

GILLES DEL VECCHIO

ÉCRIRE ET RÉÉCRIRE  
LE PALIMPSESTE DE LA LYRIQUE POPULAIRE  
DANS LA POÉSIE DE JEUNESSE DE RAFAEL ALBERTI



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2023



GILLES DEL VECCHIO

ÉCRIRE ET RÉÉCRIRE  
LE PALIMPESTE DE LA LYRIQUE POPULAIRE  
DANS LA POÉSIE DE JEUNESSE DE RAFAEL ALBERTI

NEW YORK, IDEA, 2023

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «PEREGRINA», 13

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT  
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y  
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Este libro se publica gracias a una ayuda de ECLLA (Études du Contemporain en Lit-  
tératures, Langues, Arts) de la Université Jean Monnet de Saint-Étienne.

Impresión: Ulzama Digital.

© Del autor

ISBN: 978-1-952399-11-4

Depósito Legal: M-4109-2023

New York, IDEA/IGAS, 2023



## SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	9
I. L'INTERTEXTE DE LA LYRIQUE POPULAIRE .....	23
1. Considérations générales .....	23
1.1. Sur le concept de « populaire » .....	25
1.2. Rappels théoriques sur l'intertextualité .....	31
2. L'écho de la lyrique populaire chez Rafael Alberti .....	36
2.1. Une réécriture permanente .....	37
2.2. Des indices formels communs .....	43
2.3. La mer comme lieu de fusion de toutes les influences .....	50
3. La réappropriation des traits d'écriture de la lyrique populaire .....	60
3.1. L'expressivité concentrée à l'initiale des vers .....	61
3.2. Dialogue ou situation dialogique au service du rapport mère / fille .....	75
3.3. La musicalité .....	87
3.4. Les gloses .....	108
II. UNE NOUVELLE LECTURE DE <i>MARINERO EN TIERRA, LA AMANTE</i> ET <i>EL ALBA DEL ALHELÍ</i> .....	127
1. Une interprétation des textes à la lumière de la lyrique populaire .....	129
1.1. Les éléments naturels .....	129
1.2. Le thème de l'amour .....	168
1.3. Le voyage .....	185
2. Un <i>Cancionero</i> du xx <sup>e</sup> siècle .....	195
2.1. Les modifications du paratexte liminaire .....	209
2.2. Les révisions dans les regroupements de vers .....	217
2.3. L'altération de l'ordre .....	244

2.4. Les variantes sémantiques .....	260
2.5. Les poésies supprimées .....	303
CONCLUSION .....	323
BIBLIOGRAPHIE .....	331
1. Éditions de l'œuvre de Rafael Alberti .....	331
1.1. Le corpus .....	331
1.2. Autres recueils de l'auteur .....	331
1.3. Anthologies et éditions des œuvres complètes .....	332
2. Le contexte culturel .....	333
3. Théorie du texte et de l'hypotexte .....	335
4. Rafael Alberti : le poète et son œuvre .....	338

## INTRODUCTION

Rafael Alberti est associé à diverses formes de création artistique : la peinture, la poésie et le théâtre. Ces secteurs d'activités pourraient aisément être élargis si nous considérons que l'artiste est également l'auteur de mémoires. *La arboleda perdida* lui confère en effet une légitimité certaine en tant qu'auteur de texte en prose. Cet ouvrage majeur ne constitue d'ailleurs pas un cas unique comme le souligne Jerónimo Pablo González Martín dans son article « La prosa de Rafael Alberti »<sup>1</sup>. Ce travail recense les domaines abordés par le poète dans sa production en prose : critique littéraire, peinture, cinéma, souvenirs restent les aspects les plus significatifs de cette prose. La sensibilité musicale de Rafael Alberti est également perceptible dans ses vers dont certains ont servi de support à des compositions transcrites sur partitions :

La perfección formal, poética y musical, de aquel libro fascinó desde el primer momento a los compositores, que ponen en música algunos de sus textos antes incluso de la publicación en 1925 de *Marinero en tierra*, cuya primera edición incluye ya las partituras de tres composiciones para canto y piano sobre versos albertianos: « Mi corza », de Ernesto Halffter, « Salinero », de Gustavo Durán y « Verano », de Rodolfo Halffter<sup>2</sup>.

Une thèse visant à souligner la dimension musicale des vers du poète a d'ailleurs été soutenue. Au sein de l'ensemble de ces domaines de création, la peinture, la poésie et le théâtre occupent une place de choix. Bien que l'œuvre poétique de l'auteur soit le volet de sa production

<sup>1</sup> González Martín, 1972, p. 5.

<sup>2</sup> Miera, 2009, p. 56.



artistique sur lequel nous allons nous concentrer, certaines considérations plus générales peuvent nous permettre d'aborder la question que nous avons choisi de retenir dans le cadre de ce travail. En effet, quelle que soit son activité de prédilection, l'artiste ne peut pas composer sans inspiration et c'est autour de cette notion que se met en place tout un réseau d'influences qui marque inmanquablement l'œuvre qui en découle.

L'influence familiale constitue un tout premier niveau de conditionnement. Le peintre issu d'une famille d'artistes peintres, ou tout au moins d'un milieu culturel réceptif à la peinture, porte un regard sur l'art qui se démarque de celui d'un peintre qui ouvre pour ainsi dire la voie dans son entourage proche. Ce niveau d'influence est parfaitement inégal d'un artiste à l'autre. L'imitation et la volonté de rupture sont les deux pôles radicalement opposés qui s'offrent à l'artiste. Il en va de même dans le domaine de la poésie. Dans le cas du jeune Rafael Alberti, nous constatons davantage une singularité pour ne pas dire une volonté de rupture. En effet, l'initiation à la peinture commence modestement dans le cadre familial grâce à l'intervention d'une des tantes du jeune Rafael, et sa vocation poétique ne manquera pas de le faire évoluer sur la voie du conflit en particulier avec le père de famille.

La formation est tout aussi essentielle en la matière. Connaître le parcours d'un artiste permet d'appréhender sa production de façon beaucoup plus nuancée. Concernant la peinture, nous savons de Rafael Alberti qu'il suit assidûment des cours lors de son séjour à Madrid, qu'il profite de la délocalisation familiale dans la capitale pour se rendre dans les expositions et qu'il investit littéralement le Musée du Prado où il contemple les chefs-d'œuvre des grands maîtres et où il s'exerce à la copie. Sa formation poétique est plus spontanée. Elle commence dans un milieu familial où prédomine une activité commerciale. Tout comme pour la peinture, le déplacement de la famille à Madrid contribuera à donner au jeune poète une impulsion. Les rencontres effectuées dans le cadre de la *Residencia de estudiantes* seront décisives de ce point de vue :

Con [...] el prestigio del premio, se hicieron más frecuentes mis visitas a la Residencia de Estudiantes. (Era una época feliz, por lo menos para nosotros.) Conocí entonces en sus jardines a Pedro Salinas y a Jorge Guillén, ambos casi de la misma edad —unos diez años más que yo—, catedráticos de literatura —como Gerardo Diego—, dentro y fuera de España, y ya en vísperas de ser grandes poetas<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 212.

Par ailleurs, l'auteur ne vit pas déconnecté du contexte politique et culturel. Nous verrons, au moment de retracer les principales étapes de la vie du poète, que son engagement politique transparait clairement dans son œuvre et que ce même engagement lui ouvrira les portes d'un exil de plusieurs décennies :

Las primeras conmociones estudiantiles contra la dictadura que padecíamos ya estremecían las calles [...]. Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran: como república, fascismo, libertad...<sup>4</sup>

Face au contexte agité, le besoin d'implication du poète se fait rapidement ressentir :

Nadie me había llamado. Mi ciego impulso me guiaba. La mayor parte de aquellos muchachos poco sabía de mí, pero ya todos eran mis amigos. ¿Qué hacer? ¿Cómo darles ayuda para no parecer únicamente un instigador, uno de esos «elementos extraños» a los que la prensa atribuía siempre cualquier suceso contra el régimen? Ni los poemas de *Sermones y moradas*, aún más desesperados que los de *Sobre los ángeles*, podían servirles. A nadie, por otra parte, se le ocurría entonces pensar que la poesía sirviese para algo más que el goce íntimo de ella. A nadie se le ocurría. Pero los vientos que soplaban ya iban henchidos de presagios<sup>5</sup>.

Son engagement ne faiblira jamais et sa loyauté au parti communiste ne se démentira pas, y compris après le retour de la démocratie en Espagne.

Enfin, l'auteur est avant tout un lecteur, et ceci ne peut être sans conséquence sur la production écrite qui prend forme sous la plume du poète. Ce jeu d'influences peut se révéler discret ou appuyé selon les cas. Il peut être inconscient ou relever d'une démarche affirmée. Les premiers pas en tant qu'auteurs peuvent passer par une phase d'imitation visant à s'appropriier des codes encore nouveaux. Cette phase de réappropriation n'exclut pas pour autant l'acte de création. Ce qui retient notre attention dans le cas des premiers recueils poétiques de Rafael Alberti, c'est la déclaration affirmée d'influences à laquelle procède le poète. Le *Cancionero de Barbieri*, par exemple, agit, de son propre aveu,

<sup>4</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 276.

<sup>5</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 277.

comme un véritable détonateur. De façon plus large, c'est tout le pan de la lyrique populaire qui inspire le poète et nous ferons en sorte de parvenir à une lecture nouvelle de ses trois premiers recueils à la lumière de cette influence.

Les recueils de poèmes retenus pour cette étude concernent la première des périodes de la trajectoire poétique de Rafael Alberti, celle qui précède l'expérience néogongoriste de *Cal y canto*, et surréaliste de *Sobre los ángeles*. Il s'agit des premiers recueils de poésies publiés par le poète andalou. Il ne faut toutefois pas considérer que ces compositions sont les premières élaborées par Alberti. D'autres textes regroupés après la parution de ces trois volumes seront publiés sous le titre générique de *Poesía anterior a Marinero en tierra*. Ces compositions poétiques correspondent à ce que le poète lui-même désigne comme sa « préhistoire poétique », formule reprise par Jerónimo González Martín dans l'un de ses articles<sup>6</sup>. Les recueils retenus sont donc : *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*. Trois volumes qui se succèdent sur une période très proche de quelques années à peine, entre 1924 et 1926. L'unité de ce corpus provient en grande partie de ce cadre chronologique à la fois réduit et riche au sein duquel les poèmes sont composés. Les trois titres sont donc unis par le contexte culturel dans lequel ils prennent forme, par la période de composition, par des motifs thématiques communs et par l'influence marquée de la poésie des *Cancioneros*, et plus généralement de la lyrique populaire : « [...] la deuda con lo tradicional llegada a él por vía culta es la que da coherencia y explica buena parte de las claves literarias de sus tres libros iniciales —*Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*— hasta el grado de conformar su primer ciclo poético »<sup>7</sup>. Cette unité mise en avant n'est nullement incompatible avec des spécificités. Il est toutefois licite de considérer les trois recueils retenus comme un véritable cycle poétique. Tel est le positionnement adopté par Ricardo Senabre lorsqu'il confirme la tendance généralisée de la critique à considérer ces trois titres comme un premier palier dans la production poétique de Rafael Alberti : « La crítica suele aceptar que existe una primera etapa en la poesía de Alberti constituida por los tres primeros libros [...]. Esto es cierto. Los tres libros forman una unidad, o, mejor, un *continuum*, que se interrumpirá con el libro siguiente, *Cal*

<sup>6</sup> González Martín, 1972, pp. 12-14.

<sup>7</sup> Jurado Morales, 2003, pp. 31-49.

*y canto* »<sup>8</sup>. Le contexte culturel dans lequel s'inscrivent les trois recueils, *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alehlí*, invite à mettre en regard les premières compositions de l'auteur et les courants avant-gardistes dont il ne peut ignorer l'existence. Cet aspect pose d'ores et déjà la question des influences. Que retient Alberti des mouvements foisonnants qui caractérisent l'époque au cours de laquelle il compose ses trois premiers recueils ? Une tendance s'affirme-t-elle qui permettrait de l'associer à une mouvance plutôt qu'à une autre ? Sa démarche relève-t-elle d'une stratégie d'adoption, d'imitation ou d'adaptation ? De nombreux critiques se sont donc attachés à étudier le lien existant entre la poésie de Rafael Alberti et les mouvements d'avant-garde. Il faut lire dans ces mouvements un désir profond de marquer une rupture et de refuser toute forme d'autorité ou d'école quelle qu'elle soit. Ils reflètent la volonté de ne plus soumettre la création poétique au sens large du terme à des conventions imposées par des groupes dominants dont la légitimité est remise en question. Il s'agit par ailleurs d'un véritable travail expérimental dans tous les aspects de l'écriture :

Ces avant-gardes se conçoivent expressément comme des laboratoires de la nouvelle littérature, comme des entreprises de liquidation de l'ordre ancien, dénoncé pour son académisme bourgeois [...], et comme exploration ludique d'une nouvelle conception du langage et du sens. Il ne fait aucun doute que les avant-gardes ont revitalisé le mot, l'espace de la page, la mécanique du signifiant et, surtout, elles ont imposé la suprématie de l'image qui reste le grand instrument poétique du xx<sup>e</sup> siècle, qui favorisera l'intégration de l'imaginaire et de l'inconscient au cœur même de l'acte d'écriture<sup>9</sup>.

Pour Ricardo Senabre, l'impulsion rénovatrice est d'autant plus forte que les codes commencent à montrer les limites de leurs possibilités. Ce besoin fondamental se fait d'autant plus pressant que les modèles antérieurs érigés en autorité ont été exploités à l'extrême. Tant et si bien que l'appellation avant-garde ne peut s'appliquer exclusivement à une époque. Elle est valable chaque fois que les codes sont bousculés, voire renversés :

[...] lo que llamamos vanguardia no puede circunscribirse a una determinada época histórica —ni, por supuesto, a nuestro siglo y al período de entreguerras—, sino que es una constante en la evolución de las formas

<sup>8</sup> Senabre, 1977, p. 10.

<sup>9</sup> Salaün et Carandell, 2004, p. 11.

artísticas. Forma parte de unos mecanismos renovadores que se disparan, con mayor o menor eficacia, para hacer frente a la obsolescencia y desgaste de fórmulas que ofrecen síntomas de haber perdido su vigencia<sup>10</sup>.

Mais ce contexte propice aux innovations les plus audacieuses implique-t-il nécessairement le rejet de tout ce qui de près ou de loin suppose une quelconque forme de tradition ? La chose est particulièrement nuancée. En effet :

La libertad del vanguardista, las agresividades de su ruptura, son recursos del sujeto que rompe las normas para buscar la plenitud propia más allá de la ley social. La huída romántica a la naturaleza, el esteticismo azul de los modernistas, el grito o la escritura automática de la vanguardia tienen en común la pretensión de reencontrar la esencia humana, libre, original, sin las manchas y las manipulaciones de la sociedad. Naturaleza, arte o inconsciente son las patrias de la verdad, de la esencia, es decir, el lugar que debe ser expresado en poesía o reconquistado por la poesía.

De todo este proceso nos interesa un detalle: la vanguardia, pese al artificio de su ruptura, sigue considerando a la poesía como la expresión de una esencia, búsqueda de un territorio donde la verdad vive fuera del tiempo. La verdad como algo fundado, algo que permanece.

