

La poésie impure selon Pablo Neruda : affirmation d'un *nouvel humanisme* et « exploration dionysiaque du monde ibérique » (Madrid, 1935-36- Poèmes, manifestes, critique artistique).

Isabelle Cabrol

Sorbonne Université (Faculté de Lettres)- C.R.I.M.I.C. EA2561

Résumé : Entre 1935 et 1936, Pablo Neruda publie à Madrid une série de textes (poèmes, manifestes, critique artistique), qui, portés par un souffle vital et conçus comme un chant viscéral, proposent une *pensée élémentaire du corps et de la vie*, qui réconcilie le rêve et la réalité. En avril 1935, les trois poèmes « Entrada a la maderá », « Apogeo del apio », et « Estatuto del vino », regroupés sous le titre *Tres cantos materiales*, sont publiés par la Maison d'édition Plutarco. Quelques mois plus tard, Neruda lance sa revue *Caballo verde para la poesía*, et les numéros d'octobre, novembre et décembre 1935 s'ouvrent sur

les textes programmatiques « Sobre una poesía sin pureza », « Los temas » et « Conducta y poesía », qui s'imprègnent de tendances néo-romantiques et prônent une *poésie impure*. Le 14 mai 1936, paraît dans *El Sol* un texte de critique artistique, qui sera repris dans la revue costarienne *Repertorio americano*, le 5 septembre 1936 : « El escultor Alberto ». Dans mon étude, je propose une lecture croisée de ces documents, et montre que le surréalisme international, associé au *nouvel humanisme* et à la tellurique 'Escuela de Vallecas', va jouer un rôle déterminant chez

Neruda dans son affirmation vitaliste d'une esthétique de la matière.

Mots-clefs : Pablo Neruda, *Caballo verde para la poesía*, *Repertorio americano*, avant-gardes, surréalisme, *nouvel humanisme*, réalisme, Escuela de Vallecas, Alberto, M. Hernández, A. Serrano Plaja, Espagne XXe siècle.

Resumen : Entre 1935 y 1936, publica Pablo Neruda en Madrid una serie de textos (poemas, manifiestos, crítica artística) que, animados por un soplo vital y concebidos como canto visceral, proponen un *pensamiento elemental del cuerpo y de la vida*, en una conciliación del sueño con la realidad. En abril de 1935, los tres poemas « Entrada a la madera », « Apogeo del apio » y « Estatuto del vino » son publicados por la Editorial Plutarco, con el título *Tres cantos materiales*. Unos meses después, lanza Neruda su revista *Caballo verde para la poesía*, y los

números de octubre, noviembre y diciembre de 1935 son encabezados por los textos programáticos, « Sobre una poesía sin pureza », « Los temas » y « Conducta y poesía », que se nutren del *nuevo romanticismo* y reivindican una *poesía sin pureza*. El 14 de mayo de 1936, se publica en *El Sol* un texto de crítica artística, que se reproducirá en la revista costarricense *Repertorio americano*, el 5 de septiembre de 1936 : « El escultor Alberto ». En mi estudio, propongo un análisis de esos documentos nerudianos, y muestro que el surrealismo internacional, asociado al *nuevo humanismo* y a la telúrica Escuela de Vallecas, son las influencias clave que le permiten a Neruda plasmar una estética vitalista de la materia.

Palabras clave : Pablo Neruda, *Caballo verde para la poesía*, *Repertorio americano*, vanguardias, surrealismo, *nuevo humanismo*, realismo, Escuela de Vallecas, Alberto, M. Hernández, A. Serrano Plaja, España siglo XX.

La période madrilène de Pablo Neruda (1935-36) : entre surréalisme, *ré-humanisation* de l'art et *nouveau réalisme*

S'il est un poète hispano-américain qui a placé les émotions, l'homme et la matière vivante au cœur de sa création poétique, c'est bien le Chilien Pablo Neruda, dont Julio Cortázar dira, en 1973, que son écriture est « un torrent de mots chargée de matière épaisse...¹ ». Neruda construit, tout au long de son œuvre lyrique, épique, historique ou militante, une esthétique de la matière qui s'épanouit pleinement dans le recueil *Odas elementales* (1954), comme en témoignent les poèmes « Oda a la madera », « Oda a la tierra », ou bien encore le très méta-poétique « Oda al libro (I) » :

1 CORTÁZAR, Julio, « Carta abierta a Pablo Neruda », *Revista iberoamericana*, num. 39, Pittsburg, 1973, p. 34-35 : « En la cuarta década del siglo, en un periodo en que casi todos los poetas continuaban una vía lírica sin sorpresas, cae sobre una generación latinoamericana estupefacta, maravillada o enfurecida, un enorme aluvión de palabras cargadas de materia espesa, de piedras y de líquenes, de esperma sideral, de vientos litorales y gaviotas de fin de mundo un inventario de ruinas de maderas y metales ». Julio Cortázar est cité par ROVIRA, José Carlos, *Pablo Neruda. Album*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007, p. 82.

[...] mis poemas
no han comido poemas,
devoran
apasionados acontecimientos,
se nutren de intemperie,
extraen alimento
de la tierra y los hombres [...].²

Celui qui a donné à ses mémoires le titre vitaliste *Confieso que he vivido. Memorias* (publication posthume, 1974)³, n'aura de cesse, entre 1922 et 1973, de mêler vie et création, de *donner corps au langage*, et d'interroger la relation que le poète entretient avec la matière, l'homme et l'univers. Dans l'un des chapitres de son autobiographie, consacré à la période madrilène du milieu des années 1930, « España en el corazón », Neruda définit la création poétique comme une œuvre vive : « La poesía no es una materia estática, sino una corriente fluida que muchas veces se escapa de las manos del propio creador. Su materia prima está hecha de elementos que son y al mismo tiempo no son, de cosas existentes e inexistentes⁴ ».

Cette définition de la poésie, donnée *a posteriori*, rejoint l'affirmation d'une existence organique du langage et la revendication de l'incarnation de la parole poétique, deux orientations qui sous-tendent les poèmes nerudiens écrits dans les années 1930. En 1935, en pleine « affaire Neruda-Tagore », autour de *Veinte poemas de amor*, P. Neruda se défend de l'accusation de plagiat (attisée, entre autres, par Vicente Huidobro), en revendiquant précisément une *pensée* et une écriture du *corps*, dans un poème qui se veut à la fois règlement de comptes et *Art poétique* :

Estoy lleno de lágrimas y amapolas cortadas
y pálidas palomas de energía,
y con todos los dientes y los dedos escribo,
y con todas las materias del mar,
y con todas las materias del corazón escribo⁵.

