

---

---

# POÉTIQUES DE LA SURVIE

## Trois poètes et une romancière regardent leur enfance en guerre

**BÉNÉDICTE MATHIOS**

Université Blaise Pascal – CELIS

L'enfance vécue pendant la guerre civile marque l'expression artistique des trois poètes et de la romancière annoncés par le titre de cet article, à savoir, par ordre chronologique de naissance, Ángel González (1925-2008), José Ángel Valente (1929-2000), Antonio Gamoneda (1931-) et Rosa Regàs (1933-). Chez les poètes, on n'est pas dans la poésie engagée des années 1950, si souvent critiquée pour sa pauvreté lexicale et créatrice, parfois à raison, souvent à tort. Les poètes, dont l'objet est le langage, passent au crible les codes de ce dernier, à la fois porteur de leur expérience vécue et médium de sa formulation. On est dans le cadre défini par Andrew Debicki comme « *poesía del conocimiento*<sup>1</sup> » (poésie de la connaissance)<sup>2</sup>, où le travail sur le langage est un acte de « *descubrimiento y conocimiento* » (découverte et connaissance), tant sur le plan de l'expérience vécue involontairement (on parle aussi d'une « *poesía de la experiencia* »), que de l'expérience d'écriture considérée depuis un point de vue interne au poème, avec une portée critique importante. Dans cette double mesure, la poésie est, pour le poète José Ángel Valente dans *Las palabras de la tribu*, « un conocimiento haciéndose<sup>3</sup> » (une connaissance en train de se faire). Dans le roman de 1999 de Rosa Regàs, *Luna lunera*, la double expérience de la violence et de l'exil, une première fois, à trois ans, vers la France, une seconde fois, à six ans, vers l'Espagne, entraîne chez sa narratrice intradiégétique une perte d'identité, laquelle sera peu à peu reconstruite par la multiplicité des énonciateurs dont se compose ce roman polyphonique, qui devient donc, lui aussi, d'une certaine manière, « un conocimiento haciéndose ». Chez les quatre écrivains, nous pouvons nous douter que l'expérience enfantine de la guerre vue ou entrevue, vécue physiquement

---

(1) *Poesía del conocimiento, la generación española de 1956-1971*, Madrid, Ediciones Júcar, 1986.

(2) Toutes les traductions sont faites par l'auteur de l'article.

(3) *Las palabras de la tribu*, Barcelone, Tusquets editores, 1993, [1<sup>e</sup> édition : 1971], p. 19-25.

ou moralement, est essentielle<sup>4</sup>. Elle n'a pu être ignorée lors de leur passage à l'écriture. Est-elle fondatrice en ce qui concerne leur œuvre dans son ensemble ? C'est ce que nous tenterons de voir.

### **L'ENFANCE ET LA VIOLENCE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE D'ÁNGEL GONZÁLEZ, LA PRÉDOMINANCE DES PERCEPTIONS**

Pour Ángel González (1925-2008), violence et suavité coexistent dès le commencement de l'œuvre poétique, dans le poème initial de 1956, « Áspero mundo<sup>5</sup> » (monde âpre), lequel fait écho à une enfance bouleversée par la guerre civile espagnole<sup>6</sup>. Plusieurs modalités esthétiques président à l'évocation de l'enfance en guerre. Tout d'abord, la mémoire permet la reconstruction de sensations par exemple dans « Ciudad cero » (*Tratado de urbanismo* 67-76)<sup>7</sup>, où le locuteur autobiographique énumère ses perceptions enfantines de la guerre prenant à l'âge adulte l'ampleur d'une profonde angoisse, dont l'expression s'appuie sur la figure de l'anaphore.

Todo pasó,  
todo es borroso ahora, todo  
menos eso que apenas percibía  
en aquel tiempo  
y que, años más tarde,  
resurgió en mi interior, ya para siempre:  
este miedo difuso,  
esta ira repentina,  
estas imprevisibles  
y verdaderas ganas de llorar<sup>8</sup>.

---

[4] Elle l'est également pour d'autres, tels que José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, évoqués parmi d'autres poètes, dont Carlos Álvarez, Jon Juaristi, dans l'article suivant : Evelyne Martin-Hernandez et Bénédicte Mathios, « Traces, coutures et stigmates de la guerre civile dans la poésie espagnole du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle », *La guerre civile en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Études réunies par Danielle Corrado et Viviane Alary, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 415-429.

[5] *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1994, tercera edición, p. 9.

[6] « en mi infancia viví la experiencia de la guerra civil, que fue la experiencia de la humillación, de la derrota, de la impotencia al contemplar un mundo que se derrumba sin remedio y eso creo que también me marcó », *Anthropos 109*, Ángel González. *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, Barcelone, Editorial Anthropos, 1990, p. 20.

Traduction : « au cours de mon enfance, j'ai vécu l'expérience de la guerre civile, caractérisée par l'humiliation, la défaite, l'impuissance, la contemplation d'un monde qui s'écroule irrémédiablement, et cela aussi, m'a, je le crois, marqué. » L'un des frères d'Ángel González fut fusillé en 1936, l'autre dut s'exiler. En 1937, sa mère et sa sœur ont connu des mesures d'épuration en se voyant privées de leur emploi d'institutrice.

[7] *Palabra sobre palabra*, op. cit., p. 229-230. Traduction : « Cité zéro » (*Traité d'urbanisme*).