Es posible, pues, sin salirse de la lógica más profunda de la vanguardia, admitir un respeto por el pasado, ya que la esencia es permanente. Incluso puede llegarse a una valoración positiva de las tradiciones, entendidas ahora como sucesivos momentos de lucha por expresar la verdad. La tradición se convierte así en ejemplo de históricas libertades, en la cadena palpitante de las vanguardias que nacieron a través de los siglos<sup>11</sup>.

Selon Luis García Montero, l'atemporalité de la poésie rend parfaitement compatible l'intérêt porté par ces auteurs pour la tradition. Il n'y a donc, selon ce même critique, aucune ambiguïté ni contradiction à cela. Il s'agit d'une lecture avant-gardiste de la tradition qui contribue à un enrichissement mutuel. Dès lors que cette perspective est adoptée, se pose alors la question des influences qui sont susceptibles d'être perçues dans le texte, voire déclarée par l'auteur lui-même. Il convient de préciser que les influences diverses et inévitables ne signifient pas pour autant que le poète se limite à la simple reproduction de codes et de modèles courants. C'est bien ce que précise Armando López Castro

<sup>10</sup> Senabre, 1999, pp. 207-208.

<sup>11</sup> García Montero, 1996, p. 108.

lorsqu'il affirme : « La tradición conforma un orden ideal y permanente en el que el artista debe insertarse. Lo que hacen los buenos poetas no es imitar la tradición, sino continuarla. Sin el contacto con la tradición, sea popular o culta, no hay progresión posible »<sup>12</sup>.

La tendance générale consiste à considérer la poésie de Rafael Alberti comme une production à la croisée des chemins, une création qui ne se laisse pas enfermer dans un moule unique et qui, si elle peut s'inspirer de sources traditionnelles, adopte bien le parti pris déterminé d'en faire autre chose : « Y es que tanto Alberti como García Lorca pueden ser considerados como auténticos "crisoles" donde confluyen y se actualizan las formas líricas más tradicionales junto a las tendencias vanguardistas de su época »<sup>13</sup>. L'influence de la lyrique traditionnelle et populaire n'exclut donc en rien l'innovation :

Incluso en los momentos en que Alberti y Lorca parecían apoyarse en mayor medida en la tradición, una lectura más atenta de su poesía muestra que ellos pusieron en sus poemas más de sí mismos que lo que habían tomado del pasado. Por mucho que hubieran imitado nunca podrían haber llegado a escribir *Romancero gitano*, *La amante* o *Cal y canto*, que son obras de unos poetas auténticamente originales que seleccionaron lo que quisieron con confianza, lo asimilaron con facilidad y lo usaron con maestría<sup>14</sup>.

Les travaux élaborés autour de la question des multiples influences relevées dans la poésie de Rafael Alberti sont donc incontournables. C'est avant tout sur la quête de liberté et de renouveau qu'insistent les articles consacrés aux manifestations du contexte culturel avant-gardiste sur la poésie de notre auteur. José Luis Tejada perçoit dans ce mouvement une fusion de divers courants dont le dénominateur commun demeure avant tout la volonté de ne pas se laisser enfermer dans des codes contraignants qui risqueraient de brimer la création poétique et qui de surcroît n'ont été que trop exploités :

Entiendo aquí por tal [el vanguardismo] la curiosidad, preferencia o interés hacia ese conglomerado de movimientos artísticos o literarios que suelen designarse globalmente como « ismos », que apenas tienen de común más que un furioso afán de novedad y ruptura con el pasado y que cundieron por Europa a raíz de la primera postguerra de este siglo: Futuris-

<sup>12</sup> López Castro, 1993, p. 98.

<sup>13</sup> Morales, 2010, p. 2.

<sup>14</sup> Brian Morris, 1988, p. 104.

mo, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo, Creacionismo... [...] Pero hay una aportación original, hispánica, si no española, a esta legión de innovaciones detonantes. Es el creacionismo, cuya paternidad se disputan el chileno Vicente Huidobro, que viene a Madrid en 1919, y el francés P. Reverdy, con bastante más viso de autenticidad y razón para el primero<sup>15</sup>.

Par cette quête de renouveau et ce besoin de rupture, les artistes d'avant-garde prétendent accéder à une forme de liberté qui les motive au plus haut point. L'intérêt d'une telle démarche est qu'elle est caractérisée par la réappropriation d'une tradition respectée que la nouvelle génération de poètes ne prétend pas ignorer. Les codes du romantisme ou du modernisme sont bel et bien dépassés à leurs yeux et le moment est venu de procéder différemment. Mais la tradition est atemporelle et demeure source d'inspiration :

[...] hay que mencionar la ausencia de cualquier clase de ruptura importante en la tradición literaria, especialmente poética, desde fines del siglo pasado, desde el modernismo hasta la Generación del 27 [...]: la capacidad de absorber y aclimatar elementos novedosos dentro de la tradición genuinamente española. Gracias a esta capacidad de seguir rumbos propios, la poesía española del siglo xx logra evitar el sensacionalismo efímero (y destructor) de manifiestos extremados y reconciliar la revolución con la tradición<sup>16</sup>.

Loin de percevoir le recours aux sources de la lyrique traditionnelle comme une contradiction, Andrés Soria Olmedo perçoit bien au contraire une convergence pleine de logique en parfaite cohérence avec la démarche amorcée :

La preferencia por Gil Vicente y por la poesía de « los puros cancioneros musicales » se determina por ese afán de depuración y búsqueda de fuentes, que converge con las reminiscencias ultraístas y creacionistas en la composición de *Marinero en tierra*, donde tradición y vanguardia no se superponen, sino que se funden<sup>17</sup>.

Comme le rappelle Andrew P. Debicki, les manifestes ultraïstes ne se prononcent pas sur une esthétique cohérente et préfèrent mettre en avant l'aspect créatif à la frontière avec le jeu, la nécessaire mise à dis-

<sup>15</sup> Tejada, 1976, p. 631.

<sup>16</sup> Flys, 2015, pp. 10-11.

<sup>17</sup> Soria Olmedo, 1990, pp. 115-116.

tance du réel et l'affranchissement des normes linguistiques<sup>18</sup>. Il insiste en outre sur le fait que ces auteurs n'ont nullement la prétention de s'ériger contre la tradition :

Como ha indicado Dámaso Alonso, estos poetas no iniciaron su obra reaccionando contra las tradiciones anteriores, sino más bien relacionando su poesía con los logros estéticos alcanzados por poetas anteriores. Su interés y su homenaje a Luis de Góngora reflejan su deseo inicial de elevar el arte por encima de la existencia cotidiana, de darle mayor valor y universalidad<sup>19</sup>.

Le commentaire appelé à propos de Góngora pousse le critique à préciser par la suite<sup>20</sup> que le modèle populaire n'est pas pour autant rejeté : « Para la “ Generación del 27 ”, la poesía popular, a pesar de ser tan diferente de la de Góngora, constituyó otro modelo clásico español para la representación verbal de la experiencia humana ».

Gloria Videla rejoint Andrew P. Debicki sur l'aspect fédérateur de l'ultraïsme qui puise ses orientations à différentes sources. Elle affirme que la volonté de dépassement et de rénovation se fait en réaction aux codes modernistes et que les influences ultraïstes proviennent aussi bien du cubisme, du dadaïsme, du futurisme que du créationnisme.

Le degré d'influence de l'ultraïsme sur la production poétique de Rafael Alberti dans ses premiers recueils a donné lieu à des appréciations diverses. Il s'agit de l'influence contemporaine la plus marquée selon Eric Proll —« The style betrays both a familiarity with Golden Age writers —especially with Góngora— and an « afán de modernidad », a mod which had been introduced into Spain by the Ultraístas »<sup>21</sup>—, alors que Kurt Spang estime que le mouvement était en perte de vitesse lorsque Rafael Alberti commence à se consacrer à la poésie :

El ultraísmo ya estaba en declive cuando Alberti empezó a dedicarse a la poesía y de abandonar su primera vocación, la pintura [...].

La importancia del ultraísmo no reside en las creaciones que ha podido originar, ni en la influencia directa, sino en el clima que creó. El ambiente « ultra » liberó a los poetas de muchas convenciones literarias, les sugería el

<sup>18</sup> Debicki, 1997, p. 53.

<sup>19</sup> Debicki, 1997, p. 31.

<sup>20</sup> Debicki, 1997, p. 45.

<sup>21</sup> Proll, 1942, p. 69.



gusto de la aventura innovadora, con eso preparó los caminos para temas y técnicas poéticas inauditas<sup>22</sup>.

José María Barrera López<sup>23</sup> signale la divergence entre les deux approches exposées ci-dessus. L'essentiel toutefois tient au nouveau souffle qu'impose la période, qu'il s'agisse du mouvement lui-même ou du climat qu'il a été à même de générer, à ce « vent de jeunesse » et « de liberté », selon la formule de Serge Salaün<sup>24</sup>, qui souffle sur la création poétique tout en s'accommodant d'une tradition lyrique populaire dont les poètes pensent bien tirer parti :

Desde hace tiempo sabemos que la tradición no es el pasado, sino la mera sombra de lo más válido de éste sobre la actualidad. « La tradición —dice Salinas— es la enorme reserva de materiales con los que el hombre puede rodearse de horizontes. Sus componentes son cronológicamente pasados, pero el horizonte que con ellos se erige resulta todo presente<sup>25</sup>.

Il est remarquable que, du fait de la relation établie entre les trois premiers recueils de poèmes et les données biographiques de l'auteur, les premières compositions de Rafael Alberti se veulent en rupture avec le principe de la déshumanisation de la poésie telle que cette dernière est préconisée par Ortega y Gasset. Bien qu'il faille éviter une lecture exclusivement autobiographique de ces compositions, leur contenu n'est pas sans rappeler certaines circonstances précises de la vie du poète. Elles conservent de ce fait un lien avec le réel qui ne va pas nécessairement de soi avec les tendances du moment :

Pasó de la presencia dominante de una tradición de carácter culto italianizante concretada en la influencia confesada de Garcilaso y Pedro Espinosa, al predominio de la tradición anónima y popular con evidentes huellas de los cancioneros y romanceros áureos y de Gil Vicente. Un trasfondo temático transparentemente autobiográfico que contrasta con la « deshumanización » vigente en esta primera etapa de la generación del 27<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Spang, 1991, p. 31.

<sup>23</sup> Barrera López, 1990, pp. 95-107.

<sup>24</sup> Salaün, 1995, pp. 7-16.

<sup>25</sup> Amusco, 1977, p. 15.

<sup>26</sup> Tejada, 1976, p. 424.

Ce qui retiendra surtout notre attention reste la dimension transitoire de ces compositions que José Luis Tejada considère comme une passerelle entre tradition et modernité. Si Solita Salinas, dans le travail mentionné plus haut, estime que le monde de la mer correspond mieux que tout autre à l'esthétique ultraïste, force est de constater que cette thématique ne constitue nullement une orientation exclusivement ultraïste et que le motif de la mer a inspiré d'autres poètes d'époques largement antérieures. C'est ce qui conduit Andrew P. Debicki à considérer :

El recuerdo nostálgico de un puro mundo marino domina los tres primeros libros en verso de Alberti; constituye, sin duda, el tema central de *Marinero en tierra*, y pervade el ambiente de *La amante* y *El alba del alhelí*. Este tema, que arranca de la situación personal de Alberti (nacido en la provincia de Cádiz y radicado en Castilla en 1924), se configura en formas tomadas de la poesía tradicional<sup>27</sup>.

Le critique signale en outre que les compositions dramatisées tendent à augmenter la dimension affective du texte et que ce choix est à considérer comme une influence de la poésie populaire et de type traditionnel. Il mentionne, en particulier, le cas des *jarchas*, des *romances* et des compositions de Lope de Vega et de Gil Vicente. De nombreux repérages intertextuels sont envisageables, mais les références qui sont mentionnées avec le plus d'insistance restent la poésie de *Cancionero* dont Rafael Alberti était passionné :

Alberti era por entonces gran lector de las canciones. El librero de los poetas, León Sánchez Cuesta, conserva una carta suya en que Alberti le agradece haberle proporcionado el *Cancionero de Pedrell*. En su libro de memorias recuerda nuestro poeta su lectura de los *Cantos populares españoles*, de Francisco Rodríguez Marín<sup>28</sup>.

ainsi que les compositions de Gil Vicente. C'est précisément à ces deux sources majeures que fait référence Robert Marrast dans son introduction à *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí* :

Entre los poetas españoles, Alberti acude con preferencia a Gil Vicente y los Cancioneros de los siglos xv y xvi. En ellos aprende cómo interpretar los temas populares conservando todo el frescor y la concisión de los moti-

<sup>27</sup> Debicki, 1975, p. 121.

<sup>28</sup> Salinas de Marichal, 1968, p. 83.

vos tradicionales, gracias a un vocabulario sencillo, al uso de exclamaciones, de diminutivos, de repeticiones caprichosas o encadenadas, de combinaciones paralelísticas, al empleo de estribillo a modo de las vueltas de villancicos y de la glosa breve de versos tomados de coplas o fórmulas transmitidas por el folklore. Bajo estos signos nacen las canciones de *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*<sup>29</sup>.

Un aspect qui retiendra davantage notre attention au cours de ce travail sera donc la tendance affirmée du poète à faire fusionner tradition et modernité. L'influence marquée de Juan Ramón Jiménez dans un premier temps ne suffit pas à effacer une admiration non moins prononcée pour la littérature plus ancienne et les formes poétiques des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles qui constituent un palimpseste particulièrement perceptible dans le corpus albertien. Chez Rafael Alberti, c'est la poésie des chansonniers qui exerce une influence considérable.

L'influence des *Cancioneros*, et de façon plus générale de la lyrique populaire, est parfaitement attestée. L'auteur la revendique largement et sans la moindre ambiguïté dans ses mémoires. La critique s'est chargée de procéder au recensement des caractéristiques thématiques et formelles susceptibles de constituer un écho de la lyrique populaire au sein du corpus retenu. Il ne s'agit toutefois pas d'une forme d'intertextualité unique. José Luis Tejada s'est employé à relever les diverses influences traditionnelles perceptibles dans la poésie albertienne :

La poesía que aquí hemos estudiado se mueve de este modo entre distintas tradiciones:

—Tradición culta, renacentista e italianizante, heredada principal y directamente de Garcilaso y de Pedro Espinosa, en los tercetos y sonetos, endecasílabos y alejandrinos, de la primera parte de *Marinero en Tierra*.

—Tradición inmediata novecentista, más modernista que noventayochista, en la métrica de estos mismos versos y en algunas imágenes de las *Poesías anteriores*...

—Tradición remota y cultista de la poesía cancioneril de los siglos xv al xvii en casi todas las canciones de *La amante* y de *El alba del alhelí*.

—Tradición popular casi directa, bebida en el folklore andaluz contemporáneo o a través de la obra primeriza de García Lorca, en algunas, pocas, coplas, romances, seguidillas y soleares de aquellos dos últimos libros.

<sup>29</sup> Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, p. 24.

—Y la tradición decimonónica, romántica y aún más concrètement bequeriana en los sonetos-retratos de *Marinero en tierra* y en algunos temas de *Poesías anteriores* y de *El alba del alhelí*<sup>30</sup>.