J'ai choisi de me pencher ici sur la période madrilène de Pablo Neruda, et de revenir tout particulièrement sur les années 1935-36 – période mythique s'il en est dans sa trajectoire –, lorsque le poète chilien travaille aux côtés de José Bergamín, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja et Alberto Sánchez (dit Alberto). Quelques mois à peine après son arrivée à Madrid, en juin 1934, où officiellement il doit exercer ses fonctions consulaires,

2 NERUDA, Pablo, « Oda al libro (I) », *Odas elementales*, Madrid, Cátedra/ Letras Hispánicas [Edición de Jaime Concha], 1988 [1^{ère} édition, 1954], p. 160-162. Voir également le poème « Oda al libro (II) », p. 163 et ss.

3 NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido. Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1974. Voir notamment le chapitre 5, « España en el corazón », et les sections « Cómo era Federico », « Miguel Hernández », « Caballo verde », « El crimen fue en Granada », « Mi libro sobre España », « La guerra y París », « Nancy Cunard », « Un Congreso en París », « Las máscaras y la guerra ». Lorsque je ferai référence à cette même autobiographie, il s'agira de l'édition de Barcelone, Seix Barral/ Biblioteca Breve, 1974.

4 NERUDA, Pablo, « El crimen fue en Granada », in *Confieso que he vivido. Memorias...*, *op. cit.*, p. 56.

5 NERUDA, Pablo, « Aquí estoy », poème écrit à Madrid, en 1935, et publié à Paris, en 1938, dans une édition confidentielle.

Neruda commence à jouer un rôle majeur sur la scène intellectuelle madrilène : il va prendre part à la grande mutation artistique, littéraire et idéologique que Madrid connaît alors⁶. C'est une période où l'on continue d'assister à une progressive *ré-humanisation* de la création artistique et littéraire, commencée dès 1927-29, après deux décennies de recherches qui ont été *esthétiques* pour l'essentiel. Aux premiers *ismes* dits aseptisés (parmi lesquels l'*ultraïsme*, la version hispano-américaine du futurisme italien), succèdent de nouveaux *ismes* qui tentent de réconcilier l'Art et la Littérature avec l'Homme : c'est, par exemple, le surréalisme du groupe de Málaga, en 1929, le *nouveau romantisme*, théorisé par José Díaz Fernández, en 1930⁷, l'esthétique tellurique de la *Escuela de Vallecas* (entre 1927 et 1936), ou bien l'art militant et prolétarien prôné par R. Alberti et M. Teresa León dans leur revue *Octubre* (1933-34), ou encore le *nouveau réalisme* défendu par la revue *Nueva cultura* (à partir de 1935). Les années 1935-36 sont des années décisives pour la scène culturelle madrilène, marquées par des recherches expérimentales tous azimuts, un rayonnement international et la superposition d'influences diverses, mais, également, par les hésitations de certains intellectuels à se tourner résolument vers le réalisme. Si Rafael Alberti est officiellement le porte-drapeau de la *poesía cívica* de l'avant-guerre, ce n'est que progressivement que certains de ses amis vont se laisser gagner par la tentation de relier praxis artistique et action politique.

C'est le cas de Neruda, qui dirige, entre 1935 et 1936, une revue aux accents surréalistes, *Caballo verde para la poesía*⁸, dont les prises de position déclenchent plusieurs polémiques en Espagne, et sont décriées par les ennemis de toujours du Surréalisme, que l'on trouve aussi bien du côté des tenants de la poésie pure que parmi les défenseurs de l'art militant⁹. À travers ses choix éditoriaux – un hommage à Lautréamont, un poème de Robert Desnos, des textes du 'groupe *Litoral*' –, Neruda se situe clairement dans la lignée du Breton de 1924 et 1929, et des deux premiers *Manifestes*. Par ailleurs, il s'attache à définir son programme poétique, autour du concept de la poésie *impure* (littéralement, « poésie sans pureté »), qui réconcilierait les images irrationnelles, venues du monde des rêves et de l'inconscient, et la contemplation des objets du monde réel et du quotidien, dans une conciliation des contraires rêve/ réalité très surréaliste¹⁰. Il revendique une poésie viscérale, qui s'évade de la page

6 Pour davantage de précisions sur la période madrilène du poète chilien, je renvoie ici au chapitre 5 de la biographie que José Carlos Rovira consacre à Pablo Neruda, « Madrid : España en el corazón, 1934-39 », *Pablo Neruda. Album...*, *op. cit.*, p. 92-143. Voir également les pages que le poète Rafael Alberti consacre à l'effervescence culturelle de cette période, et notamment, à la présence de Pablo Neruda à Madrid, au milieu des années 30 : ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, 2 (*Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*), Madrid, Alianza Editorial/ Biblioteca Alberti, 1998, p. 171-176.

7 DIAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo (Polémica de arte, política y literatura)*, Madrid, Zeus, 1930.

8 Je renvoie ici à un premier article que j'ai publié sur la question de l'influence de l'avant-garde internationale sur la revue *Caballo verde para la poesía* : CABROL, Isabelle, « L'engagement de la poésie espagnole au sein des Avant-Gardes européennes : l'exemple de la revue *Caballo verde para la poesía* (octobre 1935-janvier 1936) », in AYMES, Jean-René et SALAÜN, Serge [Études réunies par], *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 1999, p. 271-284.

9 Le rapport qu'entretiennent les intellectuels espagnols avec le surréalisme est extrêmement conflictuel, et oscille entre fascination et rejet total. Pour une lecture approfondie de ces problématiques autour du dépassement progressif des premiers *ismes* par le réalisme social, je renvoie ici à ma thèse de Doctorat, réalisée sous la direction du Professeur Serge Salaün : CABROL, Isabelle, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 2003 [629 p.].

10 « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire », BRETON, André, *Premier*

pour devenir « chant du cœur » et qui, portée par le souffle vital, va rapprocher le poète de l'homme du peuple et de la matière élémentaire.