[8] Tout est passé,  
tout est flou à présent, tout,  
excepté ce que je percevais à peine  
en ce temps-là

Sur un mode comparable d'actualisation s'effectue la remémoration de la figure maternelle dans « Primera evocación<sup>9</sup> » (Première évocation). Cet héritage se meut en méditation sur la mort (d'inspiration québécoise, et stoïcienne) : une mort qui guette la vie « pure », « ignorante » du locuteur enfant, par exemple dans « Fragmentos<sup>10</sup> » (Fragments), extrait de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977)<sup>11</sup>. Le discours s'énonce à la deuxième personne de sorte que l'on peut supposer que le locuteur s'adresse à lui-même. Dans le premier mouvement, la syllepse sur « tocar » est essentielle : « Te tocó un tiempo amargo » (un temps amer t'a été donné), car « tocar », signifiant ici l'attribution d'une destinée, renvoie aussi au sens du toucher, comme le montre la suite du poème. En effet, il reste des traces sur le front du « toi » du temps personnifié, « la huella de sus manos sucias » (la trace de ses mains sales), renvoyant à la période historique où vécut le poète enfant. La syllepse, ainsi que le dédoublement du « je » en « tu », démontrent un style ludique propre à Ángel González, qui joue toujours au moins sur deux fronts, cherchant à « dérouter » le langage usuel. Dans le second mouvement, l'enfance du toi, entre danger ambiant et inconscience<sup>12</sup>, est associée à la pureté comme élan vital sans mélange : « Eras la vida pura / que lo ignoraba todo » (Tu étais la vie pure / ignorant toute chose). La réflexion sur la menace de la mort se subdivise ici en quatre « fragmentos » narratifs, contant chacun une étape de l'expérience du temps et de la mort par le locuteur ; ils ne constituent pas cependant le récit de la vie de l'auteur, d'ailleurs confronté très tôt à la possibilité de la mort à travers la guerre civile et la maladie<sup>13</sup>. Cependant, l'évocation chronologique par « vignettes », les atteintes physiques symboliques, l'allégorisation, la métamorphose finale en prédateur « d'instant », associées à une construction formelle complexe, faite d'expansions et d'ellipses, où l'enjambement est une figure essentielle, qui « touche » physiquement le lecteur, rendent charnelle cette méditation sur la mort, dont le point de départ est historique, et vécu depuis l'enfance.

Autre type de représentation, celle où les postures du corps symbolisent la situation des classes sociales les plus pauvres et où les classes dominantes sont caricaturées. Les corps dominés, blessés, réifiés sont décrits dans trois poèmes du recueil *Grado elemental* (62), dont deux sont des représentations d'enfants violents

---

et qui, des années plus tard,  
resurgit en moi, pour toujours désormais :  
cette peur diffuse,  
cette colère soudaine,  
ces imprévisibles  
et réelles envies de pleurer.

[9] *Palabra sobre palabra*, op. cit., p. 233-234.

[10] *Ibid.*, p. 281.

[11] *Échantillon corrigé et augmenté de quelques procédés narratifs et des attitudes sentimentales qu'ils comportent le plus souvent.*

[12] Cf. « Ciudad Cero » et « Primera evocación », *Palabra sobre palabra*, op. cit., p. 229-230 et 233-234.

[13] Atteint de tuberculose en 1943, Ángel González passe trois ans à Páramo del Sil.

par le régime, « Estío en Bidonville<sup>14</sup> » (Été à Bidonville), et « Noticia<sup>15</sup> » (Nouvelle). Dans « Estío en Bidonville<sup>16</sup> », le syntagme nominal « cosas subalternas » (choses subalternes, v. 1), anticipe sur la réification des individus qui interviendra à la fin du texte. Le personnage d'un enfant boiteux est mis en valeur grâce à l'échelonnement de l'adjectif « cojo » au vers 16 :

el niño  
cojo  
se ha sentado<sup>17</sup>

La place centrale de l'adjectif témoigne de la position de victime de la figure enfantine depuis la perspective de laquelle est perçue la misère. La perception de l'enfant recrée l'espace qui l'environne : introduits par les constructions anaphoriques, quatre de ses sens sont sollicités, le goût, l'ouïe, la vue, le toucher : « para ver », « para gustar », « para oír », « para cerrar los ojos », « para sentir<sup>18</sup> ». Mais le goût n'est stimulé que par la poussière et la salive, l'ouïe, par des jeux d'enfant pauvre : « grillos enjaulados / en su cárcel de alambre y de madera<sup>19</sup> » (v. 29-30). En ce qui concerne la vue, la lumière se manifeste à l'enfant sous une forme agressive, un éblouissement dont l'effet est accentué par la construction en hyperbate des vers 32-33 : « ante el destello súbito y violento / del sol en vidrios rotos reflejado<sup>20</sup> » ; la lumière du soir est animalisée, et le lexique de la blessure lui est associé : « sentir las uñas de la tarde / clavándose en sus levas, blancos párpados » (v. 34-35)<sup>21</sup>.

Une autre figure d'enfant apparaît dans le poème « Noticia<sup>22</sup> » (Nouvelle). Il a été choisi pour applaudir au passage d'une « Reina<sup>23</sup> » incarnant les fastes d'un pouvoir absolu. C'est de la chair du corps victime que part la condamnation de ce pouvoir, dès les premiers vers qui évoquent la sélection de l'enfant non parmi d'autres enfants, mais parmi des maladies, qui définissent un « estamento » à savoir une catégorie de la population selon la terminologie des « états » constitutifs du tissu social des époques

---

[14] *Palabra sobre palabra, op. cit.*, p. 141.

[15] *Ibid.*, p. 145.

[16] *Ibid.*, p. 140-141.

[17] L'enfant  
boiteux

s'est assis.

[18] « Pour voir », « pour goûter », « pour entendre », « pour fermer les yeux », « pour sentir. »

[19] « Grillons en cage / dans leur prison de fil de fer et de bois. »

[20] « Devant l'éclat subit et violent / du soleil dans des morceaux de verre brisé reflété. »

[21] « Sentir les griffes de l'après-midi / se planter sur ses légères et blanches paupières. »

[22] *Palabra sobre palabra, op. cit.*, p. 145-146.

[23] La situation précise du référent historique n'est pas donnée dans le poème, en dehors de l'épigraphe où l'on peut lire un court texte imitant une coupure de journal : « En nombre de los niños pobres, Pirulo grita: ¡ Viva la Reina! [Leído en la prensa]. »

Traduction : « Au nom des enfants pauvres, Pirulo crie : Vive la reine ! (Lu dans la presse). »

anciennes ; le poète joue, par syllepse, sur les sens de « estamento » / « estado », traduisibles tous deux par le mot « état » dans deux sens différents en français.

Por dieciséis millones de ganglios infartados  
contra catorce trillones de bacilos de Koch  
ha sido elegido el singular representante  
de un extenso estamento,  
de un harapiento estado<sup>24</sup>.