Bien qu'il ne soit pas possible de traiter dans le cadre de ce travail l'ensemble de ces influences, nous tenons à les signaler afin de bien percevoir le brassage culturel auquel se livre le poète dans la composition de ses recueils. Nous nous limiterons donc à des considérations relatives à la présence d'échos de la lyrique populaire dans les trois premiers recueils de Rafael Alberti. À ce sujet, Solita Salinas<sup>31</sup> a d'ores et déjà dressé un véritable état des lieux en repérant les aspects les plus caractéristiques de ce point de vue. Elle relève de la sorte le recours fréquent à l'impératif, aux interjections, les jeux de passage entre la première et la deuxième personnes et les systèmes d'oppositions. Elle considère en outre comme particulièrement caractéristique l'usage en ouverture de poème de « que » ou de « y » qu'elle associe à la chanson anonyme, ou encore celui de « Ay » qui rappelle davantage le *romance*. Ce à quoi elle rajoute, dans ce même travail, la tendance à la sollicitation sensorielle, le recours régulier au dialogue, la forte présence des exclamations, l'emploi fréquent des diminutifs et les formules de répétitions qu'elle considère constituer l'âme de la poésie populaire.

Il s'agira donc moins de démontrer par quels procédés la poésie des trois recueils considérés adopte des caractéristiques propres de la lyrique populaire que de proposer une lecture des poèmes réunis dans ces trois recueils à la lumière du palimpseste de la lyrique populaire. Nous nous demanderons également en quoi *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí* pourraient être assimilés à des *Cancioneros* du début du xx<sup>e</sup> siècle.

Il conviendra de s'intéresser au profond travail de réécriture qui guidera nos observations. Si la poésie des chansonniers est présente dans ces poèmes, il sera surtout utile de s'interroger sur le pacte de lecture qu'une telle démarche implique. Comment et à quelles fins Alberti réactive-t-il la tradition des chansonniers ? Cela impliquera un développement sur la notion d'intertextualité à partir de laquelle pourra être abordée la poésie de Rafael Alberti. Cette démarche devrait nous permettre d'apporter une lecture nouvelle des trois premiers recueils albertiens à la lumière de cette influence. Enfin, c'est vers une interprétation

<sup>30</sup> Tejada, 1976, p. 633.

<sup>31</sup> Salinas de Marichal, 1968.

des poèmes recensés dans ces trois volumes que nous souhaitons nous orienter. Quel est l'impact de l'intertexte de la poésie des chansonniers sur la production poétique de Rafael Alberti dans ces trois premiers recueils ? Le lien tissé par rapport à la lyrique populaire favorise-t-il une interprétation plus implicite de certains poèmes ? Quelles données objectives permettent-elles d'assimiler ces trois recueils à un *Cancionero* de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle ?

# I

## L'INTERTEXTE DE LA LYRIQUE POPULAIRE

### I. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La production poétique de Rafael Alberti est d'une densité remarquable. Certains éléments tels que le souvenir, l'exil, l'engagement, la lumière, la peinture ou encore la mer constituent des points susceptibles de rapprocher différents titres du poète, bien que des particularités demeurent et que le chemin parcouru soit bien long entre les premières expériences recensées dans *Poemas anteriores a Marinero en tierra* et *Canciones para Altair*. Si bien que des regroupements sont généralement proposés afin de dessiner des tendances ou des orientations qui auraient guidé le poète dans ses choix, ses initiatives, son inspiration et sa création.

Dès 1929, Rafael Alberti ressent le besoin de prendre part à la vie politique et aux événements dont il est le témoin. *Sermones y moradas* (1929-1930) n'en constitue pas encore la manifestation la plus directe, mais le poète y montre d'ores et déjà son intérêt pour la condition humaine. La dénonciation se fait sans équivoque, en revanche, dès le titre suivant, *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), où le poète prend le parti de dénoncer l'oppression. Cette orientation se confirme avec force dans *El poeta en la calle* (1935) composé peu de temps avant le déchirement de la guerre. Le titre suivant, *De un momento a otro* (1934-1938), prend directement appui sur le contexte. La prise de position de Rafael Alberti se fait sans concession comme peuvent en attester certains titres programmatiques réunis dans ce recueil : « A las brigadas

internacionales », « Defensa de Madrid. Defensa de Cataluña ». Ce regroupement de titres correspond à ce qu'il est possible de considérer comme la production poétique militante ou engagée du poète.

Le regroupement suivant correspond à la poésie de l'exil. Ces titres réunissent en effet des poèmes composés hors d'Espagne, à commencer par *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940). *Entre el clavel y la espada* (1941) est imprégné de la condition d'exilé du poète. *Pleamar* (1942-1944) révèle une crise intérieure liée à l'exil infligé. *A la pintura* (1945-1967) aborde la passion du poète pour le monde de la peinture. La poésie de l'exil n'est nullement incompatible avec l'engagement du poète comme le confirme *Signos del día* (1945-1963). C'est ensuite la création artistique qui s'impose à nouveau dans la poésie de l'exil avec *Poemas diversos* (1945-1959). *Poemas de Punta del Este* (1945-1956) vient compléter cette orientation. Une volonté d'engagement politico-social se manifeste dans *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953). *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956) impose une nouvelle fois le souvenir et la douleur qu'il est à même de provoquer. C'est encore le souvenir qui guide le poète dans *Ora marítima* (1953), hommage à la ville de Cadix, et la nostalgie reste palpable dans *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954). L'engagement politique et un voyage en Europe inspirent les vers de *La primavera de los pueblos* (1955-1968). *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967) ne voit pas le jour en Amérique mais en Europe. La condition d'exilé du poète n'en est pas atténuée pour autant. Les deux derniers recueils de l'exil sont *Los 8 nombres de Picasso* (1966-1970) et *Canciones del Alto Valle del Aniense* (1967-1971). De retour en Espagne, l'engagement et les convictions du poète ne faiblissent pas et à cette période correspondent *Fustigada luz* (1972-1978) et *Versos sueltos de cada día* (1982). Le traitement du souvenir et une conception particulière du temps caractérisent ce que Francisco Javier Díez de Revenga<sup>32</sup> qualifie de « poesía de senectud », groupe auquel il convient de rattacher les derniers titres de l'auteur *Golfo de sombras* (1988) et *Canciones para Altair* (1989).

Nous avons opté pour faire débiter ce classement à partir de 1929 afin de bien mettre en évidence les deux orientations principales qui se dégagent nettement de ce regroupement : engagement et exil, le second n'excluant pas le premier. Avant 1929, le contexte facilite les expériences les plus diverses. En effet, avant de prendre la décision de s'impliquer dans les meetings populaires, de prendre fait et cause pour

<sup>32</sup> Díez de Revenga, 1988, pp. 221-280.

la République, avant de voir l'Espagne se déchirer et avant de se trouver confronté à un exil de plusieurs décennies, tout semble possible, tout paraît permis et les revirements les plus divers sont le signe de cette agitation culturelle, de cette soif insatiable d'expériences et d'innovations. C'est pour cette raison que le classement des compositions élaborées entre les premières initiatives poétiques de Rafael Alberti et l'année 1929 suggère une hétérogénéité qui n'a d'égale que la soif de liberté et d'expériences éprouvée par le poète. C'est ainsi que les poésies réunies sous le titre de *Poemas anteriores a Marinero en tierra* (1920-1923) adoptent des aspects avant-gardistes. *Cal y canto* (1927) réactive l'écriture baroque de Góngora. *Sobre los ángeles* (1927-1928) correspond à une phase expérimentale axée vers le surréalisme. Notre corpus enfin, *Marinero en tierra* (1924), *La amante* (1925) et *El alba del alhelí* (1925-1926) est traditionnellement rattaché au « neopopularismo ».

### 1.1. Sur le concept de « populaire »

Rafael Alberti accède par le biais de la peinture aux mouvements d'avant-garde. Il porte un intérêt certain pour les revues littéraires qui véhiculent les nouvelles orientations et y publie lui-même certaines de ses propres compositions. Amancio Sabugo Abril rappelle que l'intérêt du très jeune Rafael Alberti pour la revue *Ultra* conduit celui-ci à proposer, en vain, un poème de sa création afin qu'il figure au nombre des compositions diffusées par la revue en vogue. Il souligne dans ce même article l'orientation de la revue dont il précise : « Combatía por la poesía, la crítica y el arte ». Il ne néglige pas par ailleurs d'établir un lien entre l'enthousiasme du mouvement et les auteurs dont les noms allaient rejoindre la liste de ceux que l'on désignera peu de temps après par la Génération de 1927 : « *Ultra* le llega a Alberti desde la calle, vocinglera, iconoclasta. Pertenece a la estética de la escuela anterior, a las vanguardias, donde algunos de los poetas de la que será generación de 1927 luchaban por el ultraísmo o el creacionismo »<sup>33</sup>. La tendance affichée est clairement celle de la recherche et de l'innovation. L'engagement affirmé est particulièrement déterminé et se veut audacieux. La norme académique est désormais ressentie comme un frein, une contrainte dont ces jeunes auteurs souhaitent s'affranchir. Les modèles antérieurs, à leurs yeux, n'ont que trop été exploités et en sont arrivés

<sup>33</sup> Sabugo Abri, 1990, p. 87.



à être dépourvus d'intérêt, voire de sincérité. Les normes imposées par une autorité extérieure et hautaine n'inspirent plus le respect et sont, au contraire, perçues comme de véritables entraves qui viennent brimer la parole poétique, l'expression lyrique et l'art de façon générale. Dans son hommage au poète, Eduardo González Lanuza en fait déjà le constat :

En lucha cada uno de ellos [los poetas del 27] contra el pestilencial estancamiento del falso tradicionalismo académico, hallan sus respectivas autenticidades en la roca viva de la tradición verdadera, cada cual a su modo, quien en Manrique, quien en Garcilaso o en Góngora, o en Santa Teresa, en Lope o en Quevedo, o en la resultante de varias de estas tendencias, pero sobre todo, y sin excepción en la poesía popular<sup>34</sup>.

Comme cela est visible, la volonté de dépassement rend insupportable la sensation d'ankylose imposée par la norme et la quête d'une plus profonde authenticité est à l'ordre du jour. Il est déjà possible de percevoir un premier niveau d'engagement « populaire » dans cette volonté manifeste de contrevenir à la norme. Mais ce qui attire davantage notre attention dans le propos d'Eduardo González Lanuza, c'est l'orientation retenue dans cette démarche nouvelle : l'authenticité se trouve dans la tradition. Certes, les exemples mentionnés ne renvoient pas nécessairement tous à une forme de tradition populaire, mais un lien est déjà bien visible entre la démarche de la nouvelle génération et une forme de production antérieure. Si Góngora a retenu l'attention des poètes de la Génération de 1927, c'est après tout parce que le poète cordouan écrit sans se préoccuper de la norme en vigueur qui faisait la part belle à la tradition pétrarquiste. En ce sens, son attitude est en quelque sorte celle d'un avant-gardiste. Eduardo González Lanuza, en mentionnant les poètes prestigieux qui ont pu inspirer la nouvelle génération, ne manque pas de relever que la poésie populaire constituait un élément fédérateur pour l'ensemble de ces jeunes poètes. Un premier palier se dessine donc clairement entre l'élan novateur qui stimule la nouvelle vague de poètes et la tradition antérieure. L'étape suivante révèle un engouement pour la production de la lyrique populaire, elle-même traditionnelle. Cette forme d'expression prend vie dans un cadre social et un contexte particuliers. Ce sont en effet des produits lyriques qui prennent corps et sont diffusés dans les milieux les plus populaires :

<sup>34</sup> González Lanuza, 1963, pp. 50-62.

Las canciones de la lírica popular aparecen en un contorno determinado: en principio, por ser cantos de villanos, hallamos una primera delimitación social [...]. El solaz de la gente del campo ofrece, pues, uno de los contornos propios de esta canción; así ocurre con los cantos de la aldea con ocasión de las fiestas religiosas del ciclo litúrgico, sobre todo la Navidad, el Carnaval, la Pasión [...]. Pero el solaz no es el único motivo del canto, sino también lo es el trabajo: canciones de labranza, de segadores y espigadoras, de pastores, de arrieros, etc. Y también los cantos propios de los oficios: de molineros, pescadores, herreros, etc. [...]. El trabajo se realiza también en la casa, y entonces la mujer es la intérprete, junto a los suyos<sup>35</sup>.

Les chansons issues de la lyrique populaire sont donc considérées comme telles pour deux raisons. D'une part, elles sont élaborées dans des contextes de travaux, de fêtes ou de cérémonies qui rendent compte des activités des gens humbles. D'autre part, elles sont dans un premier temps la création d'une voix anonyme et rattachée à ce milieu populaire qui les inspire. Nous avons bien précisé « dans un premier temps » car, très rapidement, ces compositions vont intéresser et inspirer l'univers plus urbain de la cour :

Estas canciones están impregnadas de un perfume y de una esencia singularísima y común. Sean quienes fueran sus autores, lo cierto es que su sabor tradicional y popular se puso de moda en los palacios y en la Corte de los Reyes Católicos, y no faltaron poetas cultos, como Juan del Encina, Álvarez Gato, Fray Ambrosio de Montesinos e Íñigo de Mendoza, quienes compusieron versos en torno a ellas<sup>36</sup>.

La frontière ne semble donc pas être si imperméable entre les deux univers. D'ailleurs, à propos des poètes de la Génération de 1927, Joaquín González Muela procède à des alliances de mots tout à fait significatives dans ce contexte. Selon lui, « Estamos, pues, ante un popularismo culto, erudito, que se refleja en nuestros poetas en imágenes artificiosas, más propias de un artista educado que del pueblo creador espontáneo. Se trata de un arte refinado, con un gusto cuasi científico por lo antiguo, o primitivo [...] »<sup>37</sup>. Cela peut paraître surprenant de la part de poètes qui prétendent bousculer les normes, mais Margit Frenk apporte une lecture éclairante à ce sujet :

<sup>35</sup> López Estrada, 1987, p. 278.

<sup>36</sup> Marcos, 1986, p. 10.

<sup>37</sup> González Muela y Rozas, 1974, p. 16.

[...] en los siglos XIII y XIV los trovadores del Occidente hispánico crearon una escuela poética que seguía de cerca los procedimientos, la técnica y el espíritu de la poesía provenzal. La humilde sumisión del poeta a la mujer, siempre altiva y desdeñosa, el sentimentalismo razonador, la compleja versificación dominan en la *cantiga d'amor* y en buena parte de las *cantigas d'amigo*. Pero evidentemente ese arte, cada vez más artificioso, no alcanzaba a colmar las necesidades expresivas de los trovadores portugueses, y, por milagrosa intuición, encontraron una fuente viva de poesía en los cantos de la gente de su tierra. De ellos tomaron la voz cándida de la muchacha enamorada, tan opuesta a la soberbia de la dama provenzal; de ellos, las quejas por la ausencia o infidelidad del amado, la presencia mágica del mar y de los pinos, del ciervo y la fuente; de ellos también la técnica del paralelismo y del *leixa-pren* [...]. A nosotros hoy, que conocemos las canciones de Lope de Vega, de García Lorca o Alberti, nos puede parecer natural ese aprovechamiento de la canción popular. Pero pensemos en lo que ello significó en pleno siglo XIII y en un ambiente cortesano. Era contravenir todos los preceptos y supuestos de la buena poesía, que para serlo debía ajustarse no sólo a la ideología del « amor cortés », sino a un sabio y complejo refinamiento técnico. Significaba también un curioso y casi anacrónico « nacionalismo » poético, una franca rebelión contra la hegemonía literaria de Provenza.