Pour interroger cette *pensée du corps et de la vie* nérudienne, j'ai choisi de m'appuyer ici sur cette revue, et, tout particulièrement, sur les trois manifestes sur lesquels s'ouvrent les trois premiers numéros de la revue dirigée par Pablo Neruda – *fabriquée* par les poètes-imprimeurs Manuel Altolaguirre et Concha Méndez, et dont la publication sera interrompue prématurément en juillet 36, au début de la Guerre civile. Les trois textes sont publiés respectivement en octobre, novembre et décembre 1935, sous le titre « Sobre una poesía sin pureza », « Los temas » et « Conducta y poesía »¹¹. Pour commenter ces trois textes programmatiques (le premier sera retenu par la critique comme un texte-fondateur du courant de la *poésie impure* espagnole, au détriment des deux autres, qui sont plus rarement étudiés), je m'appuierai également sur d'autres textes publiés par P. Neruda, toujours lors de sa période madrilène : la série des trois poèmes regroupés sous le titre *Tres cantos materiales*, et qui sont publiés à Madrid, en avril 1935, par la maison d'édition Plutarco, en signe d'hommage des poètes espagnols à Pablo Neruda : « Entrada a la madera », « Apogeo del apio » et « Estatuto del vino »¹². Enfin, je m'arrêterai sur un texte de critique artistique publié par Pablo Neruda à Madrid, le 14 mai 1936, dans *El Sol*, et repris dans la revue costaricaine *Repertorio americano* – un relais américain de *l'Internationale littéraire*, qui publie précisément plusieurs poèmes de *Caballo verde...* –, le 5 septembre 1936 : « El escultor Alberto »¹³.

En relisant ces textes qui mêlent l'intention méta-textuelle et la dimension poétique, je me suis demandé si la *poésie impure* que Pablo Neruda revendique explicitement, à partir d'avril 1935, propose une *pensée du corps et de la vie* novatrice, propre à la pensée hispano-américaine – avec la mémoire des racines chiliennes, mais aussi l'influence de la très ibérique *Escuela de Vallecas*. Ou bien porte-t-elle l'empreinte des principaux courants de l'avant-garde internationale de l'époque, irrémédiablement opposés, à savoir le surréalisme lancé en France par Breton, Aragon et Eluard, et le *nouveau réalisme*, prônés par le même Aragon et une partie des intellectuels du Congrès des Écrivains

Manifeste du surréalisme, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard/ Folio essais, 1992, p. 24.

11 *Caballo verde para la poesía*, Madrid, num. 1 à 4, octobre 1935-Janvier 1936. Toutes les références renvoient ici au fac-similé réalisé par LECHNER, Johannes, Nendeln-Liechtenstein, Verlag, 1974.

12 Ces trois poèmes sont publiés à Madrid dans un petit fascicule intitulé *Homenaje de los poetas españoles a Pablo Neruda. Tres cantos materiales*, Madrid, Ediciones Plutarco [avec le soutien des Editions El Arbol/ « Cruz y Raya »], 1935. Les poètes espagnols qui signent cet hommage à Neruda sont les suivants : R. Alberti, V. Aleixandre, M. Altolaguirre, L. Cernuda, G. Diego, L. Felipe, F. García Lorca, J. Guillén, P. Salinas. Et également : M. Hernández, J. A. Muñoz Rojas, L. y J. Panero, L. Rosales, A. Serrano Plaja, L.F. Vivanco. Ces trois poèmes feront partie de la nouvelle édition du recueil de poèmes intitulé *Residencia en la tierra*, que Plutarco publiera peu de temps après, toujours en 1935. Pour une édition récente, cf. NERUDA, Pablo, « Tres cantos materiales », *Residencia en la tierra 2 (1931-35)*, Madrid, Cátedra/ Letras hispánicas, 1997, p. 255-272. La première édition de *Residencia en la Tierra* date, quant à elle, de 1933 [Nascimento, Chili].

13 NERUDA, Pablo, « El escultor Alberto », *El Sol*, Madrid, le 14 mai 1936. Le texte est repris dans *Repertorio americano (Semana de Cultura hispánica)*, San José, Costa Rica, le samedi 5 septembre 1936 (Tome XXXIII, num. 9-Année XVIII, num. 769) [sans pagination : il s'agit du tout dernier article de ce numéro de *Repertorio americano*, revue qui se faisait l'écho, entre autres, de toute la littérature espagnole *de avanzada* des années 30]. <http://www.repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2923> (page consultée le 5 janvier 2018). Le texte de Neruda, « El escultor Alberto », constitue un document fondamental pour la période ; Juan Manuel Bonet, dans son indispensable *Diccionario de las vanguardias en España (1909-1936)*, y fait allusion : voir les entrées 'Alberto' (p. 35) et 'Pablo Neruda' (p. 439, la date de 1934 est mentionnée ici, par erreur, pour l'année de parution dans *Repertorio americano*).

pour la Défense de la Culture, en juin 1935 ? Dans le fond, la *poésie impure* nérudienne ne serait-elle pas un syncrétisme de tous ces courants, qui chercherait à réconcilier le « procès de l'attitude réaliste » (A. Breton, 1924¹⁴) et le rapprochement avec « la réalité du monde » (P. Neruda, 1935¹⁵) ?

L'affirmation de la *poésie impure* : le poids du surréalisme dans la théorisation d'une esthétique de la matière, du corps et de la vie

Las gentes cruzan el mundo en la actualidad
Sin apenas recordar que poseen el cuerpo y en él la vida,
Y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que designan el cuerpo.
Pablo Neruda, « Ritual de mis piernas », *Residencia en la tierra 1*, 1925-31
[Publication à Madrid, 1935].

Les trois manifestes que Neruda publie dans *Caballo verde para la poesía* relancent le débat autour de la *poésie pure*, ce qui, en 1935, ne suppose pas de réelle rupture. Le rapprochement entre la poésie et le réel a été expérimenté, dès le milieu du XIX^e siècle, par les représentants de la modernité, puis, entre le langage et le quotidien, par les défenseurs de *l'Esprit nouveau* et des avant-gardes. En revendiquant une poésie « sans pureté », Neruda s'attire tout de même les foudres de la revue *Nueva Poesía*¹⁶, et surtout de Juan Ramón Jiménez, lequel balaye d'un revers de la main une poésie-« estercolero », la qualifiant « d'irresponsable » et d'« ultime tendance d'un surréalisme agonisant »¹⁷. Dans le fond, cette critique n'a rien de surprenant.

Ce qui est plus intéressant, c'est que les textes de Neruda s'éloignent, sur le plan formel, des manifestes théoriques¹⁸, pour laisser exploser une écriture sensorielle, dont les images visuelles et les jeux sur les sonorités produisent le *catachysme* appelé de ses vœux par un Louis Aragon toujours

14 BRETON, André, *Premier Manifeste du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 18 : « Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit, après le procès de l'attitude matérialiste ».