Le déchirement né des événements vécus ou observés, va de pair avec une remise en cause générale des codes du langage et avec eux des codes sociaux, conjointement à une méditation désespérée mais combative au sujet de son propre langage par le poète, dans *Tratado de urbanismo* (1967-76) et *Palabra sobre palabra* (1965) (Mot sur mot), entre autres. Désespérance rattachée à un dessaisissement progressif d'avec la vie dont la sensualité existe néanmoins jusqu'à la fin de l'œuvre, paradoxe identifiant la parole du poète, qui défend une conception de la poésie qui autorise la présence du niveau dénotatif et du niveau connotatif : « la poesía que prefiero es la que lo conserva todo: la figura del mundo y el mundo figurado<sup>25</sup>. » L'enfance « âpre », en rupture avec le monde « suave » initial, est, au vu de cette définition, un point de départ fondamental de la voix d'Ángel González, dont le langage accueille, d'une manière « phénoménologique » la totalité de l'expérience vitale et créatrice.

### **JOSÉ ÁNGEL VALENTE, L'ENFANCE ANNIHILÉE COMME POINT ZÉRO DE L'ÉCRITURE**

Pour ce qui concerne José Ángel Valente (1929-2000), des années 1950 à la fin des années 1970, le sujet lyrique démolit systématiquement les valeurs d'une cité réprouvée jusqu'à considérer la poésie comme parvenue à un « punto cero » (point zéro) autour duquel se déploie la voix, qui analyse, interpelle, et se réoriente, une fois ce néant atteint, vers une mystique de la parole poétique, à partir de *Treinta y siete fragmentos* (1971) (Trente-sept fragments). L'enfance bridée ou violentée, annihilée, constitue l'un des principaux « points zéro » de cette poétique. Ainsi le poète définit-il son positionnement dans « Sobre el tiempo presente » (Sur le temps présent), long poème en écho à la « Ballade des pendus » de Villon, extrait du recueil de 1970 intitulé *El inocente*, où un passage anaphorique, qui réitère la préposition « desde » (depuis),

---

(24) Par seize millions de ganglions engorgés  
contre quatorze trillions de bacilles de Koch  
a été choisi le singulier représentant  
d'un immense état  
en très mauvais état.

(25) *La poesía y sus circunstancias*, edición y prólogo de José Luis García Martín, Barcelone, Seix Barral, 2005, p. 483.

« La poésie que je préfère est celle qui conserve tout : la figure du monde et le monde figuré. »

indiquant la source de l'énonciation poétique, lui permet d'affirmer, entre autres, mais très nettement : « Escribo desde [...] los niños infinitamente muertos<sup>26</sup> ».

Escribo desde la sangre,  
desde su testimonio,  
desde la mentira, la avaricia y el odio,  
desde el clamor del hambre y del trasmundo,  
desde el condenatorio borde de la especie,  
desde la espada que puede herirla a muerte,  
desde el vacío giratorio abajo,  
desde el rostro bastardo,  
desde la mano que se cierra opaca,  
desde el genocidio,  
desde los niños infinitamente muertos,  
desde el árbol herido en sus raíces,  
desde lejos,  
desde el tiempo presente<sup>27</sup>.

L'autobiographie enfantine au contact de la violence ambiante pendant la dictature franquiste<sup>28</sup> apparaît entre autres dans un recueil intitulé *El fin de la edad de plata* (1973)<sup>29</sup> (La fin de l'âge d'argent), composé de poèmes en prose. De même que pour Ángel González, même si les modalités en sont distinctes, on a affaire, comme l'écrit Jacques Ancet, à « una escritura tributaria de un pasado de violencia y de angustia que se confunde con los comienzos de la obra<sup>30</sup>. » Ce recueil montre

---

[26] « J'écris depuis les enfants infiniment morts. »

[27] *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelone, Editorial Seix Barral, 1980, p. 347-350.

J'écris depuis le sang,  
depuis son témoignage,  
depuis le mensonge, l'avarice et la haine,  
depuis la clameur de la faim et de l'outrage,  
depuis la limite condamatoire de l'espèce,  
depuis l'épée qui peut la blesser à mort,  
depuis le vide giratoire du bas,  
depuis le visage bâtard,  
depuis la main qui, opaque, se ferme,  
depuis le génocide,  
depuis les enfants infiniment morts,  
depuis l'arbre blessé dans ses racines,  
de loin,  
depuis le temps présent.

[28] « [...] obsesivamente y durante largo tiempo reaparecerán en su obra imágenes de una infancia y de una adolescencia confiscadas por la guerra y la represión », Jacques Ancet, « Para situar a Valente: indicios », in José Ángel Valente, *Entrada en materia*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 15.

Traduction : « de manière obsédante, longtemps réapparaîtront dans son œuvre des images d'une enfance et d'une adolescence confisquées par la guerre et la répression. »

[29] *El fin de la edad de plata* (1<sup>e</sup> édition, 1973), Barcelone, Tusquets Editores, 1995.

[30] J. Ancet et al., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 119.

une violence portant sur des situations quotidiennes, vécues pendant l'enfance et la prime adolescence<sup>31</sup>, dont plusieurs perspectives narratives sont offertes, tantôt celle de la première personne du singulier, tantôt la troisième personne, tantôt la seconde personne. On distingue pour le moins quatre grandes thématiques : les transgressions d'interdits, (« voir » la mort, « pratiquer » la sexualité), la distanciation offerte par la représentation fantastique, l'expression d'un rejet de la mémoire, enfin la méditation sur les mots comme langue de la survie.