Le cheminement est particulièrement éclairant bien que les contextes de compositions demeurent fortement éloignés. Une norme est adoptée (« [...] en los siglos XIII y XIV los trovadores del Occidente hispánico crearon una escuela poética que seguía de cerca los procedimientos, la técnica y el espíritu de la poesía provenzal. ») avec la rigidité des codes que cela implique (« La humilde sumisión del poeta a la mujer, siempre altiva y desdeñosa, el sentimentalismo razonador, la compleja versificación dominan en la *cantiga d'amor* y en buena parte de las *cantigas d'amigo*. »). Le recours répété à cette norme finit par frustrer l'élan créatif des auteurs (« Pero evidentemente ese arte, cada vez más artificioso, no alcanzaba a colmar las necesidades expresivas de los trovadores portugueses [...] ») et un nouveau tournant radical est amorcé (« [...] encontraron una fuente viva de poesía en los cantos de la gente de su tierra. De ellos tomaron la voz cándida de la muchacha enamorada, tan opuesta a la soberbia de la dama provenzal »). La démarche n'est pas anodine et vient bousculer violemment les codes en vigueur (« Era contravenir todos los preceptos y supuestos de la buena poesía [...] »). Ce qui conduit Margit Frenk à assimiler la démarche à un véritable mouvement de rébellion. Nous remarquons au demeurant que le nom de Rafael Alberti trouve spontanément sa place dans cette intro-

duction consacrée à la lyrique populaire. Les trois recueils sur lesquels nous prenons appui ont très largement contribué à ce rapprochement. Rafael Alberti s'impose, du moins sur cette période, en tant que poète de la chanson populaire par excellence tant et si bien que Fernando Quiñones fait de lui la présentation qui suit : « Poeta de talentos múltiples, quizá el más vario, desde Góngora para acá, de toda la lírica española, Rafael Alberti ha sido —con plena autenticidad en cada caso— uno de los más frescos cantores al modo popular [...] »<sup>38</sup>. Le poète lui-même apporte la preuve de ce penchant affirmé et assumé. En effet, la poésie des trois recueils correspondant au cycle de la poésie « neopopularista » s'en inspire largement. Toutefois, cet intérêt pour la lyrique populaire dépasse le cadre chronologique délimité par les dates de composition de *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*, puisqu'en 1932 Rafael Alberti expose à Berlin une conférence portant le titre : « La poesía popular en la lírica española contemporánea » :

El pueblo, en su aislamiento de clase, en su imposibilidad económica de conocer y asimilar la cultura que se elabora en las ciudades por los distintos poderes dominantes, ha ido conservando modelos, en su mayoría fragmentarios, de supervivencias de antiquísimas tradiciones, que las diversas capas de civilizaciones pasadas por España fueron dejando en su memoria... Claro que al copiar o repetir, unas veces los embellecen recreándolos y otras, por el contrario, los estropean. Residiendo en esos añadidos y retoques la gracia y fuerza viva de esta memoria en movimiento<sup>39</sup>.

Rafael Alberti transmet dans ces quelques lignes une donnée extrêmement précieuse. Le caractère populaire d'une composition tient aux multiples interventions qui la remodèlent au fil du temps. Certes, comme le signale le poète, ces variantes peuvent déboucher sur des réussites plus ou moins favorables, mais ce qu'il convient de retenir pour le moment demeure le caractère mouvant du texte poétique de la lyrique populaire. Ce qui fait d'une série de vers une composition populaire reste avant tout la capacité de ces vers à intégrer un patrimoine culturel commun. Ces strophes anonymes deviennent la propriété d'une collectivité qui les diffuse et les adapte à volonté.

Según él [Menéndez Pidal], la poesía popular, que en término más preciso debería llamarse tradicional, debe considerarse individual y al mismo

<sup>38</sup> Quiñones, 1963, p. 527.

<sup>39</sup> Fortuño Llorens, 1995, p. 281.

tiempo colectiva. Individual, porque su origen primero es la obra de un individuo, pero su reelaboración es obra de muchos, creaciones múltiples que se cruzan y entrecruzan. [...], el carácter de la canción tradicional está, no en el origen, sino en la reelaboración del canto, una reelaboración colectiva, porque en ella intervienen o pueden intervenir no sólo las clases populares, sino el pueblo nación, la entera colectividad nacional<sup>40</sup>.

La caractéristique essentielle en matière de lyrique populaire semble être le principe de réappropriation et donc de réécriture. Lorsque les poètes du premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle s'emparent de la tradition populaire comme d'un vecteur d'initiatives avant-gardistes, ils font fusionner des courants et réécrivent en ce sens la tradition populaire. Il ne s'agit en aucun cas de se limiter à effectuer un effort d'imitation qui serait un repli improductif vers le passé, mais bien au contraire de réactiver une tradition dans le but d'en faire autre chose. Ce travail de véritable fusion est parfaitement synthétisé dans une formule de Santiago Fortuño Llorens qui, à propos de la première période lyrique de Rafael Alberti, estime que :

Como ocurriera con su pintura, su lírica se caracterizará por la amalgama de las nuevas técnicas con la herencia de la tradición. Así, toda su poesía inicial será un intento de reunir en un apretado conjunto de versos la memoria de las canciones tradicionales con los nuevos modos vanguardistas. No la tradición ni el vanguardismo, sino una manera vanguardista de entender la tradición<sup>41</sup>.

En ayant recours, par exemple, à une tonalité proche des chansons pour enfants ou à l'extériorisation des rêves les plus insolites, Rafael Alberti s'empare d'une tradition populaire et lui fait côtoyer celle des *Cancioneros* :

[...] aunque existan semejanzas formales entre la poesía de Alberti y la poesía de cancionero, a juicio de Kurt Spang, la temática en ambas es diferente, y en ello tiene gran parte de culpa la técnica metafórica. Como bien opina el profesor Spang, « lo humorístico de la desrealización de la copla albertiana recuerda recursos ultraístas o dadaístas que, por supuesto, no tiene nada que ver con las imágenes del cancionero que emplea imágenes simples, realistas cuyo simbolismo se capta a primera vista »<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Marcos, 1986, p. 16.

<sup>41</sup> Fortuño Llorens, 1995, p. 293.

<sup>42</sup> Barrera López, 2003, p. 16.

Ceci ne constitue qu'un exemple, mais il est révélateur d'une volonté de réécrire la tradition populaire. Nous confions le dernier mot de cette rubrique à Rafael Alberti lui-même qui se fixait le programme suivant : « Vamos a coger los aires, sus aires, los que Lope, como Gil Vicente un siglo antes, supo cazar en los aires vivos de la poesía popular, y no para matarlos, sino para soltarlos otra vez, llenos de sangre nueva; para devolverlos otra vez al mismo aire que se los había entregado »<sup>43</sup>.

### 1.2. *Rappels théoriques sur l'intertextualité*

L'auteur, quel qu'il soit, est inévitablement immergé dans un contexte à la fois social, politique et culturel. Les événements historiques auxquels il est confronté et éventuellement les mouvements sociaux qui gagnent sa sympathie et provoquent son adhésion, voire son engagement, peuvent parfaitement déteindre sur la production littéraire de l'écrivain ou encore sur la production de l'artiste selon son domaine de spécialité. Les prises de positions sont manifestes dans le cas de Rafael Alberti et une part de sa poésie est considérée comme une forme d'engagement sans appel. C'est pour cette raison que Juan Cano Ballesta voit chez le poète andalou une figure de leader en la matière : « Rafael Alberti, el indiscutible iniciador de la poesía revolucionaria en España, tiene sobre Emilio Prados —que tal vez cronológicamente se le adelanta en alguna composición— la ventaja de haberse convertido desde el primer momento en el jefe visible de esta nueva orientación de las letras »<sup>44</sup>. Sa forte personnalité ne pouvait que le conduire vers une forme d'engagement sans la moindre ambiguïté. Chaque poète désireux de rallier une cause, de la défendre ou de s'en faire le porte-parole adoptera la position plus ou moins nuancée qui lui semblera la plus adaptée et la plus opportune dans le but de diffuser efficacement ses positions :

Esta receptividad de la obra para nosotros radicaría en dos rasgos importantes. Uno dependiendo de la personalidad del poeta, extravertido y activo, que tiende a establecer contacto con todo lo que le rodea y a modificar todo lo que no le gusta; otro, dependiente de factores externos del acontecer histórico que impone una determinada reacción, aún mayor en hombres del temperamento de Alberti, tal es el caso de la Guerra Civil, el

<sup>43</sup> Alberti, *Lope de Vega y la poesía contemporánea*, p. 4.

<sup>44</sup> Cano Ballesta, 1972, p. 195.

exilio, que al dar un nuevo giro a la vida del autor hace que éste, en parte, se aferre al pasado trasponiéndolo al poema para recuperarlo [...]»<sup>45</sup>.

Il convient de ne pas perdre de vue est que l'auteur est lecteur avant même de se consacrer à la production littéraire :

Alberti era por entonces gran lector de las canciones. El librero de los poetas, León Sánchez Cuesta, conserva una carta suya en que Alberti le agradece haberle proporcionado el *Cancionero de Pedrell*. En su libro de memorias recuerda nuestro poeta su lectura de los *Cantos populares españoles*, de Francisco Rodríguez Marín<sup>46</sup>.

Il est donc pleinement licite d'estimer que des réseaux d'influences soient détectables sous la plume d'un écrivain, et ce indépendamment de l'époque à laquelle il écrit. Un lien, une ressemblance ou une similitude facilitent l'établissement de ce qu'il est convenu de considérer comme les sources présentes au sein d'un texte particulier ou d'un corpus. Considérer les sources revient à procéder à l'identification de ce dont un auteur est redevable par rapport à d'autres auteurs qui l'ont précédé. « L'étude des sources permet ainsi de reconstituer la genèse de l'œuvre et de montrer ce que son originalité et sa singularité doivent à son contexte social et historique. Elle cherche aussi à expliquer l'œuvre en saisissant les liens qu'elle entretient avec son temps [...] »<sup>47</sup>, affirme Nathalie Piégay-Gros. Le travail de repérage s'apparente par conséquent à une sorte d'enquête visant à déterminer ce qui relève de l'influence, voire de l'emprunt, et ce qui constitue le tissu même du texte, c'est-à-dire la matrice à l'intérieur de laquelle ces influences viennent se couler. L'analyse intertextuelle se fixe l'objectif de dépasser ce stade du repérage et de l'identification en proposant une étude des mécanismes d'intégration et surtout en débouchant sur un effet de sens produit. En effet, une présence intertextuelle n'est jamais déconnectée d'un effet de sens, et c'est précisément ce qu'il convient d'appréhender. La variété est très large en la matière. Reproduire la structure intégrale d'une œuvre relève d'une modalité intertextuelle. Écrire « à la manière de... » en est une autre. En pareil cas, des effets divergents sont à attendre et peuvent correspondre à un exercice d'imitation, à une volonté de rendre hommage avec tout le respect que cela implique, ou tout au contraire à

<sup>45</sup> Argente del Castillo 1977, p. 19.

<sup>46</sup> Salinas de Marichal, 1968, p. 83.

<sup>47</sup> Piégay-Gros, 1996, p. 33.

une démarche critique si l'imitation insiste particulièrement sur des failles du texte imité. La parodie trouve de la sorte pleinement sa place au sein de l'éventail des possibilités intertextuelles. Dans les exemples théoriques que nous venons de relever, nous pouvons observer que le travail de réécriture s'élabore à partir de la totalité d'un hypotexte généralement identifiable. Dans le cas d'un traitement parodique, cela est même indispensable. En effet, la parodie ne se dote d'un sens précis que si le lecteur est en mesure d'identifier sans la moindre équivoque l'objet textuel parodié. Toutefois, les possibilités de réécriture se montrent parfois plus discrètes. L'hypotexte peut n'être suggéré que par quelques pages, par un paragraphe déterminé ou encore une phrase bien précise. C'est éventuellement le titre qui se charge d'assumer le rôle de vecteur de l'intertextualité. À l'intérieur de ce nouvel ensemble, de nombreuses situations peuvent coexister. L'allusion en est une, au même titre que la référence ou que la citation par exemple. Dans les trois cas précédemment mentionnés, le principe reste commun puisqu'il s'agit dans tous les cas de réactiver un texte antérieur au sein d'une composition plus récente. Les différences ne manquent pas pour autant. La référence facilite l'identification exacte du texte convoqué mais ne le mentionne pas nécessairement. L'allusion repose sur un degré certain de complicité établi par rapport au récepteur du texte. En effet, rien ne garantit que le lecteur soit en mesure d'identifier la moindre allusion insérée dans le texte qu'il parcourt. Rien non plus n'empêche la compréhension littérale en dépit de la non-identification de l'allusion. Elle peut également être perçue sans être identifiée avec certitude lorsque le lecteur attentif pressent une sorte de déracinement syntaxique que Michael Riffaterre désigne comme une agrammaticalité :

[...] chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu'elle appartient à un autre système. Cette relation systémique confère la signifiante. Le signe poétique a deux faces : textuellement agrammatical, intertextuellement grammatical ; déplacé et déformé dans le système mimétique, mais le mot juste mis en sa place dans la grille sémiotique<sup>48</sup>.

Cette distinction met en évidence qu'un même signe trouve sa place dans des systèmes différents. Il peut donc être grammatical dans l'un et agrammatical dans l'autre, ce qui revient à considérer que l'élément

<sup>48</sup> Riffaterre, 1979, p. 206.



transféré, en intégrant un nouveau système, se dote d'une autre signification. La citation quant à elle présente l'avantage de ne pas pouvoir être ignorée. La spontanéité avec laquelle elle s'insère dans l'hypertexte la dote d'un sens précis mais qui n'est pas tenu d'être identique à celui que la phrase citée véhiculait dans son environnement d'origine. C'est ce que souligne Antoine Compagnon en retraçant les phases du traitement d'un fragment cité :

La *reconnaissance* : la citation, t, doit être reconnue comme telle dans le système S2, comme phrase préalable ou comme corps étranger, et identifiée par rapport au système S1 [...].

La *compréhension* : la citation est comprise, c'est-à-dire que sa signification comme énonciation nouvelle est entendue [...].

L'*interprétation* : ce qui est à interpréter [...], c'est évidemment la répétition, la relation plurielle que la citation établit entre les deux systèmes S1 et S2, les liens que conserve t avec son espace d'origine<sup>49</sup>.

C'est exactement en ce sens que l'analyse intertextuelle va au-delà de la simple identification des sources. Elle se fixe l'objectif de déboucher sur un effet de sens déterminé.