15 NERUDA, Pablo, « Sobre una poesía sin pureza », *Caballo verde para la poesía*, num. 1, oct. 1935, Madrid. Fac-similé., *op. cit.*, p. 5.

16 Juan Gil-Albert, lorsqu'il commente le manifeste de Neruda, revient sur cette polémique : « Por su órgano pristino, « Nueva Poesía » dicen ir « hacia lo puro de la poesía, entendiendo por puro lo limpio, lo acendrado », y añaden : « rechazamos lo impuro en el sentido de caótico, de confuso », GIL-ALBERT, Juan, *Nueva Cultura, (Información, crítica y orientación intelectual)*, Valence, num. 9, décembre 1935. Édition fac-similée Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag/ Ediciones Turner, 1977 [2 vol.], p. 136.

17 Voir ROVIRA, José Carlos, *Pablo Neruda. Album...*, *op. cit.*, p. 106.

18 Je pense ici à certains manifestes du surréalisme signés par André Breton, très théoriques : *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1929), ou le texte « Discours au congrès des écrivains » (1935), plus qu'à des manifestes comme *Le Premier Manifeste du surréalisme* (1924) ou *Poisson soluble* (1924), qui mêlent, eux aussi, comme les manifestes de Neruda, position de principe et langage poétique.

dadaïste dans l'âme, dans son *Traité de style* de 1928¹⁹. La *matière* et le *corps* vont constituer la *matière première* du premier manifeste de la série, « Sobre una poesía sin pureza », ce qui lui donne une patte charnelle, et le situe à mi-chemin entre la position de principe et le poème en prose :

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico acto²⁰.

En théorisant une poétique *de la matière* (« una poesía como un traje, como un cuerpo »), dans un texte porté par une écriture onirique, Neruda redonne ses lettres de noblesse à un corps impur laissé de côté par la tradition puriste : empruntant la voie ouverte par le Lautréamont des *Chants de Maldoror*²¹, il opère à son tour un renversement des valeurs, et propose une nouvelle hiérarchisation des éléments poétiques, « en-dehors de toute préoccupation esthétique ou morale », comme le dira A. Breton en 1953²². Signe ultime de fidélité aux défenseurs de *l'amour fou* et de « l'exploration d'une contrée où le désir est roi » (A. Breton), la *poésie impure* est, selon Neruda, forcément

19 « La poésie est par essence orageuse, et chaque image soit produire un cataclysme. Il faut que ça brûle ! », ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard/ L'imaginaire, 2000 [1^{ère} édition : 1928], p. 140.

20 NERUDA, Pablo, « Sobre una poesía sin pureza », *Caballo verde para la poesía*, num. 1, oct. 1935, Madrid. Fac-similé..., *op. cit.*, p. 5.

21 « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, retrouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages de ces pages sombres et pleines de poison », LAUTREAMONT, Comte de, « Avertissement au chant premier », *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF/ Poésie Gallimard, 1991, p. 17 [date de composition : 1868-69]. Dans son *Traité du style*, L. Aragon revendiquera l'héritage de Lautréamont, plus encore que celui d'Apollinaire et Reverdy, pleinement assumé par A. Breton en 1924. Dans le texte de Neruda, la filiation envers Lautréamont est manifeste : on y retrouve le même goût de l'accumulation, de la comparaison et de l'image *cataclysmique*.

22 BRETON, André, *Premier Manifeste du surréalisme*, in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Folio/ Essais, 1992, p. 36.

érotique, confuse, sans tabou, pleine de sang, de sueur et de « poison » (pour reprendre un terme cher à Lautréamont), *convulsive*, bien sûr²³.

Neruda est bien loin des verticalités et des foules urbaines chantées par le futurisme et l'ultraïsme²⁴, il propose une autre vision utopique de la création poétique qui, portée par la passion et imprégnée des besoins physiologiques, serait le fruit d'une unité entre l'âme et le corps. En proposant une pensée totale de l'homme en lien avec les éléments²⁵, Neruda redonne toute sa noblesse au corps et aux émotions : il file la métaphore sculpturale de la poésie sortant de la page pour devenir *chant matériel*, tout en prenant, dans un élan romantique, le contre-pied des dictats « anti-sentimentalistes » d'un Marinetti ou Guillermo de Torre : « El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón²⁶ ». Il pousse la provocation jusqu'à revendiquer la mélancolie et le *kitsch*, au nom d'une poésie chaleureuse, élémentaire, indispensable, aux antipodes d'une poésie hermétique, aseptisée et intellectuelle : « Quien huye del mal gusto cae en el hielo », prévient le poète, volontairement à contre-courant des slogans tapageurs *Ultra* de la décennie antérieure²⁷.

On retrouve dans ces trois manifestes – à la fois théorie et expérience anti-intellectualistes –, une affirmation de la vie qui sous-tend de nombreux poèmes de *Residencia en la tierra*, dont Neruda poursuit l'écriture, à Madrid. En 1935, il écrit notamment le poème « Entrada a la madera », un *pur* produit de la poésie *impure*, portée par l'onirisme, l'inconscient et les images illogiques, avec une référence explicite à *l'automatisme psychique pur* théorisé par A. Breton :

Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides,
a una tenaz atmósfera de luto
a una olvidada sala decaída
a un racimo de tréboles amargos²⁸.

23 Cf. BRETON, André, « La beauté sera convulsive », *Minotaure*, num. 5, Paris, 1934. L'érotisme est l'une des orientations majeures du courant surréaliste : « La poésie se fait dans un lit comme l'amour/ Ses draps défaits sont l'aurore des choses/ La poésie se fait dans les bois [...] L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair/ Tant qu'elle dure/ Défend toute échappée sur la misère du monde », BRETON, André, « Sur la route de San Romano » [« Oubliés », 1948], in *La poésie surréaliste* [choix et présentation par Jean-Louis Bedouin], Paris, Seghers, 1972, p. 94-95.

24 Pour un aperçu de la poésie ultraïste espagnole des années 1910 et 20, voir l'anthologie poétique de Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Clásicos Castalia, 1995.