Parmi les exemples correspondant à la première modalité, on voit l'enfant découvrant, en cachette, dans le texte intitulé « Hoy » (Aujourd'hui) une scène militaire, un groupe de soldats armés s'avançant dans la rue. Le silence qui fait suite à cette découverte, est lié à l'interdiction initiale parentale de sortir ce jour-là : « hoy ». La conclusion joue sur le rebond de l'anadiplose finale entre « momento histórico » et « historia », depuis une perspective non plus enfantine, mais adulte : « Sí, de la historia, que está hecha de trapo y sangre, como supe después<sup>32</sup>. » Dans « Hagiografía » (Hagiographie), les interdictions religieuses à l'encontre de la sexualité, hyperboliques, transgressées par le protagoniste adolescent et une employée de maison, s'inscrivent dans un contexte que le narrateur qualifie délibérément de « triste posguerra en las tristes provincias », avant de l'amplifier à « toda la latitud [...] de la desolación<sup>33</sup>. »

La modalité fantastique, pour sa part, consiste en une attaque frontale des tabous, à laquelle s'ajoute au contraire l'étrangeté irrationnelle du fantastique, qui intercale une distance entre réalité et fiction, ainsi dans « El vampiro<sup>34</sup> » (Le vampire) et « La última lección<sup>35</sup> » (La dernière leçon). Le premier récit, hanté par le motif des veillées funèbres, imagine la figure d'un mort dangereux pour le sujet « nosotros », car il s'éveille et le menace sexuellement, à la suite de quoi le veilleur, protagoniste de la troisième personne, sera pris d'un syndrome l'empêchant à jamais de mourir, celui du vampire.

---

« Une écriture tributaire d'un passé de violence et d'angoisse qui se confond avec les commencements de l'œuvre. »

[31] « Históricamente, se sucedieron varios momentos en ese "arduo ejercicio de la palabra". Primero, los espacios cercados de la memoria: la infancia, la adolescencia y la juventud. El niño con el sueño del no morir; el adolescente solitario que huye hacia adentro de sí mismo; el joven "desnacido" en el marco provinciano y que busca todo por vía clandestina », Armando López Castro, *Lectura de José Ángel Valente*, Zamora, Universidad de León, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 9.

Traduction : « Historiquement, plusieurs moments, dans cet "exercice ardu de la parole", se sont succédés. D'abord, les espaces assiégés de la mémoire : l'enfance, l'adolescence et la jeunesse. L'enfant et son rêve de ne pas mourir ; l'adolescent solitaire qui fuit intérieurement de lui-même ; le jeune "refusant d'être né" dans le cadre provincial et qui cherche tout par des voies clandestines. »

[32] *El fin de la edad de plata*, op. cit., p. 82.

« Oui, de l'histoire, qui est faite de haillons et de sang, comme je l'ai su ensuite. »

[33] *Ibid.*, p. 149.

« triste post-guerre dans les tristes provinces. » [...] « toute la latitude [...] de la désolation. »

[34] *Ibid.*, p. 39-41.

[35] *Ibid.*, p. 159-161.

Dans « La última lección<sup>36</sup> », dernier texte du recueil, le fantastique s'inscrit dans le contraste de taille des deux figures qui se font face, le sujet de la première personne, miniaturisé dans la main de son maître d'école, avant que ce dernier, animalisé, ne l'engloutisse. Le récit, qui se clôt sur la phrase « Entré en la sombra<sup>37</sup> » (Je suis entré dans l'ombre), induit la notion d'anéantissement, renvoyant aussi bien à la violence adulte, qu'à la suite de l'œuvre, laquelle prendra pour point de départ le néant avalant le sujet autobiographique.

Une autre orientation, à la portée plus ouvertement critique, apparaît dans le texte intitulé « De la no consolación de la memoria<sup>38</sup> » (De la non consolation de la mémoire) ; la figure à la troisième personne qui devient par la suite une seconde personne à qui s'adresse le narrateur, rejette toute marque d'identité liée au lieu de naissance de l'auteur, Orense. Se développe ainsi une série d'éléments définissant l'enfance uniquement selon le rapport à la guerre (« infancia cercada », « Niñez y y adolescencia sitiadas »)<sup>39</sup>, à la mort (« Alrededor todo tenía vida menor que un muerto »)<sup>40</sup>, à l'histoire comme mensonge (« Y en los pasillos, en las paredes, en los ridículos salones se escribía en palotes la parodia soez, la falsa historia de antemano negada. »)<sup>41</sup> Les mots sont présentés comme une planche de salut, à condition d'être « [palabras] sueltas de sus sucios engastes<sup>42</sup> », à savoir libérés d'une fonction codifiée, topique, figée, à l'image de la cité.

La représentation est entièrement placée sur le plan du langage, enfin, dans « Biografía<sup>43</sup> » (Biographie), autour, cette fois, du mot « Orense » et la dérivation sur les origines du nom de la ville de naissance de l'auteur, voyage étymologique qui l'autorise à « defenderse de los miasmas de la muerte<sup>44</sup>. » Le langage est donc présenté comme le mode de survie à une expérience vécue et écrite. Comme l'écrit Jacques Ancet au sujet de ce recueil, on assiste ici à une « destrucción como fundación<sup>45</sup> » (destruction comme fondation). Le passage par la représentation initiale du malheur et la destruction des tabous violemment imposés sont donc indispensables avant

---

[36] Se terminant par une partie intitulée « Nueve enunciaciones » (« Neuf énonciations »).

[37] *El fin de la edad de plata, op. cit.*, p. 159.

[38] *Ibid.*, p. 127-128.

[39] *Ibid.*, p. 127

« enfance et adolescence assiégées ».

[40] *Ibid.* « Autour tout avait moins de vie qu'un mort. »

[41] *Ibid.*, p. 127

« Et dans les couloirs, sur les murs, dans les ridicules salons, on écrivait avec des petits bâtons la parodie grossière, la fausse histoire niée d'avance. »

[42] *Ibid.*, p. 128.

« [mots] libérés de leurs sales sertissages. »

[43] *Ibid.*, p. 147.

[44] *Ibid.*

« se défendre des miasmes de la mort. »

[45] *En torno a José Ángel Valente, op. cit.*, p. 120.



l'étape suivante<sup>46</sup>, marquée par une forme de renaissance scripturale.