Pour Julia Kristeva, tout ce qui de près ou de loin peut faire émerger une présence textuelle autre relève effectivement de l'intertextualité. Les procédés relevés antérieurement renvoient bien à ce principe, mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'un simple écho, voire d'une impression plus ou moins objective de déjà lu. Elle conçoit l'intertextualité comme la capacité d'un texte à en réécrire un autre, ce qui exclut sur un plan thorique toute préméditation de la part de l'auteur. Le phénomène est surtout parfaitement incontournable et nous n'aurions d'autre issue que d'écrire et de réécrire inlassablement ce qui a d'ores et déjà été écrit :

Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique [...] d'un autre (des autres) texte (s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte [...]. Un texte étranger entre dans le réseau de l'écriture : celle-ci l'absorbe suivant des lois spécifiques qui restent à découvrir. Ainsi dans le paragramme d'un texte fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain [...]. Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes : toute séquence *se fait* par rapport à une autre

<sup>49</sup> Compagnon, 1979, p. 72.

provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de la réminiscence (évoquant d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture). Le livre renvoie à d'autres livres et par les modes de sommation [...] donne à ces livres une nouvelle façon d'être, élaborant ainsi sa propre signification<sup>50</sup>.

Comme nous pouvons l'observer, il n'est que discrètement fait mention de l'auteur dans cette présentation du principe de réécriture. C'est le texte qui « s'insère », qui « entre dans le réseau » et l'écriture qui « l'absorbe » à son tour.

Gérard Genette propose une approche similaire mais sensiblement plus nuancée dans la mesure où il prend délibérément le parti de ne pas tout situer sur un plan unique et de hiérarchiser les modalités de réécriture. C'est ainsi que, pour lui, l'intertextualité ne peut concerner que le rapport strict établi entre un texte et un autre. S'agissant du possible rapport entre le texte et ses gloses, commentaires ou critiques, il préfère adopter le terme de métatextualité. Les liens entre le texte et ce qui l'entoure — titre, dédicace, prologue, préface, postface... — correspondent à la paratextualité. Enfin, les codes qui régissent un type d'écriture intègrent ce que le critique dénomme l'architextualité. Ce même critique précise en outre que tout repérage intertextuel fait sens, car il correspond toujours à un acte de création :

Imiter directement, c'est-à-dire copier (recopier) un poème ou un morceau de musique, c'est une tâche purement mécanique, à la portée de quiconque sait écrire ou placer des notes sur une partition, et sans aucune signification littéraire ou musicale [...]. L'imitation directe, en littérature et en musique, et contrairement à ce qui se passe dans les arts plastiques, ne constitue nullement une performance significative. Ici, reproduire n'est rien, et imiter suppose une opération plus complexe, au terme de laquelle l'imitation n'est plus une simple reproduction, mais bien une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code<sup>51</sup>.

Si bien que la simple intégration d'un élément lexical caractéristique d'une époque ou d'un type d'écriture dote le texte récepteur d'une signification nouvelle : « En particulier, l'enchâssement, dans le poème, d'emprunts textuels à l'hypogramme (ou l'inclusion de signes textuels)

<sup>50</sup> Kristeva, 1969, pp. 120-121.

<sup>51</sup> Genette, 1982, p. 110.

créée une nouvelle hiérarchie des mots, une nouvelle grammaire, difficile à ignorer du fait même de leur nouveauté ou de leur étrangeté »<sup>52</sup>.

## 2. L'ÉCHO DE LA LYRIQUE POPULAIRE CHEZ RAFAEL ALBERTI

Il s'agit à présent de procéder aux repérages des principales modalités d'insertion de l'intertexte de la lyrique populaire au sein de *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*. L'éventail des possibilités en la matière peut osciller du détail lexical susceptible d'évoquer une composition issue d'un *Cancionero*, à l'adoption d'un cadre structurel ou métrique usuel dans la poésie de la lyrique populaire. José Luis Tejada a déjà procédé à une série de relevés, pas exclusivement autour de la lyrique populaire d'ailleurs, qui l'ont conduit à considérer que le recours fréquent au vocatif, les procédés de répétition, la présence du polyptote comptent au nombre des procédés d'écriture les plus à même de faire transparaître dans la poésie albertienne la marque intertextuelle de la poésie des chansonniers. Il considère en outre qu'un lexique spécifique rend encore plus visible et lisible le palimpseste *cancioneril*. C'est par exemple le cas de : « garza », « corzo », « ánades », « galana », « alborada », « garrida » ou « pastor(a) ». Pour Solita Salinas de Marichal<sup>53</sup>, les manifestations intertextuelles de la lyrique populaire sont perceptibles dans la mention des métiers auxquels renvoient certaines chansons, dans le système des répétitions, dans certains motifs tels que la femme en pleurs au bord de l'eau ou encore celui du peigne perdu, dans le jeu des questions et des réponses, dans la structure parallèle ou encore dans la concision de certaines compositions. José Luis Tejada précise par ailleurs, au sujet de la tradition populaire intertextuellement présente dans les vers des trois recueils retenus, que :

[...] hay también otra manera de acercarse a la tradición anónima. Una manera más culta, más estilizada y sobre todo más ensulerada en nuestra lírica anterior. Es la *manière* mucho más refinada y elaborada de imitar o de engastar en versos propios otros versos antiguos y de autor casi siempre ignorado. Es la veta de recreación culta de la canción tradicional que nos viene desde las jarchas mozárabes, del Marqués de Santillana o de algunos cancioneros [...] se corona de perfección y maestría en las *Canciones* de Antonio Machado o en las *Pastorales* de J. R. Jiménez<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Riffaterre, 1979, p. 206.

<sup>53</sup> Salinas de Marichal, 1968.

<sup>54</sup> Tejada, 1976, pp. 629-630.

Le texte poétique albertien assume pleinement sa fonction d'espace de convergence et s'apparente totalement, à ce titre, à la perception du texte selon Julia Kristeva pour qui « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »<sup>55</sup>. Le choix des termes est particulièrement significatif. En effet, « absorption » et « transformation » disent bien le processus de réécriture que le texte opère en redonnant vie à des textes antérieurs qui peuvent se doter d'une signification nouvelle ou orienter considérablement l'interprétation du texte matrice ou hypertexte. Si la poésie de Rafael Alberti assimile des traditions diverses, c'est uniquement le cas de la lyrique populaire qui fera l'objet de notre analyse. La coexistence d'influences multiples a effectivement été relevée : « [...] *Marinero en tierra* y el *Romancero gitano* son libros en los que la lectura vanguardista de la tradición alcanza los mejores logros, al mezclar la herencia ultraísta con los tonos de la canción popular, los cancioneros cultos medievales y el romance tradicional castellano »<sup>56</sup>.

### 2.1. Une réécriture permanente

Le penchant prononcé pour la poésie issue de la tradition populaire n'est certes pas une orientation unique, mais elle est clairement revendiquée par le poète lui-même. En effet, c'est à plusieurs reprises que l'auteur insiste sur ce point. Cet intérêt fut dans un premier temps le fruit d'une démarche spontanée : « Hojeaba yo los *Cantos populares españoles*, de Francisco Rodríguez Marín, deteniéndome en aquella parte dedicada a las coplas y villancicos de Navidad »<sup>57</sup>. Par la suite, Rafael Alberti s'avoue volontiers redevable envers Dámaso Alonso qui l'a fait accéder à un corpus encore inconnu pour lui : « A él [Dámaso Alonso] le debo muchas cosas. Una, fundamental, sobre todas: me dio a conocer a Gil Vicente, quien todavía refresca mis canciones de estos últimos años »<sup>58</sup>. L'intérêt pour ce type de compositions est tel que l'acquisition de la production poétique de Gil Vicente et du *Cancionero de Barbieri* est programmée bien avant de disposer des fonds pour une telle transaction : « Empecé a hacer mis planes, mucho antes de cobrar el premio. Compraría en seguida el *Cancionero de Barbieri* y las *Obras completas* de Gil Vi-

<sup>55</sup> Kristeva, 1969, p. 85.

<sup>56</sup> García Montero, 1996, p. 25.

<sup>57</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 23.

<sup>58</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 150.

cente [...] »<sup>59</sup>. Cet engouement pour la lyrique populaire ne fait nullement de Rafael Alberti un cas isolé. D'autres poètes de son entourage y ont prêté attention et ont bien perçu les possibilités de réactivation que cette tradition offrait. Pourtant, le degré d'enthousiasme en la matière varie considérablement d'un auteur à l'autre. Significativement, Rafael Alberti, aux côtés de Federico García Lorca, est considéré comme la figure emblématique la plus attachée à cette tradition populaire qu'il ne se contente pas d'imiter, mais qu'il sait réactiver. Ce rapprochement entre les deux poètes et amis andalous est également effectué par José Luis Tejada qui, pour sa part, prend le parti de souligner la dimension purement musicale de ces sources : « Si Lorca se inspira en el folklore inmediato, Alberti bebe en fuentes más antiguas. Si el granadino parece apoyarse en el estupendo dramatismo de nuestro mejor Romancero, el gaditano se nutre mayormente del puro lirismo musical de nuestro Cancionero »<sup>60</sup>. Nous percevons donc les paliers qui conduisent graduellement vers l'imprégnation lyrique qui s'opère chez le jeune poète. Son penchant naturel pour la forme brève et plus spécialement le *villancico* et les *coplas* oriente dans un premier temps ses lectures. Ses contacts avec d'autres poètes et les échanges qu'il établit avec Dámaso Alonso confirment cette orientation tout en lui donnant un tour de plus en plus concret. C'est désormais un corpus précis qui stimule le poète, et tout particulièrement le *Cancionero Musical de Palacio*<sup>61</sup> auquel il se réfère fréquemment en évoquant le *Cancionero de Barbieri*. Le lecteur s'imprègne de la sorte de modalités d'écriture qu'il ne peut plus ignorer. Un dernier pas est franchi lorsque le lecteur endosse le rôle de créateur. Rafael Alberti identifie dans ses mémoires la composition lyrique qu'il estime être à l'origine de ses chansons qui laissent transparaître un intertexte fortement empreint de tradition populaire :

Iniciado no hacía mucho en Gil Vicente por Dámaso Alonso y en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Barbieri, escribí entre los pinos de San Rafael mi primera canción de corte tradicional: « La corza blanca », en la que casi seguía el mismo ritmo melódico de una de las más breves y

<sup>59</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 195.

<sup>60</sup> Tejada, 1976, p. 630.

<sup>61</sup> *Cancionero Musical de Palacio*, ed. al cuidado de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996.

misteriosas que figuran entre las anónimas de aquel cancionero y que comienza: « En Ávila, mis ojos... »<sup>62</sup>.

Ce poème ouvrirait donc la voie, donnerait le ton, et il convient à ce titre de s'y arrêter un instant. La chanson est bien intégrée dans *Marinero en tierra*, concrètement dans la deuxième unité du recueil. Elle figure à la page 99 de notre édition et le numéro 8 précède son titre qui, au demeurant, n'est pas « La corza blanca », comme l'indique le poète dans ses mémoires, mais simplement « Mi corza » :

#### MI CORZA

*En Ávila, mis ojos...*

*Siglo XV*

Mi corza, buen amigo,  
mi corza blanca.

Los lobos la mataron  
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,  
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron  
dentro del agua.

L'intérêt de Rafael Alberti pour cette brève composition est incontestable comme le démontre ce que le poète en dit dans ses mémoires, mais il convient d'ajouter un élément complémentaire. Lors des conférences du poète autour de la question de la lyrique populaire, ce dernier avait pour habitude de procéder à la lecture de deux de ses poèmes en guise d'illustration. L'un des poèmes sélectionnés était précisément « Mi corza » :

« Mi corza » y « zarza florida » de *La amante* fueron los dos poemas que Alberti seleccionó y recitó en sus dos conferencias sobre la poesía popular como muestras de la deuda contraída y como ejemplo de renacimiento de la lírica popular. Al poner como cita a « Mi corza » el primer verso de un poema del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Asenjo Barbieri, él

<sup>62</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 163.

reconocía cuánto debía a esta colección en su conjunto y en particular a un poema, muestra perfecta de un sencillo tema presentado en unos cuantos trazos llenos de quietud y melodía<sup>63</sup>.

Les vers du *Cancionero Musical de Palacio*, dont l'écho résonne dans la composition de Rafael Alberti, sont les suivants :

215

(Fol. 128v)

Barbieri, núm. 143

*En Ávila, mis ojos,  
dentro en Ávila.*

En Ávila del río  
mataron mi amigo.  
*Dentro en Ávila.*

(*Cancionero Musical de Palacio*, p. 149)

L'expression minimaliste n'est pourtant pas dépourvue d'intensité. En effet, adressés à un destinataire désigné par le groupe nominal « mis ojos », ces vers rendent compte d'une transgression, concrètement d'un crime (mataron). Les circonstances et les modalités de cet assassinat ne sont pas dévoilées, ce qui nourrit la part de mystère inquiétant qui enveloppe la composition. Les liens affectifs sont mis en évidence par la révélation de la relation d'amitié qui unissait le « je » poétique à la victime. Ils sont également décelables derrière la formule pour laquelle opte la voix poétique en s'adressant à son destinataire (mis ojos). Le silence renforce davantage encore la dimension tragique qui caractérise la composition. En effet, le destinataire ne réagit pas à l'annonce du crime et ne vient apporter aucun réconfort à la voix poétique. Face à l'absence totale de contextualisation, un élément se dégage avec plus de force encore : la localisation de l'action. Celle-ci est non seulement précise (Ávila) mais répétée à trois reprises, aux vers 1, 2 et 5. La strophe de trois vers se présente comme la glose du distique initial et le dernier vers de la glose est une reprise à l'identique du deuxième vers. La structure suggérée est ainsi celle de l'enfermement comme pour rappeler l'irrémediabilité du mal commis. Divers aspects facilitent la résurgence

<sup>63</sup> Morris, 1988, p. 48.

du *Cancionero* : la mention d'un destinataire (mis ojos / buen amigo), l'apparition de ce destinataire dès le tout premier vers et dans le second membre du vers (« En Ávila, mis ojos » / « Mi corza, buen amigo »), le constat d'une mise à mort (« mataron » dans les deux cas), l'affection de la voix poétique qui ne trouve aucun réconfort à en juger par le silence du destinataire, l'absence de contextualisation précise, une exploitation insistante des données spatiales (« Ávila » / « al pie de », « por », « dentro de »), le jeu des répétitions (« dentro en Ávila » / « Los lobos la mataron »), et le recours dans les deux textes à une combinaison d'heptasyllabes et de pentasyllabes. Bien sûr, les différences ne manquent pas et c'est bien ce qui fait de ce poème de *Marinero en tierra* un travail de réécriture et donc de création à part entière. Divers auteurs ont proposé une lecture de ces quelques vers. Armando López Castro procède à l'analyse suivante :

El poeta acude al estribillo de la canción tradicional anónima, tan llena de dramatismo, para componer el poema. El estribillo y su glosa forman una completa unidad y sólo a través de ésta se puede entender aquél. Mientras el dístico encierra la idea básica y, por tanto, un deseo de concisión, la glosa, ampliación temática del estribillo, está sujeta a la técnica del paralelismo: variaciones sobre un mismo tema. En la antigua canción, la precisa localización del estribillo (« En Ávila ») anticipa un clima trágico que viene después intensificado en la glosa por el único verbo (« mataron »). No hay anécdota, el poema queda reducido al esencial.

La versión que nos ofrece Alberti coincide con la canción tradicional en eliminar lo anecdótico, pero introduce variantes significativas: reitera el mismo verbo (« mataron »), al que añade otro nuevo (« huyeron »), y sustituye lo concreto por lo simbólico: el lugar por « el agua »; los actores por « los lobos »; el amigo por « la corza »<sup>64</sup>.