25 Là-dessus, voir le poème « Unidad » : NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra 2 (1931-35)*, Madrid, Cátedra/ Letras hispánicas, 1997, p. 99-100. « [...] Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:/ el peso del mineral, la luz de la piel,/ se pegan al sonido de la palabra noche:/ la tinta del trigo, del marfil, del llanto,/ las cosas de cuero, de madera, de lana,/ envejecidas, desteñidas, uniformes,/ se unen en torno a mí como paredes ».

26 NERUDA, Pablo, « Los temas », *Caballo verde para la poesía*, num. 2, Madrid, nov. 1935. Fac-similé..., *op. cit.*, p. 29.

27 NERUDA, Pablo, « Sobre una poesía sin pureza », *Caballo verde para la poesía*, num. 1, oct. 1935, Madrid. *Ibid.*, p. 5.

28 NERUDA, Pablo, « Entrada a la madera », in *Homenaje de los poetas españoles a Pablo Neruda. Tres cantos materiales...*, *op. cit.*, [sans pagination].

Ces premiers vers, marqués par la confusion et la noirceur, ne doivent pas occulter une force primaire vitale, oscillant entre pessimisme et volonté, que résume le vers d'un autre poème, « Cantares » : « Morir deseo/ vivir quiero » (*Residencia en la tierra*, Java, 1931)²⁹. En 1935, Neruda continue de se poser en « sujeto de sangre especial », comme dans ses poèmes en prose de la première version de *Residencia en la tierra*. « En la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre »³⁰, c'est sur cette réaffirmation d'une poésie vitaliste que se conclut précisément le dernier manifeste du programme poétique de Neruda, « Conducta y poesía », dans laquelle on peut lire, par ailleurs, les premières prises de position éthiques du poète chilien.

La revendication d'un *nouvel humanisme* : poésie élémentaire, élan de fraternité et pensée du corps au travail

La mano es la herramienta del alma, su mensaje,
Y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.
Miguel Hernández, « Las manos », *Viento del pueblo*, Madrid, 1936.

Le premier manifeste de *Caballo verde para la poesía*, « Sobre una poesía sin pureza », propose une esthétique fondée sur la contemplation des objets du quotidien, qui portent la marque du travail et de l'effort, l'empreinte de l'homme et de la vie :

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto con el hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunden una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

29 Cette oscillation permanente entre deux pôles antagoniques rappelle la problématique du poème que Rafael Alberti publie, dans la revue d'Ernesto Giménez Caballero : « Ascensión de Maruja Mallo al subsuelo », *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1930.

30 NERUDA, Pablo, « Conducta y poesía », *Caballo verde para la poesía*, num. 3, Madrid, déc. 1935. Facsimilé..., *op. cit.*, p. 49.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo³¹.

La « pensée du corps » de Neruda ne célèbre pas le corps du sportif ou de l'acteur de cinéma, forcément en mouvement, comme cela a été le cas dans la poésie expérimentale des années 1910 : le corps *noble* est désormais celui du Travailleur – de l'ouvrier, de l'artisan, ou du paysan. De la même façon, la matière *noble* de la poésie est un langage élémentaire, façonné par un *poète-artisan*³², qui se rapproche de « el hombre sencillo » : le *bois* est ainsi l'une des matières primordiales, et la profession du *menuisier* une image récurrente pour symboliser le poète à l'ouvrage. Il s'agit là de la première étape, transitoire, d'un rapprochement avec le Peuple, mouvement que l'on observe chez de nombreux poètes espagnols républicains, dès le début des années 1930³³, et que l'on retrouvera, dans le cas de Neruda, dans les poèmes épiques de la guerre d'Espagne, et aussi dans les années 1950, dans *Odas elementales* (je pense ici aux textes « Oda al hombre sencillo », « Oda a la pobreza », et « Oda a la sencillez »)³⁴.

C'est bien en défenseur du *nouvel humanisme* que se pose le Neruda de ce texte fondateur de la *poésie impure*. Le mot « homme », l'adjectif « humano », structurent le premier manifeste. Le poète, certes encore « lyrique » et « torturé », opère un rapprochement indéniable avec le réel, pour s'en imprégner, comme il le dit aussi dans « Estatuto del vino », dernier poème de la trilogie madrilène, *Tres cantos materiales* :

Hablo de cosas que existen,
Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando³⁵.

Ces vers sont en réalité une apostrophe, de la part de Neruda, à ceux qui l'accusent d'être un porte-parole anachronique du surréalisme, alors même qu'il se rapproche peu à peu de *l'Internationale littéraire* : aux côtés du révolutionnaire Raúl González Tuñón, Neruda accompagne, en juin 1935, à Paris, la Délégation espagnole du Congrès des Écrivains sur la Défense de la culture, dont fait officiellement partie Arturo Serrano Plaja – son interlocuteur privilégié dans la recherche expérimentale d'une parole élémentaire, nous le verrons plus loin³⁶.

31 NERUDA, Pablo, « Sobre una poesía sin pureza », *Caballo verde para la poesía*, num. 1, oct. 1935, Madrid. Fac-similé..., *op. cit.*, p. 5.

32 Je renvoie ici à l'étude des « métaphores artisanales et ouvrières » chez Pablo Neruda (*poète-charpentier, poète-boulangier, poète-métallurgiste*), proposée par Delphine Rumeau : RUMEAU, Delphine, « Pablo Neruda, Poète-compagnon » (2009), *Études littéraires*, Volume 40, numéro 2, été 2009, p. 93-107.

33 Voir FUENTES, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980 [Prologue de Manuel Tuñón de Lara].

34 Cf. NERUDA, Pablo, *Odas elementales*, *op. cit.*, p. 140, 211 et 234.

35 NERUDA, Pablo, « Estatuto del vino », in *Homenaje de los poetas españoles a Pablo Neruda. Tres cantos materiales...*, *op. cit.*, [sans pagination].

36 Cf. GIDE, André, *Defensa de la cultura, Seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja*. Édition facsimilée de l'édition de José Bergamín de 1936, avec une introduction de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981.

Il est certain que les textes de Neruda déclenchent une vive polémique, et pas seulement du côté des défenseurs de la tour d'ivoire. La critique provient aussi de la très révolutionnaire revue *Nueva Cultura* : dans sa tribune « Palabras actuales a los poetas », publiée en décembre 1935, Juan Gil-Albert reproche à Neruda de s'en tenir à une attitude contemplative, solitaire, bourgeoise (il parle de « soledad burguesa del poeta »), et de ne pas mettre concrètement sa poésie au service de l'action³⁷. Il y a, à l'évidence, dans la critique de Juan Gil-Albert à l'endroit de Neruda, un écho de la polémique qui, à Paris, oppose Breton à Aragon autour du réalisme social et de l'art révolutionnaire. Et l'on peut voir, dans les trois manifestes de *Caballo verde...*, un premier infléchissement dans la poétique de Neruda, qui trouve ses fondements dans l'Avant-garde internationale, mais dont la spécificité, très hispano-américaine, serait cette obsession vitaliste³⁸.