### L'ÉCRITURE COMME « RELATION » DE L'ENFANCE EN GUERRE CHEZ ANTONIO FAMONEDA : UNE POÉTIQUE DE LA SURVIE

Antonio Gamoneda, à partir de 1975, dans *Descripción de la mentira* (*Description du mensonge*), transforme son enfance en guerre en matière première et ultime de sa voix poétique. Jusqu'à cette date le poète fait silence sur ce vécu, évoquant cependant un malheur familial fondateur, celui de la mort de son père alors qu'il était en bas âge, et la pauvreté qui accompagna sa vie et celle de sa mère à partir de là. En 1975, ce n'est pas à une reconstitution que se livre le poète, mais il offre plutôt la « relation » du lien avec la mort constitutif de son existence, par exemple lorsqu'il remémore la violence environnante perçue dans l'enfance, et singulièrement les files de prisonniers promis à la torture et à la mort qui passaient sous les fenêtres de l'appartement maternel, à León. C'est ce motif dont nous rechercherons les modalités représentatives au fil de l'œuvre. Œuvre où coexistent plusieurs recueils et un livre de mémoires publié en 2009, *Un armario lleno de sombra* (*Une armoire remplie d'ombre*), en sachant que pour l'auteur il n'est pas de limites entre les genres littéraires, et que selon lui, « todos los géneros serán poéticos<sup>47</sup>. »

Le terme « olvido » (oubli) est un mot-clé paradoxal présidant à l'ouverture de la mémoire en 1975, déni destructeur initial, et achevant un parcours douloureux en 2009. Dans *Descripción de la mentira* (1975-1976 et 2003), le poète pose de façon synthétique les jalons d'une voix : un bilan historique, un éveil des blessures personnelles et collectives (la métaphore chirurgicale et médicale sera omniprésente dans son imagier). Le

---

[46] « *Interior con figuras*, escrito de 1973 a 1976, es un libro bisagra en la obra de Valente, junto con *Material memoria*, que le sigue inmediatamente. La meditación sobre la Historia y sus monstruos, obstinadamente presente en las compilaciones precedentes y, más particularmente en *Presentación y memorial para un monumento* (1969) y *El fin de la edad de plata* (1973), cede progresivamente el sitio, aquí, a una inmersión [ya esbozada con ciertos textos de *El inocente*, 1970] en el laberinto interior, en el espesor del lenguaje, para regresar al "punto cero" [título de los poemas completos publicados por primera vez en 1972], punto de la anulación, y de lo informe, el germen de un renacimiento. Como si, para Valente, se tratase de empezar de nuevo la infancia que un pasado de angustia, de represión y de muerte había hipotecado casi en seguida; de renacer "inocente" para un regreso a una memoria anterior a todas las memorias, sean personales o colectivas: la del origen. », in José Ángel Valente, *El escritor y la crítica*, edición de Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, 1992, p. 207. Traduction : « *Interior con figuras*, écrit de 1973 à 1976, est un livre charnière dans l'œuvre de Valente, de même que *Material memoria*, qui le suit immédiatement. La méditation sur l'Histoire et ses monstres, obstinément présente dans les précédentes compilations et plus particulièrement *Presentación y memorial para un monumento* (1969) et *El fin de la edad de plata* (1973), cède peu à peu la place, ici, à une immersion [déjà ébauchée avec certains textes de *El inocente*, 1970] dans le labyrinthe intérieur, dans l'épaisseur du langage, pour retourner au "point zéro" [titre de l'œuvre complète publiée pour la première fois en 1972], point de l'annulation et de l'informe, germe d'une renaissance. Comme s'il s'agissait, pour Valente, de commencer à nouveau l'enfance qu'un passé d'angoisse, de répression et de mort avait presque aussitôt hypothéqué ; de renaitre "innocent" pour revenir à une mémoire antérieure à toutes les mémoires, qu'elles soient personnelles ou collectives : celle de l'origine. ».

[47] *El cuerpo de los símbolos*, Murcia, Huerga y Fierro Editores, 1997, p. 29.  
« tous les genres sont certainement poétiques. »

rythme des versets dont se composent alors ses poèmes donne à l'énonciation la forme d'un surgissement violent de souvenirs, porté par l'expression affirmative de la voix poématique. Le regard de l'enfant sur des prisonniers est rendu par la récurrence du verbe « ver », conjugué au passé simple première personne : « vi », ainsi que par des syntagmes caractéristiques, « la sonrisa de los torturados<sup>48</sup> », « una extracción de hombres<sup>49</sup> », ou encore l'hendécasyllabe *suelto* : « Pasan los cuerpos hacia la tortura<sup>50</sup>. »

C'est dans le recueil *Lápidas* (1977-1986 et 2003), que l'oubli se met à « parler », « habla el olvido » (l'oubli parle), car, comme l'écrit le poète, « callar es negación » (se taire est négation) ; on remarque la forme simple et directe des assertions constitutives des versets. On retrouve dans ce recueil, le regard, « vi » (je vis), le syntagme « extracción de hombres » (extraction d'hommes), les blessures à travers l'image des fourmis<sup>51</sup>, et on remarque la récurrence de l'anaphore de « hay » (il y a) à l'égal de « vi ». C'est dans la troisième partie de ce recueil que le poète élabore (il a commencé dans la partie précédente) une série de poèmes en prose, narratifs, préfigurés par un court texte au présent, une poétique où les mots sont qualifiés de « signos exactos e incomprensibles » (signes exacts et incompréhensibles) disant la précision du souvenir, mais aussi son obscurité assumée. Deux textes évoquent l'épisode d'un regard interdit sur les prisonniers<sup>52</sup>, avec des détails qu'accentueront les pages de *Un armario lleno de sombra*. Trois étapes principales sont évoquées sur le plan thématique : le positionnement du sujet enfant et le contact froid des grilles du balcon, l'évocation des prisonniers eux-mêmes, la femme qui leur distribue des oranges.

Concernant le point de vue enfantin, on peut lire dans le premier texte : « yo miraba con el rostro pegado a las barras frías; oculto tras las begonias, espiaba el movimiento de hombres cenceños<sup>53</sup> » ; le second se clôt sur ce point de vue, dont il émane une forme de distanciation, à travers le maintien de la sensation jusqu'au temps présent : « Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro<sup>54</sup>. » Dans *Un armario lleno de sombra*, on trouve une variation

---

[48] *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelone, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2004, p. 183.  
« le sourire des torturés ».