La chevrette est, selon Armando López Castro, étroitement associée à l'univers mythologique et symbolise l'amour qui conduit inexorablement à la mort. Kurt Spang pousse plus avant son analyse et interprète les répétitions plus nombreuses dans le poème de Rafael Alberti dont il affirme que « [...] refuerzan la insistencia acusativa de la canción. ». Il souligne les jeux de correspondances qui mettent en rapport les vers 1 et 5, 3 et 7, 4 et 8. Il conclut par la considération suivante :

<sup>64</sup> López Castro, 1998, p. 94.



De un modo general, la canción albertiana tiene más simetría, es más elaborada y por lo tanto más culta que su modelo. La innovación más llamativa y más significativa no es sin embargo la formal, sino la de contenido: el cambio casi radical de ambiente. Mientras que en el modelo el autor se queja de la muerte de su amigo asesinado en Ávila, en la canción de Alberti la escena y sus « personajes » se modifican y se transforman en un lugar indefinido: « agua », « río » y « corza » a la que mataron los « lobos ». El ambiente y los acontecimientos pierden la claridad y el perfil, la simplicidad del modelo. Alberti sugiere un paisaje misterioso, no por su configuración fantástica o exótica, sino por su indefinición, por la falta de localización geográfica. Las únicas indicaciones espaciales son « al pie del agua », « por el río » y « dentro del agua ». El simbolismo acuático es evidente [...]. Considerando las imágenes « lobo » y « corza » [...], vemos que « corza blanca » puede representar lo inofensivo, lo inocente, lo joven, lo inexperto mientras que los « lobos » [...] pueden representar lo hostil, lo agresivo, lo brutal [...]. La situación concreta del modelo tradicional se ha convertido, pues, en una situación deliberadamente multívoca, dejando un resto de misterio y enigma muy adecuado a la poesía de los años xx<sup>65</sup>.

La conclusion de Kurt Spang démontre bien la parfaite compatibilité entre la démarche de réappropriation d'une tradition antérieure et son absorption par un système autre. Elle met en exergue ce qui pour Julia Kristeva correspond à la capacité de tout texte à réécrire d'autres textes. Nos remarques sur la confrontation des deux compositions lyriques ainsi que les commentaires respectifs d'Armando López Castro et de Kurt Spang nous semblent bien insister sur le véritable travail de réécriture qui débouche sur la construction d'un univers nouveau. Curieusement, les analyses proposées ne tiennent pas compte d'un aspect qu'il convient de rajouter au nombre des indices intertextuels susceptibles de faire émerger la chanson traditionnelle dans la création albertienne. Pourtant, cet aspect est déclaré par le poète lui-même dans *La arboleda perdida*. C'est même le point principal sur lequel il prend soin d'insister : « [...] escribí entre los pinos de San Rafael mi primera canción de corte tradicional: « La corza blanca », en la que casi seguía el mismo ritmo melódico de una de las más breves que figuran entre las anónimas de aquel cancionero [de Barbieri] y que comienza: « En Ávila mis ojos... »<sup>66</sup>. Il est à noter que le poète ne parle en aucun cas d'imitation (« seguía ») et qu'il s'accorde toute latitude de réappropria-

<sup>65</sup> Spang, 1991, pp. 47-48.

<sup>66</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 163.

tion (« casi seguía»). Mais surtout, l'intérêt majeur de ladite composition réside, selon Rafael Alberti, dans ce que le poète perçoit de musicalité. Les premiers vers des deux chansons sont dans les deux cas des heptasyllabes mais le parallèle va plus loin si l'on considère, comme invite à le faire Alberti, la répartition des accents au sein de ces vers d'ouverture : En Á vi la mis o jos // Mi cor za buen a mi go. L'intérêt déclaré pour la musicalité de ces compositions brèves du *Cancionero* peut nous orienter vers une autre remarque. « Mi corza » compte au nombre des chansons de *Marinero en tierra* parmi les plus divulguées pour diverses raisons : elle est la première création qui laisse découvrir entre les lignes une composition antérieure issue de la tradition populaire, elle est mentionnée dans les mémoires du poète, elle est sélectionnée par Rafael Alberti pour illustrer ses conférences sur la poésie populaire, mais elle a surtout su capter l'intérêt d'un musicien contemporain du poète qui s'est chargé de mettre ces vers en musique :

Entretanto, tres jóvenes compositores —Gustavo Durán, Rodolfo y Ernesto Halffter—, entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones, pusieron música a tres de ellas; de ese trío, la de Ernesto, maravillosa —« La corza blanca »— consiguió, a poco de publicada, una resonancia mundial. Las otras dos —« Cinema » y « Salinero »— eran bellas también y se han cantado mucho. Pero es que Ernesto Halffter, entonces verdadero muchacho prodigio, había logrado algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo de mi letra, cuyo lema había tomado yo del *Cancionero de Barbieri*<sup>67</sup>.

« Mi corza » a donc bénéficié d'un traitement privilégié qui lui a garanti une diffusion dépassant largement celle qui fut le lot des compositions uniquement diffusées par le biais de la lecture. Une fois de plus, c'est la musicalité des vers qui est rapportée. Les vers de « Mi corza » ont donc joui d'une diffusion supérieure par rapport à la majorité des poèmes qui viennent pourtant intégrer le même recueil.

## 2.2. Des indices formels communs

Les recensements effectués en matière de lyrique populaire laissent apparaître une diversité de contenu. En effet, ces vers peuvent se référer à de multiples événements qui rythment le quotidien. C'est par exemple le cas des fêtes, des cérémonies (« ¡Vivan muchos años / los

<sup>67</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 211.

desposados! / ¡Vivan muchos años! »<sup>68</sup>) et des activités professionnelles (« A las avellanas, / mozuelas galanas, / a las avellánicas, / a las avellanas »)<sup>69</sup>. L'amour y trouve parfaitement sa place. Ces amours, à leur tour, peuvent être rêvées (« ¡Ojos, mis ojos, / tan garridos ojos! »<sup>70</sup>), réciproques (« Peynarme quiero yo, madre, / porque sé / que a mis amores veré »<sup>71</sup>) ou contrariées (« Vanse los amores / y quedan los dolores »<sup>72</sup>). Le ton peut lui-même dériver vers la moquerie plus ou moins agressive : « A las mozas Dios que las guarde / y a las viejas rabia las mate »<sup>73</sup>.

La diversité se confirme si l'on observe l'extension des chansons répertoriées. Toutefois, le caractère synthétique de ces compositions populaires reste un trait marquant. Il correspond à la volonté de fuir l'artifice et le langage ampoulé qui en découle. Il se place au service d'une spontanéité en complète harmonie avec l'épuration du langage et la brièveté de la forme. Dans son introduction à *Lírica española de tipo popular*, dont la référence figure en note, Margit Frenk caractérise les « jarchas » qu'elle définit comme suit : « Y esas pequeñas estrofas, resultaron ser encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha [...] » (p. 12). L'adjectivation ainsi que le recours au diminutif disent assez la volonté d'insister fermement sur la concision de ces productions lyriques. Solita Salinas confirme cette orientation lorsqu'elle affirme que « [...] la concisión es una de las características de la lírica anónima »<sup>74</sup>. Robert Marrast n'hésite pas à affirmer que c'est précisément cette simplicité, ce naturel, cette « fraîcheur » qui séduisent Rafael Alberti :

Entre los poetas españoles, Alberti acude con preferencia a Gil Vicente y los Cancioneros de los siglos xv y xvi. En ellos aprende cómo interpretar los temas populares conservando todo el frescor y la concisión de los motivos tradicionales, gracias a un vocabulario sencillo, al uso de exclamaciones, de diminutivos, de repeticiones caprichosas o encadenadas, de combinaciones paralelísticas, al empleo de estribillo a modo de las vueltas de villancicos

<sup>68</sup> *Lírica española de tipo popular*, p. 199.

<sup>69</sup> *Lírica española de tipo popular*, p. 186.

<sup>70</sup> *Cancionero Musical de Palacio*, p. 150.

<sup>71</sup> Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, p. 127.

<sup>72</sup> Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, p. 339.

<sup>73</sup> *Lírica española de tipo popular*, p. 222.

<sup>74</sup> Salinas de Marichal, 1968, p. 59.

y de la glosa breve de versos tomados de coplas o fórmulas transmitidas por el folklore. Bajo estos signos nacen las canciones de *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí...*<sup>75</sup>

Indépendamment de la concision qui retient notre attention pour le moment, Robert Marrast relève d'autres aspects formels de l'écriture albertienne. Or, chacun de ces éléments est à considérer comme une réécriture de la lyrique populaire. Il signale en outre la continuité établie entre les trois recueils de notre corpus. Ainsi, le recours fréquent à l'exclamation est effectivement le signe d'une spontanéité et ce procédé insuffle un dynamisme à la composition :

*¡Alça la boz, pregonero,  
porque a quien su muerte duele  
con la causa se consuele!  
[...]*<sup>76</sup>

En voici un exemple de récupération dans *Marinero en tierra* :

#### LA SIRENILLA CRISTIANA

... ¡Aaaaa!  
¡De los naranjos del mar!  
  
La sirenilla cristiana,  
gritando su pregonar  
de tarde, noche y mañana.  
  
... ¡aaaaa!  
¡De los naranjos del mar! (p. 154)

Le diminutif introduit quant à lui une part de familiarité en faisant partager avec le récepteur l'affection que la voix lyrique porte à un lieu ou à un personnage mentionné :

Orillicas del río,  
mis amoresé,  
y debajo de los álamos  
me atendé<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1980, p. 24.

<sup>76</sup> Barbieri, 1996, p. 107.

<sup>77</sup> *Lírica española de tipo popular*, p. 83.

Ou encore :

Yo no sé nadar, morenica,  
yo que no sé nadar, moriré<sup>78</sup>.

Rafael Alberti, dans ses vers, ne manque pas d'avoir recours à cette forme de dérivation qui peut contribuer à doter le poème d'une candeur presque enfantine. Nous en relevons un exemple extrait de *El alba del alhelí* et où il est possible de constater que le recours systématique au suffixe -ico est un écho supplémetaire de la tradition populaire :

DEVERDE ENVERDE

Por un platanico verde,  
gaviota al platanar.

—No es verdad.

El plátano, verde,  
y verdes las olicas de la mar.

—Es verdad.

Y luego, al viñedo verde,  
por un racimico albar.

—No es verdad.

El viñedo, verde,  
y verdes las olicas del mar.

—Es verdad.

¿Y luego...?

¡A las olicas verdes de la mar! (p. 284)

Enfin, il est à observer que les répétitions et les structures parallèles sont des modalités parfaitement compatibles et qu'elles figurent au nombre des caractéristiques parmi les plus susceptibles de faire revivre dans le corpus choisi de Rafael Alberti le rythme de la tradition populaire :

Madre, passou per aqui un cavaleiro  
e leixou-me namorad'e con marteiro.  
*Ai, madre, os seus amores ei:*  
*se me los ei,*

<sup>78</sup> *Lírica española de tipo popular*, p. 179.

*ca mi-os busquei,  
outros me lhe dei.  
Ai, madre, os seus amores ei.*

Madre, passou per aqui un filho d'algo  
e leixou-m' assi penada com' eu ando.  
*Ai, madre, os seus amores ei:  
se me los ei,  
ca mi-os busquei,  
outros me lhe dei.  
Ai, madre, os seus amores ei.*

Madre, passou per aqui quen non passasse,  
e leixou-m' assi penada: mais leixasse!  
*Ai, madre, os seus amores ei:  
se me los ei,  
ca mi-os busquei,  
outros me lhe dei.  
Ai, madre, os seus amores ei<sup>79</sup>.*

Si cette chanson réunit davantage de vers, c'est parce qu'un refrain y est répété à l'identique de façon lancinante. D'ailleurs, il n'est pas rare que la structure populaire concise vienne naturellement trouver sa place dans des systèmes textuels au sein desquels elle s'insère ou encore qu'elle fasse l'objet d'une glose, ce qui constitue un cas d'amplification susceptible d'en conditionner l'interprétation :

En distintas épocas y distintas lenguas, dentro de la Península, la misma forma diminuta se ha convertido en material poético para composiciones de más complejas pretensiones. « Piedra preciosa que por su concentradísima brevedad necesita ser engastada », la pequeña estrofa ha sido adorno o fundamento de varios tipos de poesía lírica: adorno cuando se la ha intercalado en un poema más o menos extenso a manera de cita pintoresca (pastorelas, « ensaladas »); fundamento cuando constituye la culminación y al mismo tiempo el punto de partida métrico de una composición (en las *muwashahas*), o cuando se ha creado todo un poema con la simple repetición, variación y ampliación de su texto (cantigas de amigo); fundamento también cuando sobre ella, a base de ella, se construye una glosa<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> *Lírica española de tipo popular*, pp. 53-54.

<sup>80</sup> Frenk, 2006, p. 413.

Le poème intitulé « Nana de Negra-Flor », de *Marinero en tierra*, est un exemple de cet héritage dans la poésie de Rafael Alberti :

NANA DE NEGRA-FLOR

Ya la flor de la noche  
duerme la nana,  
con la frente caída  
y las alas plegadas.

Negra-Flor, no despiertes,  
hasta que la mañana  
te haga flor del corpiño  
de la alborada.

Negra-Flor, no despiertes,  
hasta que el aire  
en su corpiño rosa  
te haga de encaje. (p. 104)

Dans le poème qui suit, extrait de *La amante*, les répétitions et la mise en parallèle de certains vers qui se font écho traduisent l'obstination avec laquelle la voix lyrique se plaît à signifier une impossibilité en lien avec la douleur qui l'affecte :

Tu marido, mi barquera,  
tu marido.

Que no vas a poder tú  
sin tu marido.

Llevo una pena tan grande,  
que no vais a poder tú  
ni tu marido. (p. 171)

Strictement aucun des ressorts relevés par Robert Marrast n'est incompatible avec une exploitation au sein d'une composition brève. La brièveté demeure l'un des vecteurs de la tradition populaire répertoire dans les *Cancioneros*. Or, le lien est manifeste entre la tradition de la lyrique populaire et la tendance dépuratrice des nouvelles expérimentations. Andrés Soria Olmedo établit clairement ce rapport : « La preferencia por Gil Vicente y por la poesía de « los puros cancioneros musicales » se determina por ese afán de depuración y búsqueda de fuentes, que converge con las reminiscencias ultraístas y creacionistas en

la composición de *Marinero en tierra* [...] »<sup>81</sup>. Antonio Blanch, en établissant un parallèle entre Rafael Alberti et Federico García Lorca, retient également cette orientation vers une conception épurée de la création poétique lorsqu'il précise : « Por otra parte, con Lorca y Alberti se dibuja un movimiento de depuración de la sensibilidad, más espontáneo y colorista, pero presidido siempre por una preocupación de cálculo y de virtuosismo intelectual »<sup>82</sup>. Le recours, non exclusif, à la forme brève s'impose donc comme un véritable point de fusion entre deux traditions et entre deux périodes. Anthony Leo Geist insiste sur cet aspect :

Una de las manifestaciones más claras de la fusión de modernidad y tradición se encuentra en el predominio del poema breve durante esos años. Es un fenómeno evidente en casi toda la lírica europea possimbolista, y una preferencia por el poema breve se manifiesta en España desde el ultraísmo y el creacionismo desde aproximadamente 1929<sup>83</sup>.