« L'exploration dionysiaque du monde ibérique » : l'influence décisive de la Escuela de Vallecas³⁹

En 1936, dans un texte de critique esthétique consacré à son ami le sculpteur Alberto Sánchez, qui expose alors à A.D.L.A.N.-Madrid⁴⁰, Pablo Neruda dit toute l'admiration qu'il voue à celui qui a lancé, en 1927, la Escuela de Vallecas, aux côtés de Benjamín Palencia et Maruja Mallo : « Es Alberto, sin duda, la más arriesgada aventura de la plástica española, la más atrevida exploración dionisiaca del mundo ibérico »⁴¹. Neruda annonce qu'Alberto a ouvert une voie très fructueuse et originale, *ibérique*, et sa lecture de l'expérience esthétique et matérielle du sculpteur – « áspera presión

37 GIL-ALBERT, Juan, « Palabras actuales a los poetas », *Nueva Cultura (Información, crítica y orientación intelectual)*, Valence, num. 9, décembre 1935. Édition fac-similée, *op. cit.*, p. 136 : « [...] de momento nos defraudaron dejándonos estacionados en la contemplación táctil de tanta belleza material como sugieren [...] ». C'est dans cette même revue *Nueva Cultura*, dirigée par Ángel Gaos, Juan Gil-Albert et Josep Renau, que María Zambrano publie son texte intitulé « *El nuevo realismo* », dans le numéro triple 6-7-8, d'août-septembre-octobre 1937 [*ibid.*, p. 432].

38 A. Breton termine son discours au Congrès des Écrivains pour la Défense de la culture, au Palais de la Mutualité, en juin 1935, par la phrase devenue aujourd'hui très célèbre : « Transformer le monde », a dit Marx ; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un ». BRETON, André, « Discours au Congrès », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 285.

39 Pour une présentation de « la Escuela de Vallecas », voir BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España...*, *op. cit.*, p. 221-222. Je renvoie également à l'exposition que le Museo de Bellas Artes de Gravina a consacré, entre le 23 février et le 3 juillet 2011, à la Escuela de Vallecas, « Forma, palabra y materia en la poética de Vallecas » (commissaire : Jaime Brihuega). Voir aussi la rétrospective « Alberto » organisée par le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 juin-17 septembre 2001. Parmi les œuvres les plus célèbres du sculpteur, on peut rappeler : « Pájaro de mi invención », « Escultura de horizonte », « Espantapájaros de Madrid », « El hombre del porvenir », « Escultura toledana » ou « La Internacional ».

40 L'article de Neruda est publié dans *El Sol* (Madrid), le 14 mai 1936, peu de temps après l'exposition d'Alberto, A.D.L.A.N.-Madrid, qui se tient en avril 1936, et regroupe, selon J.M. Bonet, « 4 sculptures et 41 dessins ». Cette exposition est répertoriée par BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo/ Colección Fundamentos 72, 1981, p. 523.

41 NERUDA, Pablo, « El escultor Alberto », *Repertorio americano...*, *ibid.* Dans cet article, Neruda ne cesse de filer la métaphore *vallecana* du travail du sculpteur : « Acompaña a Alberto el creciente canto temible de los impulsos sexuales, que en él dejan su mácula y sus feroces cicatrices, y las formas oceánicas

orgánica, acérrima lucha, violento sacrificio vital » –, résonne comme un écho à la « poésie sans pureté » des trois Manifestes de *Caballo verde para la poesía*. Le monde d'Alberto, peuplé de fantômes, façonné par le sang et les passions, est résolument opposé à l'art décharné, désincarné, déshumanisé, auquel s'oppose le poète chilien : « barbudo confitero poético, [al] eclesiástico en miniatura, [al] terrible burócrata productor de « arte » vendible »⁴².

Il me semble que le texte de Neruda nous donne une orientation précieuse, pour la lecture de sa propre poétique de *l'impureté* : les échanges entre cette conception de l'art, qui se nourrit à la fois d'éléments avant-gardistes (fauvisme, cubisme et surréalisme), et de l'expérience matérielle de la sobriété des terres castillanes, apportent un éclairage supplémentaire à ses propres expériences⁴³. Les termes « sencillez » et « desnudez », que l'on trouve associés à la poésie *humaine*, ponctuent cet article sur Alberto : « infundiéndoles soplos de desnudez de río, sencillez de soplo de río y, al mismo tiempo, patentes de cristal hechos trizas, humedades larvarias, sollozos de culturas sin nombre »⁴⁴.

Et si nous regardons de près le texte fondateur que le sculpteur Alberto, « Palabras de un escultor », publie lui-même dans *Arte*, dès juin 1931, il est clair que l'on y trouve les germes de l'esthétique de la matière et de la surréalité mêlées, défendue quelques années plus tard par Neruda :

Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro, presentir que voy a ahogarme en las profundidades del cieno, y en su fondo a encontrarme los reptiles de los sueños...⁴⁵

Dans ses textes « Sobre una poesía sin pureza », « Los temas », « Conducta y poesía », Neruda travaille lui aussi les mots comme un matériau brut, qui produirait non seulement un chant irrigué par la passion et le sang, mais aussi un objet matériel, plastique, sensible, une œuvre vive destinée à être dite : « el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído levemente por el sudor y el uso »⁴⁶.

Pablo Neruda dira, à de nombreuses occasions, le rôle joué par l'expérience *vallecana* : comme Miguel Hernández, qui écrit en 1935 le très tellurique « Me llamo barro aunque Miguel me

y terrestres persiguen atropelladoramente su creación original, de la misma manera que persiguieron al barro original [...] ».

42 *Id.* Sur la question complexe et polémique de la déshumanisation de l'art, voir l'essai que José Ortega y Gasset publie, en 1924, dans *El Sol*, puis, en 1925, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid, Austral, 1997, cf. notamment les pages 56-57 et 72-73).