[49] *Ibid.*, p. 210.  
« une extraction d'hommes ».

[50] *Ibid.*, p. 201.  
« les corps passent, en marche vers la torture. »

[51] *Ibid.*, p. 230.

[52] Interdiction signalée dans une occurrence du motif, où la mère retire l'enfant à la vue des prisonniers.

[53] *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, *op. cit.*, p. 255.

« je regardais, le visage collé aux barreaux froids ; caché derrière les bégonias, j'épiais le mouvement d'hommes aux corps secs. »

[54] *Ibid.*, p. 257.

« Ils passaient sous les balcons et je descendais jusqu'aux fers dont le froid ne cessera jamais sur mon visage. »

complétée d'analyse du processus non seulement de mémorisation mais aussi de conscientisation :

Pasaban bajo mis balcones. En algún lugar he escrito que el frío de sus hierros no cesará nunca en mi rostro. Yo vivía pegado a los cuadradillos verticales contemplando el acontecer sucesivo cuyas causas y resultados no comprendía, pero que ponía en mí la visión de un sufrimiento y la adivinación de hechos temibles. Todo ello se iba depositando confusamente en mi conciencia hasta entonces vacía<sup>55</sup>.

Les prisonniers, pour leur part, sont décrits dans le premier texte comme « [...] hombres cenceños. Algunos traían las mejillas labradas por el grisú, dibujadas con terribles tramas azules; otros cantaban acunando una orfandad oculta. Eran hombres lentos, exasperados por la prohibición y el olor de la muerte<sup>56</sup>. » Dans le second texte de *Lápidas (Pierres gravées)*, le sujet éclaire leur position de prisonniers attachés, « cuerdas de prisioneros » (cordes de prisonniers), « largas cintas » (longs rubans), et, dans un zeugma sémantique, les situe sur deux plans, l'un psychologique, l'autre concret : « hombres cargados de silencio y mantas<sup>57</sup> », hendécasyllabe au schéma accentuel *sáfico*. Dans *Un armario lleno de sombra*, plusieurs annotations préalables au récit à proprement parler situent socialement, et historiquement ces hommes (« Eran los milicianos apresados en la caída de los frentes que existieron al norte de la provincia [...]»<sup>58</sup>) et leur déplacement dans l'espace les destine à une disparition certaine.

La scène où survient une femme du voisinage donnant des oranges aux prisonniers est stylisée dans le poème par exemple quand on lit *l'alejandrino suelto*, « la última naranja le quemaba las manos<sup>59</sup> » dans l'un des poèmes de *Lápidas*, là où le texte extrait de *Un armario lleno de sombra* donne une explicitation psychologique des regards entre les prisonniers et la femme, laquelle est identifiée par son désespoir (« En una ocasión, la mujer, antes de desaparecer en el portal de su casa, pateó, llorando, el serillo vacío »)<sup>60</sup> : l'image poétique initiale rejoint le visuel, lequel est polysémique,

---

[55] *Un armario lleno de sombra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2009, p. 84.

« Ils passaient sous les balcons. J'ai écrit quelque part que le froid de leurs fers ne cessera jamais sur mon visage. Je vivais collé aux quadrillages verticaux contemplant un événement répété dont je ne comprenais ni les causes ni les conséquences, mais qui mettait en moi la vision d'une souffrance et l'intuition de faits redoutables. Tout cela se déposait confusément dans ma conscience jusqu'alors vide. »

[56] *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, op. cit., p. 255.

« [...] des hommes secs. Certains avaient les joues labourées par le grisou, portant le dessin de terribles trames bleues ; d'autres chantaient, berçant l'orphelin caché qu'ils étaient. C'était des hommes lents, exaspérés par la prohibition et l'odeur de la mort. »

[57] « hommes chargés de silences et de couvertures. »

[58] *Un armario lleno de sombra*, op. cit., p. 83.

« C'était les miliciens pris au cours de la défaite des fronts situés au nord de la province [...] »

[59] *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, op. cit., p. 257.

« la dernière orange lui brûlait les mains. »

[60] *Ibid.*, p. 85.

« À une occasion, la femme, avant de disparaître sous le portail de sa maison, piétina, en pleurant, le panier vide. »

la couleur orange référant au fruit et au feu, et le verbe « quemar », à la souffrance morale née de l'impuissance à agir.

Après cette explicitation de l'événement source de traumatisme, *Libro del frío* (1986-1992, 1998, et 2004) anesthésie, « glace » les éléments référentiels, laissant place à la musique de la révélation et de l'intériorisation. Par exemple, une image frappante dans l'écho qu'elle dessine avec le motif étudié, est celle des « redes azules de los párpados<sup>61</sup> » ; elle incarne la manière dont le vu (visages rayés de bleu, indiquant dans *Lápidas* les traces de grisou des prisonniers) s'est imprimé dans le corps du sujet, dans « le bleu des veines où bat la vie<sup>62</sup> », comme l'écrit Laurence Breyse-Chanet.

*Arden las pérdidas* (1993), se place au-delà de l'hommage rendu à travers les stèles de *Lápidas* ; l'oubli est traversé, il est désormais source de savoir : « la única sabiduría es el olvido<sup>63</sup> », conclut le poète à la fin du recueil ; la perte se manifeste comme un feu éclairant, un héritage : « Arden las pérdidas. Ya ardían en la cabeza de mi madre<sup>64</sup>. » Le motif dont nous avons suivi la trajectoire est omniprésent, de nouveau : « me mira la cabeza torturada<sup>65</sup> », « pensé otra vez en los torturados<sup>66</sup> », et le poète en parcourt la procédure : après avoir vu, être vu, penser cet échange.

Procédure que décrit *Un armario lleno de sombra*, où le poète parle tout d'abord de signaux (« señales »)<sup>67</sup> révélant différentes formes de violences. La « percepción primaria », revient vers le moi, lequel agit ensuite (« traigo a mí mismo »)<sup>68</sup>, et la transfère à l'écriture (« traigo a mi escritura »)<sup>69</sup>, et son expression (« expresiones »)<sup>70</sup> se concrétise par des « signos con el valor de una llaga<sup>71</sup> » ; cette mise en équivalence

---

[61] *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, op. cit., p. 394.