Rafael Alberti ferait figure de précurseur en la matière. C'est dans *La amante* que les formes brèves s'imposent et dominent quantitativement. Associées à la volonté de transmettre des impressions de voyage dans la plupart des cas, ces compositions brèves rappellent à Catherine Flepp les caractéristiques du *Haïku* :

C'est dans *La amante* que la présence du *haïku* est la plus manifeste. Ce récit d'un voyage en Castille jusqu'au littoral cantabrique, entrepris avec son frère Agustín, est constitué de quatre parties et chaque poème, bref, concis, porte le nom d'un lieu, une façon d'ancrer la parole dans l'expérience vécue et de dire le rapport d'un lieu et d'une présence humaine. Afin de restituer la perception de l'immédiat dans une série d'instantanés qui recréent après-coup l'évidence soudaine de la chose vue et croquée sur le vif, il faut établir des réseaux de correspondances entre ce que disent les mots et ce que voient les yeux —autant de caractéristiques du *haïku*. Le *haïku* est le poème de prédilection pour donner à voir et à sentir, il est une image visuelle qui tend à faire disparaître toute médiation entre les mots et les choses, afin de rendre au mieux l'impression suscitée par un lieu et de saisir la chose comme événement et non comme substance [...]. Or, *La amante* est fondamentalement anti-descriptif, anti-anecdotique, aussi éloigné du réel que l'aimée est désincarnée. Le présent, en dépit de la volonté de soustraire l'instant à sa fugacité en le redynamisant dans un dire qui l'ar-

<sup>81</sup> Soria Olmedo, pp. 115-116.

<sup>82</sup> Blanch, 1976, p. 28.

<sup>83</sup> Geist, 1980, p. 142.



rache au passé perdu, appartient au passé, dans l'après-coup de l'écriture, et la forme retenue, inspirée des *cantigas* et de la lyrique populaire, situe dans un ailleurs dans lequel Alberti ne se reconnaît plus<sup>84</sup>.

La concision de ces compositions lyriques offre un point de ralliement aux conceptions les plus divergentes. Les auteurs les plus conservateurs y voient le moyen de contribuer à la transmission d'une tradition issue du passé. Quant aux plus novateurs, ils y perçoivent un rapprochement avec des initiatives aussi audacieuses que les *Greguerías*<sup>85</sup> de Gómez de la Serna.

### 2.3. La mer comme lieu de fusion de toutes les influences

La présence insistante de la mer, perceptible aussi bien dans les poèmes de *Marinero en tierra* que dans ceux de *La amante* ou *El alba del alhelí*, est la conséquence de la fusion opérée entre de multiples orientations. La mer s'affirme dans le titre même du premier recueil dont le poème d'ouverture à valeur de prologue est lui-même intitulé « Sueño del marinero ». La mer fait rêver : « [...] / sueño en ser almirante de navío, / [...] », « [...] / Mi sueño, por el mar condecorado, / [...] » (« Sueño del marinero », *Marinero en tierra*, pp. 79-80). Elle est un instrument privilégié pour suggérer l'admiration au sein des sonnets élaborés en hommage à des proches dans *Marinero en tierra* : « [...] / Buen marinero, hijo de los llantos del Norte, / [...] » (« Un capitán de navío », p. 83), « [...] / ¡Oh Claudio! ¡El mar me llama! Nómbrame marinero, / [...] » (« A Claudio de la Torre, de las islas Canarias », pp. 83-84). La mer conduit la voix lyrique à élaborer les projets les plus déterminés : « [...] / Dime que he de ver la mar, / [...] » (« Dime que sí », *Marinero en tierra*, p. 144). Elle rend indélébile le souvenir d'une enfance regrettée : « —Madre, vísteme a la usanza / de las tierras marineras: / [...] » (*Marinero en tierra*, p. 145). L'univers marin ainsi que tous les éléments qui s'y rapportent présentent par ailleurs l'intérêt de favoriser la mise en relation de la voix poétique et de la jeune femme aimée : « Del barco que yo tuviera / serías la costurera. / [...] » (*Marinero en tierra*, p. 147). Elle est un signe identitaire qui suscite la fierté du « je » poétique : « ¡Castellanos de Castilla, / nunca habéis visto la mar! / [...] » (*La amante*, p. 174). Elle obsède la voix lyrique dont rien ne peut ébranler la détermination :

<sup>84</sup> Flepp, pp. 76-77.

<sup>85</sup> Gómez de la Serna, 1988.

« [...] / ¡Sí, yo veré el mar de norte / y, luego, me moriré! » (*La amante*, núm. 34, p. 184). Ses mouvements de flux et de reflux sont suggérés par le rythme des vers : « Bailar / en la mar / y remar. / ¡Es la mar! / [...] » (« Carmelilla », *El alba del alhelí*, p. 281). Elle n'est pas dépourvue de danger comme le rappelle le dénouement tragique de « Elegía del niño marinero » (*Marinero en tierra*, pp. 138-139) ou encore la douleur ressentie par la veuve qui sait que la mer ne lui rendra jamais son mari, dans les vers réunis sous le titre « La leona » (*El alba del alhelí*, pp. 290-291). Toutefois, les dangers inhérents à la navigation ne parviennent pas à tempérer l'attraction sans bornes que suscitent la contemplation et le souvenir de la mer.

L'univers marin se manifeste, bien entendu, dans de nombreuses compositions issues de la lyrique populaire. Les exemples tirés des *Cantigas* sont probablement les plus nombreux. Elle y a pour fonction de contribuer à un ancrage spatial qui témoigne de l'origine de ces vers. Elle présente par ailleurs l'intérêt de se manifester dans des vers relatifs aux liens amoureux affirmés dans le poème. Alberto Navarro González<sup>86</sup> a relevé des références à la mer associées à la thématique amoureuse dans une vingtaine de *Cantigas* du *Cancionero de la Vaticana* :

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo!  
E ai, Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado!  
E ai, Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,  
o por que eu suspiro!  
E ai, Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado  
o por que ei gran cuidado!  
E ai, Deus, se verrá cedo!<sup>87</sup>

As froes do meu amigo  
briosas van no navio.  
E van se as froes

<sup>86</sup> Navarro González, 1962, p. 388.

<sup>87</sup> Codax, 1959, p. 4.

d'aqui ben con meus amores!  
 Idas son as frores  
 d'aqui ben con meus amores.

As frores do meu amado  
 briosas van [e] no barco!  
 E van-se... etc.

Briosas van no navio  
 pera chegar ao ferido.  
 E van-se... etc.

Briosas van eno barco,  
 pera chegar ao fossado.  
 E van-se... etc.

Pera chegar ao ferido  
 servir mi, corpo velido.  
 E van-se... etc.

Pera chegar ao fossado,  
 servir mi, corpo loado.  
 E van-se... etc<sup>88</sup>.

La mise en relation du rapport amoureux et du motif de la mer contribue de la sorte à faire émerger la longue tradition populaire des *Cantigas* galaïco-portugaises. Mais Rafael Alberti exploite également le thème de la mer à d'autres fins comme nous venons de le rappeler. Il se montre même extrêmement original dans sa stratégie lyrique de compensation consistant à faire fusionner l'univers terrestre de la voix lyrique et l'univers marin transformé en paradis. La jonction entre les deux mondes ravive l'image des êtres hybrides que sont les sirènes. José Manuel Blueca relève à ce propos une composition de Gil Vicente :

Muy serena está la mar,  
 ¡a los remos, remadores!  
 ¡Esta es la nave de amores!

Al compás de las serenas  
 cantarán nuevos cantares,  
 remaréis con tristes penas

<sup>88</sup> Gomes Charinho, 1959, p. 5.

vuesos remos de pesares;  
 ternéis suspiros a pares  
 y a pares los dolores:  
 esta es la nave de amores.

Y remando atormentados,  
 hallaréis otras tormentas  
 con mares desesperados  
 y desastradas afrentas;  
 ternéis las vidas contentas  
 con los dolores mayores:  
 esta es la nave de amores.

De remar y trabajar  
 llevaréis el cuerpo muerto,  
 y al cabo del navegar  
 se empieza a perder el puerto;  
 aunque el mal sea tan cierto,  
 ¡a los remos, remadores!  
 ¡Esta es la nave de amores!

GilVicente<sup>89</sup>

Il est à remarquer que le deuxième vers de ce poème de Gil Vicente, dont Rafael Alberti se réclame avec insistance dans *La arboleda perdida*, est intégré en tant que référence intertextuelle au début du poème « Sueño » de *Marinero en tierra* :

SUEÑO

*¡A los remos, remadores!*  
 GilVicente

Noche.  
 Verde caracol, la luna.

Sobre todas las terrazas,  
 blancas doncellas desnudas.

¡Remadores, a remar!  
 de la tierra emerge el globo  
 que ha de morir en el mar.

<sup>89</sup> Manuel Blecua, 1945, pp. 75-76.

Alba.  
 Dormíos, blancas doncellas,  
 hasta que el globo no caiga  
 en brazos de la marea.  
 ¡Remadores, a remar!  
 hasta que el globo no duerma  
 entre las gargantas del mar. (p. 140)

En inscrivant ce vers en marge entre le titre et le premier vers de sa propre composition, le poète le réécrit d'une certaine manière puisqu'il laisse supposer que ce vers cité assume dans son milieu textuel d'origine la fonction de titre ou de vers d'ouverture, ce qui n'est pas le cas comme le confirme la version transcrite ci-avant. Sa nouvelle fonction dans « Sueño » est de déclarer une influence prestigieuse à la suite de laquelle le poète vient s'inscrire, d'annoncer le leitmotiv qui, en dépit des variantes, va rythmer la composition et de dater la référence intertextuelle. Grâce à ce dernier point, les rameurs évoqués sont plus naturellement assimilés à des galériens de l'amour.

Les sirènes de la deuxième strophe du poème de Gil Vicente se présentent donc comme les ancêtres des jardinières des mers qui voient le jour sous la plume de Rafael Alberti. Nous faisons bien face à un cas d'absorption (les êtres hybrides qui peuplent les mers ne sont pas une invention albertienne), mais également de réappropriation par l'écriture (les sirènes de Rafael Alberti ne se contentent pas de séduire et ne constituent jamais un danger) qui débouche sur une création unique perceptible dans la transposition de l'activité terrestre dans les profondeurs marines. L'originalité est considérable car Alberti élabore de la sorte le paradis du monde lyrique dont il livre progressivement les codes au fil de l'écriture. Cette originalité est d'autant plus remarquable que, comme le souligne Solita Salinas, la quête du paradis suggère implicitement une forme d'élévation, alors que le poète situe le sien sous le niveau des eaux<sup>90</sup>.

Toutefois, Rafael Alberti ne se limite pas à réécrire la tradition des *Cantigas* et à laisser transparaître l'influence de Gil Vicente. La mer offre de ce point de vue des possibilités de fusions multiples et mérite d'être considérée comme un lieu de confluence vers lequel convergent plusieurs courants. C'est probablement ce qui conduit Álvaro Salvador

<sup>90</sup> Salinas de Marichal, 1963, p. 4.

Jofré à estimer que : « *Marinero en tierra* es, por lo tanto, un libro inserto en la tradición poética española que busca una salida airosa hacia la modernidad »<sup>91</sup>. En effet, l'exploitation lyrique de la mer est une étape incontournable de la poésie avant-gardiste. Selon Solita Salinas, la mer mérite même d'être considérée comme l'image la plus en adéquation avec l'Ultraïsme : « La imagen marina puede adecuarse mejor que ninguna otra a la estética ultraísta: nada más que con nombrar al mar, nos lo representamos como elemento dinámico, vivo en el movimiento y por él »<sup>92</sup>.

L'adoption du thème de la mer présente donc l'avantage et l'intérêt de laisser libre cours à l'inspiration du poète qui élabore au fil des vers la mythologie de son propre univers tout en réactivant la tradition et en la faisant fusionner avec les orientations les plus récentes. Si nous ajoutons à cela les manifestations du souvenir personnel, nous pouvons apprécier une des compositions de *Marinero en tierra* parmi les plus significatives du point de vue de la fusion des influences :

*A Juan Chabás*

El mar. La mar.  
El mar. ¡Sólo la mar!  
  
¿Por qué me trajiste, padre,  
a la ciudad?  
  
¿Por qué me desenterraste  
del mar?  
  
En sueños, la marejada  
me tira del corazón.  
Se lo quisiera llevar.  
  
Padre, ¿por qué me trajiste  
acá? (p. 123)

Laissons à Kurt Spang le soin d'apporter les premières remarques de type formel :

Además de ser temáticamente típico, este poema [« El mar. La mar. / El mar... »] contiene casi todos los rasgos estructurales de la canción neopopularista de Alberti: las estrofas breves, la estructura dialogada, el paralelismo,

<sup>91</sup> Jofré, 1985, p. 150.

<sup>92</sup> Salinas de Marichal, 1968, p. 56.

los octosílabos y los versos quebrados y también la tendencia a la irregularidad métrica<sup>93</sup>.

La voix lyrique convoque un large éventail de références dans ce poème qui constitue un premier contact pour le lecteur qui découvre la troisième partie du recueil *Marinero en tierra*. Il est composé de quatre distiques et d'une strophe de plus longue extension —trois vers— qui vient s'intercaler entre l'avant-dernier distique et le dernier. La strophe la plus longue est celle qui est consacrée au rêve qui hante la voix lyrique : « [...] / En sueños, la marejada / me tira del corazón. / Se lo quisiera llevar. / [...] ». Cette amplification dit à quel point le rêve est présent et souligne son caractère obsessionnel. La dimension onirique est annoncée dès l'ouverture de la strophe : « [...] / En sueños [...] ». Il est essentiel de relever que la voix lyrique ne se trouve plus en position d'agir et qu'elle subit une situation face à laquelle elle se sent totalement impuissante. C'est ce qui justifie l'absence de verbe ayant pour sujet un pronom personnel à la première personne du singulier. Les verbes « tirar » et « querer » ont pour sujet un élément marin : « [...] la marejada / me tira del corazón. / Se lo quisiera llevar. / [...] ». Le « je » poétique s'efface au profit d'une représentation métonymique (*corazón*) qui insiste sur le lien sentimental établi par rapport à l'espace regretté. Le contexte personnel affleure dans ces vers qui évoquent le déracinement familial du jeune poète qui dut abandonner le littoral de son enfance. La référence au chef de famille confirme cette lecture. Le substantif « padre » est introduit à deux reprises dans ces vers, en position finale au vers 3 et en situation initiale au vers 10. Cela revient à signifier que le père est le décideur incontournable et donc, par voie de conséquence, le responsable déclaré de la situation douloureuse à laquelle renvoie le « je » poétique. Trois des distiques sont élaborés sous forme d'interrogations directes. Ils traduisent dans tous les cas une incompréhension face à la décision paternelle comme le confirme la répétition de « ¿Por qué...? ». Ces distiques se proposent donc de réclamer une explication face à une situation d'incompréhension, de solliciter le responsable de la situation douloureuse par le biais de l'interrogation directe et de la deuxième personne du singulier (*trajista* ; *desenterraste*), de souligner le regret face à un sentiment de perte. Toutefois, si le contenu des distiques reste commun du point de vue du sens, leur formulation ne se limite

<sup>93</sup> Spang, 1991, p. 49.

pas à une simple répétition. Certains aspects relèvent bien de la reformulation : la ponctuation, le pronom interrogatif, la référence au père, les verbes à la deuxième personne du prétérit. Pourtant des variantes sont perceptibles. Or, le contexte marin à partir duquel prend forme le poème ainsi que le principe de la reformulation associée à l'intégration de variantes font apparaître en toile de fond la tradition structurelle de nombreuses compositions de la lyrique populaire :

¡Al alva venid, buen amigo!