43 Je m'appuie ici sur la définition de ce courant artistique donnée par Agustín Sánchez Vidal : « La Escuela de Vallecas ha sido caracterizada como una amalgama de elementos *fauves*, cubistas y surrealistas erigida a partir de una plataforma neocasticista. Su alcance e intenciones fueron definidos en un texto muy conocido del escultor Alberto Sánchez, en el que abogaba por la sobriedad y la sencillez que transmitían las tierras de Castilla », SANCHEZ VIDAL, Agustín, « De Cruz y raya al Rayo vallecano », *Insula*, num. 544, Madrid, avril 1992, p. 4-5.

44 NERUDA, Pablo, « El escultor Alberto », *Repertorio americano...*, *ibid.*

45 Le manifeste du sculpteur Alberto est également cité par Agustín Sánchez Vidal, « De Cruz y raya al Rayo vallecano », *Insula...*, *ibid.*

46 NERUDA, Pablo, « El escultor Alberto », *Repertorio americano...*, *ibid.*

llame », ainsi qu'un poème dédié au sculpteur « Alberto el vehemente »⁴⁷, Neruda reviendra sur cette influence déterminante dans son poème de guerre « Explico algunas cosas »⁴⁸. Par la suite, dans son poème « Para Alberto Sánchez, de Toledo » (Moscou, 21 avril 1960), dans l'hommage « Alberto Sánchez, huesudo y féreo » (recueilli dans l'un des cahiers *Para nacer he nacido*), ou bien encore dans ses mémoires *Confieso que he vivido*, le poète chilien évoquera avec nostalgie l'expérience de la terre espagnole, avec des images qui ne manqueront pas de rappeler les « mots d'un sculpteur » :

¡Aquel Madrid ! Nos íbamos con Maruja Mallo, la pintora gallega, por los barrios bajos buscando las casas donde venden esparto y estereras, buscando las calles de los toneleros, de los cordeleros, de todas las *materias* secas de España, *materias* que trenzan y agarrotan su corazón. España es seca y pedregosa, y le pega el sol vertical sacando chispas de la llanura, construyendo castillos de luz con la polvareda⁴⁹.

Cette évocation des « matières sèches » *ibériques* constitue, de la part de Neruda, un très bel hommage à son ami Alberto (le « maître de la sculpture abstraite »⁵⁰), qui exposera, en 1937, au Pavillon Espagnol de l'Exposition Internationale de Paris, une œuvre emblématique de l'engagement des artistes républicains de l'époque, « El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella ». Une sculpture qui, par son titre programmatique, sa verticalité (12,5 mètres de haut), son savant mélange d'abstraction et de réalisme, s'érige en art *doublement* révolutionnaire, en accord parfait avec l'esthétique de *Caballo verde para la poesía*⁵¹.

47 « Me llamo barro aunque Miguel me llame,/ Barro es mi profesión y mi destino/ que mancha con su lengua cuando lame [...] », HERNANDEZ, Miguel, *El rayo que no cesa*, Madrid, Austral, 2010 [Édition de Juan Cano Ballesta]. M. Hernández écrit, en mars 1935, le poème « Alberto el vehemente », en hommage à l'œuvre du sculpteur de Tolède, Alberto : *Monumento a los pájaros* (1930-32) : « No te acerques a Alberto si tienes un alma corta de sentidos/ y no te canta un pájaro apasionado en el alma [...] ».

48 « Os voy a contar todo lo que me pasa./ Yo vivía en un barrio/ De Madrid, con campanas,/ Con relojes, con árboles./ Desde allí se veía el rostro seco de Castilla/ Como un océano de cuero [...] », NERUDA, Pablo, « Explico algunas cosas », in *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra* (1936-37), Madrid, Ejército del Este/ Ediciones literarias del Comisariado, 1937, p. 12.

49 NERUDA, Pablo, « Miguel Hernández », *Confieso que he vivido...*, *op. cit.*, p. 54. C'est moi qui souligne le terme « matière », employé à plusieurs reprises dans ce passage par le poète.

50 « El escultor Alberto, panadero de Toledo que por entonces ya era maestro de la escultura abstracta... », NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido...*, *op. cit.*, p. 54. Voir la photo de Pablo Neruda posant devant une sculpture d'Alberto, au dos de laquelle on peut lire : « Defectos escogidos, Moscú, 1962 », in ROVIRA, José Carlos, *Pablo Neruda. Album...*, *op. cit.*, p. 282.

51 Cf. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pueblo-espanol-tiene-camino-que-conduce-estrella-maqueta> (page consultée le 5 janvier 2018).

« Ce langage amer, salé, des algues . . . » (A. Serrano Plaja)⁵² : la réception de la poétique nérudienne par les jeunes poètes espagnols

Es uno el hombre como es uno el dolor y la alegría de serlo. No hay cuerpo ni espíritu como no hay bien ni mal; sólo hay hombre. [...] Eludir el sudor, el esfuerzo maravilloso del cuerpo para salvar la pureza del espíritu sería tanto como negar al espíritu mismo negando sus cimientos.

A. Serrano Plaja, *El hombre y el trabajo* (Prologue), 1938.

Au-delà d'une simple représentation du corps, les textes théorico-poétiques que Pablo Neruda publie à Madrid en 1935-36 proposent une véritable *pensée* du corps, une réflexion sur le langage viscéral, et une tentative de créer, au sens propre, un chant matériel, un souffle vital, essentiel, « comme le pain », dira-t-il plus tard. Cette *pensée du corps et de la vie*, telle qu'elle se manifeste dans les poèmes, textes et manifestes de la revue *Caballo verde para la poesía*, s'imprègne de tendances diverses, qui vont du surréalisme international au *nouvel humanisme* espagnol, en passant la poétique tellurique de la Escuela de Vallecas.

La pensée du corps de Neruda, fondée on l'a vu sur le lien indéfectible entre praxis poétique et action vitale, fera école parmi les jeunes poètes espagnols. N'en déplaise à ses détracteurs, Neruda va exercer une influence capitale sur Miguel Hernández et Arturo Serrano Plaja, dont la création est portée – et ce n'est pas un hasard – par l'obsession de la matière, du corps, de la vie. « Vecino de la muerte » ou « Estos son los oficios »⁵³ sont en ce sens des textes emblématiques de la poésie espagnole *de avanzada* du milieu des années 30, et ils reflètent l'évolution d'un courant de la poésie espagnole de *la pureté vers la révolution* – pour reprendre le titre célèbre de l'essai de Juan Cano Ballesta⁵⁴ –, une évolution qui puise son originalité, précisément, en Espagne, dans une pensée vitaliste du corps.