« les filets bleus des paupières. »

[62] *Les Langues néo-latines*, n°351, Paris, décembre 2009, p. 145.

[63] *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, op. cit., p. 475.

« la seule sagesse est l'oubli. »

[64] *Ibid.*, p. 431.

« Les pertes brûlent. Elles brûlaient déjà dans la tête de ma mère. »

[65] *Ibid.*, p. 448.

« la tête torturée me regarde. »

[66] *Ibid.*, p. 469.

« de nouveau, j'ai pensé aux torturés. »

[67] *Un armario lleno de sombra*, op. cit., p. 56.

[68] *Ibid.*

« je me l'apporte à moi-même. »

[69] *Ibid.*

« je l'apporte à mon écriture. »

[70] *Ibid.*

[71] *Ibid.*

« des signes ayant la valeur d'une plaie. »

entraîne pour le lecteur la possibilité de revenir vers le témoignage initial, d'où l'affirmation à la fin de *Arden las perdidas* : « Esta es mi relación, esta es mi obra<sup>72</sup>. » Le terme de « relation » se développant alors dans tous ses sens, dont ceux de récit et de lien, détermine l'ampleur d'une poétique de la survie, intimement liée, donc, à l'enfance en guerre du poète.

### MÉMOIRE ET ENFANCE EXILÉE DANS *LUNA LUNERA* DE ROSA REGÀS : LA POLYPHONIE DES ORIGINES PERDUES

Chez Rosa Regàs, dans *Luna Lunera* (1999), on a affaire à une autofiction<sup>73</sup>, une représentation romanesque de la situation qu'elle vécut enfant, à savoir, à l'âge de trois ans, l'exil, pendant la guerre civile, pour raisons de sécurité, de la Catalogne vers la France, suivi d'un retour à l'âge de six ans en 1939, en Catalogne. À partir de ce moment-là, ses parents, engagés contre Franco, s'étant exilés, elle vécut avec ses frères et sœurs chez un grand-père franquiste, violent, à la suite de la décision du « tribunal tutelar de menores<sup>74</sup> », laquelle était également liée au fait que ses parents étaient séparés. Les enfants ayant été exilés dans deux pays différents (la Hollande pour les deux aînés, la France pour les deux benjamins, dont Rosa Regàs), ils parlent des langues autres que l'espagnol. Aussi, dans un premier temps, leur identité langagière est-elle perdue. La narratrice insiste sur le fait que la partie initiale de leur vie jusqu'au moment de l'exil à l'étranger constitue un vide, un « trou noir », comme nous le verrons plus loin, qu'elle et ses frères et sœurs vont tenter de reconstituer en questionnant sans fin les rares proches (domestiques, « tía Emilia ») qui acceptent de parler de cette période. La structure du livre répond à ce positionnement de quête de la part des personnages enfants, parmi lesquels la narratrice intradiégétique, puisque la parole est laissée aux voix de la mémoire, au style direct, celles des adultes et celles de l'enfant le plus âgé de la fratrie. Interrogations auxquelles répond le silence, quand les enfants cherchent à reconstituer la figure maternelle : « Chiss... Chiss... No preguntes, no hables de estas cosas, calla, calla<sup>75</sup>... »

Sur le plan de sa structure, le roman est divisé en trois grandes parties, où l'énonciation se fait l'écho de différentes perspectives et de différents temps. L'emploi de « vosotros », représentant la fratrie comme destinataire de différents discours de la part des voix de la mémoire, provoque, dans un chapitre intitulé « Bombas bajo la

---

[72] *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, op. cit., p. 469.

« Telle est ma relation, telle est mon œuvre. »

[73] Voir Jennifer Houdiard, *La construction du personnage féminin dans les romans de Rosa Regàs*, thèse réalisée sous la direction d'Anne Charlon, soutenue le 25 novembre 2009 à l'Université de Bourgogne, p. 25-27.

[74] Avec des séjours dans des « tribunales correccionales », comme Rosa Regàs en réfère dans le témoignage capté le 26 avril 2011 à Llofriu, en Catalogne. *Luna lunera*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1999, p. 163.

[75] *Ibid.*, p. 56.

« Chut... Chut... Ne pose pas de questions, ne parle pas de ces choses, tais-toi, tais-toi... »

luna<sup>76</sup> », une réflexion de la narratrice intradiégétique, au sujet du vide et du silence entourant les enfants, comme si la guerre,

[...] fuera una puerta cerrada tras la cual se escondían nuestro origen, nuestra historia, la historia de nuestros padres y otros muchos hechos y personas cuya existencia conocíamos por el vacío que se creaba en torno a su nombre, por el silencio que envolvía su mención, como agujeros negros de un firmamento del que se hubiera adueñado la carcoma<sup>77</sup>.

À ce vide, à ces « trous noirs », qu'emplissent les discours des domestiques, répondent une réflexion et une métaphore qui mettent en abyme la structure générale du roman, tout en restituant la vision enfantine :

Llevábamos a cuestras imágenes borrosas de los episodios, viajes, traslados, rostros y sensaciones que habíamos acumulado en nuestros pocos años de vida, y la sorpresa inicial de la llegada se nos habría de convertir en un agujero negro de curiosidad insaciable que a falta de alguna verdad concluyente tendría que nutrirse de datos arañados al azar, de conversaciones robadas a la intimidad de los otros, de suposiciones y de conjeturas para intentar comprender y desenmarañar hechos tan nimios como la trama que al día siguiente de nuestra llegada nos había llevado a aquel comedor, en el primer piso de una casa con jardín que no habíamos visto jamás [...] <sup>78</sup>.

Ces bribes, ces conjectures, jalonnent le roman, en particulier la première partie, qui narre la part de la vie la plus lointaine et inaccessible à la narratrice.

Le « nous », majoritaire dans le roman, où s'insère le « je » d'Anna, la narratrice, présent dès la première partie, et omniprésent dans la seconde partie, en dehors du premier chapitre, définit la voix de l'exil intérieur que signifèrent le retour en Espagne et la violence rencontrée dans la société et la famille, ainsi que la voix de la résistance à cette violence sociale et familiale. Quant à la troisième personne du pluriel, elle marque le commencement de la diégèse et sa fin, puisque cette personne grammaticale, qui

---

[76] *Ibid.*, p. 43.

