de son livre :

Yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la « estéril injusticia del mundo » y la total desilusión de ser hombre.²⁵

Le recueil est peuplé de cadavres. Tout est mort et même plus que mort, car il s'agit d'une mort ancienne, qui dure depuis longtemps puisque tout est en état de décomposition, de putréfaction. Le mot *podredumbre* devient récurrent depuis le premier poème, le très célèbre « Insomnio » qui commence par le vers terrible « Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas) ».

La métrique subit un changement drastique, puis qu'avant *Hijos de la ira* Dámaso Alonso excellait dans la composition de formes traditionnelles, notamment de sonnets d'une rare perfection tandis que, à partir de 1944 le vers libre s'avère nécessaire à une expression sans barrières, sans limites, sans contraintes formelles.

²⁵ *Poemas escogidos*, p. 195, Madrid, Gredos, 1969.

Je signalerai pour terminer qu'en 1945 Dámaso Alonso cesse d'être un exilé intérieur, puisqu'il est nommé membre de la Real Academia Española, et il en devient le Directeur en 1968. De même, en 1945 il occupera la chaire de Littérature espagnole que Menéndez Pidal laissait dans l'Universidad Complutense de Madrid. L'on ne peut plus dire qu'il ne trouve pas sa place dans l'Espagne de Franco, puisqu'au contraire, il devient même la coqueluche des milieux littéraires, du moins en tant que critique. Rien à voir avec la situation d'autres professeurs universitaires qui sont contraints de vivre enfermés chez eux, comme par exemple Salvador Esprú.

CONCLUSIONS

Je conclurai très rapidement en essayant de donner des traits communs à l'œuvre écrite en exil des poètes de la génération de 27 :

1. Se produit un passage d'une métrique formelle à une plus grande liberté de versification et tous ces poètes se servent du vers libre.
2. La perte de la patrie est presque toujours notifiée explicitement, et l'Espagne prend les traits d'une femme, soit comme une mère (amoureuse ou indigne, selon les poètes), soit comme la femme aimée.
3. Le locuteur est majoritairement impersonnel, ou bien il devient une voix collective, plurielle, par le biais d'un «nosotros», porte-parole des hommes qui souffrent. En tous cas, le locuteur de ces textes se dit rarement « moi ».
4. Une forme de transcendance s'impose, qu'elle s'appelle *Dios, Tierra, Cosmos, Mundo o Universo* ou *Contemplado*.
5. La nouvelle vie dans un nouveau pays se traduit également par une sorte de recommencement créateur et l'œuvre de ces poètes suivra, à nouveau, le chemin emprunté avant l'exil.

En somme, ce groupe de poètes répond pleinement au concept de génération : non seulement ils vivent les mêmes contextes politiques et historiques, vitaux, mais de surcroît ils y répondent avec des procédés langagiers et créateurs comparables. Il s'agit, bien entendu, d'individualités, plus brillantes les unes que les autres, mais il y a indéniablement un lien générationnel qui ne peut pas être passé sous silence sous peine de ne pas saisir dans son

ampleur la portée éthique et esthétique d'un groupe de jeunes qui changea à jamais l'histoire de la poésie en langue espagnole.