La ligne éditoriale de Neruda, qui choisit de publier les textes de ces deux jeunes poètes, M. Hernández et A. Serrano Plaja, dès le premier numéro de *Caballo verde para la poesía*, en octobre 1935, est en ce sens très cohérente. Le texte de Serrano Plaja, « Estos son los oficios », sur lequel s'ouvrira le recueil *El hombre y el trabajo*, en 1938 (beaucoup moins repris, dans les anthologies contemporaines, que les poèmes de M. Hernández et P. Neruda), est à la fois théorie et pratique de cette *poésie impure* voulue par Neruda. Une voix fraternelle et universelle, inspirée des terres de

52 SERRANO PLAJA, Arturo, « Ese lenguaje amargo, salado, de la algas ». Vers extrait du poème « Estos son los oficios », sur lequel que s'ouvre son recueil, *El hombre y el trabajo*, Barcelona, Ediciones Hora de España, juin 1938.

53 *Caballo verde para la poesía*, num. 1, Madrid, oct. 1935. Fac-similé..., *op. cit.*, p. 13-16 et p. 19-20. Une fois la guerre civile commencée, Miguel Hernández publiera, dans son recueil *Viento del pueblo*, de nouveaux poèmes emblématiques – engagés et militants – en matière de *pensée du corps*, notamment « Las manos » et « El sudor » (HERNANDEZ, Miguel, *Viento del pueblo*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 104-108).

54 CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1996 [1^{ère} édition, Madrid, Gredos, 1972].

Castille, portée par des métaphores qui, en puisant dans la matière et le corps, expriment la communion du poète avec l'homme qui travaille de ses mains :

Estos son los oficios.
La voz de los trabajos es ésta.
La ley de los vecinos y labores.
La salida del sol y del sudor cansado
Y el número del hambre y de los pueblos.
El síntoma del pan. [...]
Son oscuras materias las que ordenan. [...]
Las que mueven mi lengua
Y tiemblan en mi pulso lentamente.
Quiero que mis palabras sepan a esparto viejo
O a superficies pulcras de metales pulidos
O a cal en los andamios, a trigo,
O a barro trabajado y a estiércol y agrios besos.
Quiero que mis palabras nazcan en donde nace
La madera y el llanto, la sangre y la violetas. [...]
Quiero, pido, suplico palabras alejadas,
Olor resuelto a encinas,
Ese lenguaje amargo, salado, de las algas
Y lenta pesadumbre de párpado y de cansancio;
De músculos con sueño, fatiga favorable,
Para entonar, dormido, la voz de los arados,
Para hablar de las eras y el cemento,
Para nombrar los hombres trabajando,
Los hombres por su oficio,
Los hombres y mujeres por sus nudos de sangre,
Quiero una voz de cuerda y unas manos de pan
Para unirme al trabajo y a los besos
Y al olor a cansancio merecido⁵⁵.

Bibliographie :

Caballo verde para la poesía, Madrid, num. 1 à 4, octobre 1935-Janvier 1936. Fac-similé réalisé par LECHNER, Johannes, Nendeln-Liechtenstein, Verlag, 1974.

55 SERRANO PLAJA, Arturo, « Estos son los oficios », in *Caballo verde para la poesía*, num. 1, Madrid, oct. 1935 [Fac-similé..., *op. cit.*, p. 19-20], et num. 2, Madrid, nov. 1935. [Fac-similé..., *op. cit.*, p. 41-43].

- Homenaje de los poetas españoles a Pablo Neruda. Tres cantos materiales*, Madrid, Ediciones Plutarco [avec le soutien des Editions El Arbol/ « Cruz y Raya »], 1935.
- ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, 2 (*Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*), Madrid, Alianza Editorial/ Biblioteca Alberti, 1998.
- ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard/ L'imaginaire, 2000 [1^{ère} édition, 1928].
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- BRETON, André, *Premier Manifeste du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962 [1^{ère} édition, 1924].
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard/ Folio essais, 1992.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo/ Colección Fundamentos 72, 1981.
- CABROL, Isabelle, « L'engagement de la poésie espagnole au sein des Avant-Gardes européennes : l'exemple de la revue *Caballo verde para la poesía* (octobre 1935-janvier 1936) », in AYMES, Jean-René et SALAÜN, Serge [Études réunies par], *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 1999, p. 271-284.
- CABROL, Isabelle, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 2003 [thèse de Doctorat, réalisée sous la direction du Professeur Serge Salaün].
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1996 [1^{ère} édition, Madrid, Gredos, 1972].
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo (Polémica de arte, política y literatura)*, Madrid, Zeus, 1930.
- FUENTES, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980 [Prologue de Manuel Tuñón de Lara].
- GIDE, André, *Defensa de la cultura, Seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja* [Fac-similé de l'édition de José Bergamín de 1936, avec une introduction de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1981].
- GIL-ALBERT, Juan, *Nueva Cultura*, Valence, num. 9, décembre 1935.

- NERUDA, Pablo, « El escultor Alberto », *El Sol*, Madrid, 14 mai 1936. Texte repris dans *Repertorio americano (Semanao de Cultura hispánica)*, San José, Costa Rica, le 5 septembre 1936, Tome XXXIII, num. 9-Année XVIII, num. 769. [sans pagination : il s'agit du dernier article de ce numéro de *Repertorio americano*]. <http://www.repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2923> (page consultée le 5 janvier 2018).
- NERUDA, Pablo, *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra (1936-37)*, Madrid, Ejército del Este/ Ediciones literarias del Comisariado, 1937.
- NERUDA, Pablo, *Odas elementales*, Madrid, Cátedra/ Letras Hispánicas [Edition de Jaime Concha], 1988 [1954].
- NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelone, Seix Barral/ Biblioteca Breve, 1974.
- NERUDA, Pablo, « Tres cantos materiales », *Residencia en la tierra 2 (1931-35)*, Madrid, Cátedra/ Letras hispánicas, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Austral, 1997.
- ROVIRA, José Carlos, *Pablo Neruda. Album*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007.
- RUMEAU, Delphine, « Pablo Neruda, Poète-compagnon » (2009), *Études littéraires*, Volume 40, numéro 2, été 2009, p. 93-107.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín, « De Cruz y Raya al Rayo vallecano », *Insula*, num. 544, Madrid, avril 1992, p. 4-5.
- SERRANO PLAJA, Arturo, *El hombre y el trabajo*, Barcelona, Ediciones Hora de España, juin 1938.