« Bombes sous la lune ».

[77] *Ibid.*, p. 58.

« [...] était une porte fermée derrière laquelle se cachaient notre origine, notre histoire, l'histoire de nos parents et de nombreux autres faits et personnes dont nous connaissions l'existence grâce au vide qui se créait autour de leur nom, au silence qui entourait leur mention, comme les trous noirs d'un firmament dont la vermine aurait pris possession. »

[78] *Ibid.*, p. 52.

« Nous traînions les images floues des épisodes, des voyages, des déplacements, des visages et des sensations que nous avions accumulés pendant notre courte vie, et la surprise initiale de l'arrivée allait devenir un trou noir, fait d'une insatiable curiosité, qui à défaut de quelque vérité concluante ne pourrait se nourrir que de faits grappillés au hasard, de conversations volées à l'intimité des autres, de suppositions et de conjectures pour tenter de comprendre et de démêler des faits aussi insignifiants que la trame qui le jour suivant notre arrivée nous avait amenés jusqu'à cette salle à manger, au premier étage d'une maison avec jardin que nous n'avions jamais vue [...] ».

apparaît au début du roman, est omniprésente dans la troisième partie du livre ; ce retour au point de départ énonciatif charpente la structure analeptique du roman, qui débute à l'agonie de l'aïeul, et clôt à sa veillée funèbre.

Ainsi, c'est l'entrelacs des voix qui fonde la restitution du vécu des enfants, mais aussi de la famille en général, au contact de la guerre et de ses suites, ainsi par exemple, l'épisode de l'oncle fusillé, dans le chapitre « Un disparo en el corazón<sup>79</sup> ». Cette alliance polyphonique tente une reconstitution du tissu des origines perdues. La violence de cette perte donne naissance à une écriture, qui est bien, ici encore, une forme de survie, dont l'expression est perceptible à la fin du roman : « Moriremos deseando lo que deseamos de niños y llorando por lo que lloramos entonces, y perderemos la vida entera buscando el amor no concedido en la infancia, un vacío que nadie ni nada podrá llenar<sup>80</sup>. »

L'enfance en guerre est donc paradoxalement fondatrice chez les quatre écrivains. Dans tous les cas il est question d'une rupture violente, d'une lutte identificatoire, d'une survie littéraire. L'adulte décide de parler d'un vécu personnel dans un espace où la liberté est de mise : le poème, le roman. Le choix de faire de ce thème une concrétion de l'affleurement du sujet est inséparable d'un départ dont les bases sont sapées par la violence du vu, de l'entendu, du vécu, et de l'interdit de voir, d'entendre, de vivre, mais aussi par l'oubli. Ceci présente un « avantage », car le créateur part sur des bases langagières apparemment « vierges », et son écriture s'élabore dans une confusion entre enfance et genèse de la création. Certes, dans tous les cas, enfants ou pas, ces écrivains n'auraient pas échappé à une problématique mondiale, née d'une société aux valeurs détruites par guerres, génocides et dictatures. Mais on peut dire que ces événements, en fondant une esthétique chez chacun d'entre eux, deviennent modalité d'écriture : chez Ángel González, le paradis perdu initial entraîne une esthétique où coexistent suavité et âpreté, où la métrique, assouplie, s'insinue dans la corporéité du lecteur. Chez José Ángel Valente, le point de vue critique adopté au sein de l'œuvre créatrice, sape les valeurs de la cité réprouvée et élabore un langage de la survie, appauvri, dont la puissance évocatrice est retrouvée dans la suite de l'œuvre. Chez Antonio Gamoneda, l'œuvre est une « relation », où se révèle progressivement, sur un rythme particulier (parfois proche du rythme à quatre temps du blues)<sup>81</sup>, le traumatisme caché, jusqu'à la conscience caractérisant *Un armario lleno de sombra*. Chez Rosa Regàs, la foule des voix tente l'impossible restitution d'un passé effacé par l'arrachement aux parents et le déplacement brutal de l'exil, en particulier le

---

(79) *Ibid.*, p. 213-221.

« Un tir dans le cœur ».

(80) *Ibid.*, p. 331.

« Nous mourrons en désirant ce que nous désirions enfants et en pleurant pour ce qui nous faisait pleurer alors, et nous passerons notre vie entière à chercher l'amour non donné pendant l'enfance, un vide que personne ni rien ne pourra combler ».

(81) Voir l'article de Laurence Breyse-Chanet cité plus haut.

retour, vécu comme un nouvel exil : « Estaba en un país que no era el mío » (j'étais dans un pays qui n'était pas le mien), m'a-t-elle dit en avril 2011. Malgré eux, puis plus consciemment, la destruction est fondatrice, car au-delà de leur seule œuvre, il n'est que de voir, par exemple, la richesse de la poésie, aujourd'hui, en Espagne, comme le décrivent les auteurs de *Los usos del poema, poéticas españolas últimas*<sup>82</sup> dans une récente étude. Il y est question, au-delà des « novísimos » des années 1970 désormais moins neufs, à partir des années 1990, et jusqu'à présent, d'une « pluralidad de opciones<sup>83</sup> », ou encore, sous la plume de Juan Cano Ballesta dans *Poesía española reciente*, d'une poésie « abierta a horizontes sin límite<sup>84</sup> », et du retour inespéré d'une poésie sociale qualifiée désormais de « entrometida<sup>85</sup> » ou encore « responsable », qui n'aurait pas existé sans les poètes de la guerre, et moins encore sans ceux d'entre eux qui furent « niños de la guerra » (enfants de la guerre).

---

[82] Edición de Laura Scarano, Diputación de Granada, 2008.  
*Los usos del poema. Últimas poéticas españolas.*

[83] *Ibid.* p. 118.

« une pluralité d'options ».

[84] *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 64.

« ouverte à des horizons sans limites. »

[85] Traduction (littérale) : « qui s'immisce », équivalent actuel d'une poésie « sociale. »