¡Al alva venid!

Amigo, el que yo más quería,  
venid al alva del día.

Amigo, el que yo más amava,  
venid a la luz del alva.

Amigo, el que yo más quería,  
venid a la luz del día.

Venid a la luz del día,  
non trayáis compañía.

Venid a la luz del alva  
non traigáis gran compañía.

(*Cancionero Musical de Palacio*, p. 31)

Cette composition est intégralement élaborée sur la base de reformulations parsemées de variantes. À partir de trois exemples de distiques dont le second vers est une reformulation partielle du premier, Margit Frenk dresse la synthèse suivante :

Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid [NC 452].

De este mal moriré, madre,  
de este mal moriré yo [NC 614 A].

Vencedores son tus ojos, mis amores,  
tus ojos son vencedores [NC 110].

La reiteración no es un « elemento B » como lo es, digamos, en « No me las amuestras más, / que me matarás » (NC 375 A), donde se añade un nuevo concepto, esencial para el sentido del texto. Por lo contrario, la



reiteración tiene un valor puramente estilístico y, casi diríamos, musical. Es otro tipo de estructura.

Usando letras, podríamos hablar de los cantares con estructura  $A+B$  y de los que tienen estructura  $A + A$ . Dentro de este segundo grupo colocaría yo los casos de reiteración, que podrían simbolizarse con  $A+a^1$  (cuando sólo hay repetición parcial) o  $A+A^1$  (cuando además se introducen variaciones)<sup>94</sup>.

Dans le cas du poème de *Marinero en tierra*, les vers concernés par ce procédé sont : « ¿Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad? », « ¿Por qué me desenterraste / del mar? » et « Padre, ¿por qué me trajiste / acá? ». Dans les trois cas, la rupture métrique est suggérée par le déséquilibre entre un premier vers octosyllabique et un second nettement plus bref, un pentasyllabe dans le premier distique et un tétrasyllabe dans les deux suivants. Or, ces vers plus brefs ont en commun de faire référence à un espace : « ciudad » ; « mar » ; « acá ». Ils présentent donc l'intérêt de mettre en valeur l'origine du tourment —l'abandon d'un espace pour un autre— et de signifier tout à la fois la rupture de l'harmonie que cela implique. Par ailleurs, il est envisageable de considérer que l'évolution du pentasyllabe vers les deux tétrasyllabes traduit l'émotion qui s'empare de la voix lyrique qui ressent les plus grandes difficultés à s'exprimer à ce sujet. Le même principe se manifeste sur un plan graphique. En effet, « del mar » et « acá » sont métriquement comparables mais l'économie graphique est bien visible dans le dernier vers. Elle traduit la volonté de contourner le substantif « ciudad » que le « je » poétique avait eu la force de mentionner dans un premier temps. Une remarque supplémentaire s'impose sur un choix lexical opéré au vers 5 : « desenterraste del mar ». Associé au substantif « mar », le verbe « desenterrar » —dont l'éthymologie renvoie à la terre— contribue à l'expression d'une fusion sémantique entre les deux univers. Cette volonté de fusion est rejetée dans le domaine de l'impossible à en juger par l'organisation métrique qui empêche les deux éléments de coexister au sein du même vers. En sollicitant un destinataire au style direct et par le biais d'une interrogation, en manifestant une incompréhension par rapport à un déracinement, en précisant —grâce au verbe « traer »— qu'une tierce personne est à l'origine de cette situation imposée, le poème de Rafael Alberti ne se limite pas à l'intégration de données pouvant renvoyer à un contexte

<sup>94</sup> Frenk, 2006, pp. 410-411.

biographique. Il réécrit un autre texte, peut-être d'autres textes, dont la présence intertextuelle devient manifeste : « A tierras ajenas, / ¿quién me traxo a ellas? »<sup>95</sup>.

Les deux premiers vers du poème de *Marinero en tierra* ont tout spécialement retenu l'attention de la critique : « El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo la mar! / [...] ». Ils donnent indéniablement le ton : la mer est omniprésente et son image ne peut en aucun cas être évacuée. La suite du poème permet d'intégrer que l'image ne fait que survivre dans le souvenir compte tenu de la distance imposée. L'absence de verbe ainsi que l'abondante ponctuation dans des vers pentasyllabique et heptasyllabique confèrent au distique un rythme saccadé en mesure de suggérer celui des vagues avec ce que cela comporte de similitudes et de particularités puisque chaque vague reste unique tout en ressemblant à la précédente. L'alternance du masculin et du féminin autour du substantif « mar » a fait l'objet de commentaires pertinents. Margarita García Candeira corrobore la lecture proposée par Luis García Montero lorsqu'elle affirme :

[El mar, la mar, sólo la mar], para García Montero, presentarían « la desorientación de un muchacho dividido entre sus recuerdos infantiles y su experiencia de la ciudad » (García Montero 2006b: 52), ya que la denominación femenina es la propia de las gentes del puerto y la masculina típica de las de ciudad. Pero esta vacilación enseguida se resuelve con una decisión firme por la primera posición —« ¡Sólo la mar! »—, que reconfirma la reticencia de Alberti a adquirir distancia con el objeto perdido, algo que su nueva atmósfera urbana posibilitaría<sup>96</sup>.

Précisons que le choix manifeste dans « [...] / ¡Sólo la mar! / [...] » n'a rien de définitif. En effet, le poème qui fait immédiatement suite à la composition considérée commence par ce vers : « Gimiendo por ver el mar, / [...] » (p. 123). À la suite de ce poème sans titre, le lecteur découvre « Llamada » (p. 124) dont le premier vers est : « Zumbó el lamento del mar / [...] ». Au sein même du poème que nous analysons, le choix en apparence catégorique est pourtant suivi de l'interrogation « [...] / ¿Por qué me desenterraste / del mar? / [...] ». En fait, la voix poétique ne renonce à aucune des options, et le substantif « mar » apparaît dans les vers aussi bien au masculin qu'au féminin. Indépendam-

<sup>95</sup> Frenk, 1987, p. 444.

<sup>96</sup> García Candeira, 2012, p. 100.

ment de l'effet rythmique que nous relevions dans ce cas précis, cette alternance peut également signifier la diversité du paysage marin en constante mutation. Il n'est pas exclu que, par cette fluctuation générique, le début du poème ne puisse être perçu comme la réécriture d'un autre texte moins distant cette fois par rapport au temps de l'élaboration. En effet, la première strophe du poème de Paul Valéry intitulé « Le cimetière marin » présente dès l'ouverture — position initiale partagée avec le texte de Rafael Alberti — un paysage marin poétisé — qui renvoie donc à la mer comme dans le cas que nous considérons — que nous reproduisons ci-dessous :

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
 Entre les pins palpite, entre les tombes ;  
 Midi le juste y compose de feux  
 La mer, la mer, toujours recommencée !  
 O récompense après une pensée  
 Qu'un long regard sur le calme des dieux !<sup>97</sup>

Il semble hasardeux de poursuivre plus avant le parallèle, pourtant un vers mérite notre attention : « [...] / La mer, la mer, toujours recommencée ! / [...] ». Ce vers suggère l'immensité de la mer, l'admiration qui s'empare de celui qui la contemple ainsi que le spectacle sans cesse renouvelé qu'elle offre au regard. Ce dernier point rappelle la considération antérieure sur le paysage marin en constant renouvellement. La ponctuation, par le rythme entrecoupé qu'elle impose, dit le flux incessant des vagues. La dernière unité syntaxique du vers exprime la variation du spectacle offert par la mer en même temps que sa vaste étendue qui peut générer le rêve d'évasion. Chez Rafael Alberti, l'alternance générique viendrait donc suggérer cette diversité, source d'admiration. Ce poème de *Marinero en tierra* est donc le lieu de convergence d'une intertextualité foisonnante.

### 3. LA RÉAPPROPRIATION DES TRAITS D'ÉCRITURE DE LA LYRIQUE POPULAIRE

Sur le plan des structures métriques présentes dans *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*, la résurgence en toile de fond de la lyrique populaire se laisse également apprécier. De ce point de vue, la diversité est une caractéristique dominante et il est fréquent qu'une composition

<sup>97</sup> Valéry, 2014, pp. 100-105.

ne respecte pas à la lettre la structure métrique dont elle se revendique. Ces fluctuations sont perçues comme un trait formel de la poésie des *Cancioneros* :

Provisionalmente estimo que estos rasgos [métricos] deben ser interpretados como sintomáticos de un retorno estético a la tradición cancioneril, con mezcla de detalles modernistas y postmodernistas en los tercetos y sonetos de la primera parte del libro [*Marinero en tierra*] y con algún que otro indicio de un popularismo directo, como el uso de la soleá asonantada<sup>98</sup>.

*Cancioneros*, tradition populaire, sonnets, modernisme, il semble bien que la forme métrique ait également vocation à faire converger les influences dans un esprit de réappropriation d'une tradition au service de la création. La diversité métrique ne se manifeste pas exclusivement dans ces irrégularités qui ont probablement séduit de jeunes poètes désireux de fuir la contrainte normative. Elle se livre également au travers des ramifications qui émanent du tronc commun de la lyrique populaire :

[...] fue el arabista E. García Gómez quien descubriría moaxajas árabes a las que remataban jarchas romances. M. Pidal, Dámaso Alonso y otros se apresuraron con entusiasmo a divulgar el descubrimiento y a resaltar que los villancicos castellanos, las cantigas de amigo y esas cancioncillas mozárabes eran tres ramas de un tronco común: el tronco de la lírica popular peninsular<sup>99</sup>.

Les caractéristiques formelles qui rappellent la tradition du « Zéjel », des « Jarchas », des « Serranillas », des « Villancicos », des « Seguidillas » ou encore des « Cantigas » sont à considérer comme les manifestations intertextuelles d'une tradition réactivée dans les vers de Rafael Alberti.

### 3.1. L'expressivité concentrée à l'initiale des vers

À la lecture des compositions réunies dans le *Cancionero Musical de Palacio*, dont Rafael Alberti s'emploie à souligner l'influence, un premier constat s'impose si le lecteur porte son attention sur les choix opérés en position d'ouverture de vers. La présence de certains termes est récurrente au début des vers. Nous relèverons trois cas concrets : l'interjection « ¡Ay! », l'adverbe « Ya » et la préposition « A ».

<sup>98</sup> Tejada, 1976, p. 417.

<sup>99</sup> Marcos, 1986, p. 15.

Concernant l'interjection, les exemples relevés ci-dessous, et issus de la tradition lyrique populaire, permettront d'apprécier la fréquence avec laquelle ce principe est intégré comme un trait identitaire de la poésie traditionnelle :

¡Ay!, cadenas de amar,  
¡cuán malas sois de quebrar!  
(*Lírica española de tipo popular*<sup>100</sup>, p. 165)

¡Ay, cómo tardas, amigo!  
¡Ay, cómo tardas, amado!  
(*Lírica española de tipo popular*, p. 127)

¡Ay, don Alonso,  
mi noble señor!,  
caro os ha costado  
el tenerme amor.  
(*Lírica española de tipo popular*, p. 127)

¡Ay!, luna que reluces,  
¡toda la noche me alumbres!  
  
¡Ay!, luna atán bella  
alúmbresme a la sierra,  
por do vaya y venga.  
¡Toda la noche me alumbres!  
(*Lírica española de tipo popular*, p. 173)

¡Ay, qué linda que sois, María,  
ay, cómo que sois linda!  
¡Ay, qué linda que sois, morena,  
ay, cómo que sos buena!  
(*Lírica española de tipo popular*, p. 113)

¡Ay qué lindas avellanitas  
que trae el avellanero!  
Todas me salieron vanas  
las palabras del caballero.  
(*Lírica española de tipo popular*, p. 258)

<sup>100</sup> Les exemples relevés dans ce recueil ainsi que les numéros de pages renvoient à *Lírica española de tipo popular*, ed. de Margit Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1983.

¡Ay, que non hay, mas ay, que non era  
quien de mi pena se duela!

Madre, la mi madre,  
el mi lindo amigo  
moricos de allende  
lo llevan cativo;  
cadenas de oro,  
candado morisco.

¡Ay, que non hay, mas ay, que non era  
quien de mi pena se duela!

(*Lírica española de tipo popular*, p. 156)

¡Ay, triste de mí,  
y cuán diferente  
es esto presente  
de lo en que me vi!

(*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*<sup>101</sup>, p. 375)

Tous les exemples qui précèdent ont en commun d'appartenir au corpus de la lyrique traditionnelle et populaire, d'être caractérisés par leur concision et d'intégrer la même interjection en début de vers. Cette dernière ne véhicule toutefois pas systématiquement le même sens. Elle exprime aussi bien, en fonction du contexte dans lequel elle apparaît, l'admiration (« ¡Ay qué lindas avellanitas / que trae el avellanero! / [...] » ; « ¡Ay, qué linda que sois, María, / ay, cómo que sois linda! / [...] »), que le regret (« ¡Ay, don Alonso, / mi noble señor!, / caro os ha costado / el tenerme amor. ») ou encore la plainte (« ¡Ay!, cadenas de amar, / ¡cuán malas sois de quebrar! »), voire l'impatience (« ¡Ay, cómo tardas, amigo! / ¡Ay, cómo tardas, amado! »). L'interjection en position initiale renforce l'expressivité de la composition en agissant comme le marqueur de l'extériorisation d'un ressenti, voire d'un sentiment profond. Elle impose par la même occasion le recours à l'exclamation qui contribue modestement à la dramatisation de la situation qui conduit à la formulation des vers et à doter ces mêmes vers d'une apparente spontanéité.

Une manifestation ponctuelle de cette interjection en position initiale ne serait pas significative. Toutefois, la régularité avec laquelle elle

<sup>101</sup> Les exemples relevés dans ce recueil ainsi que les numéros de pages renvoient à *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.

se manifeste dans les vers de Rafael Alberti ne manque pas de souligner la présence intertextuelle de la lyrique populaire qui est de la sorte réactivée dans notre corpus.

[...]  
 ¡Ay mi blusa marinera!  
 Siempre me la inflaba el viento  
 al divisar la escollera. (p. 123)

Dans une situation d'espoir dont l'expression traduit une souffrance exacerbée (« Gimiendo por ver el mar, / un marinerito en tierra / iza al aire este lamento: / [...] »), le « je » lyrique extériorise sa peine, introduite par une interjection qui vise à transcrire l'émotion face à une pratique désormais rejetée dans le passé (« [...] / Siempre me la inflaba el viento / [...] »). La tenue vestimentaire n'avait de raison d'être que dans un contexte géographique garantissant la présence de la voix poétique sur le littoral de l'enfance. L'interjection souligne la dimension affective du souvenir : « [...] / ¡Ay mi blusa marinera! / [...] ». Ce souvenir de la mer est tellement vivant que chacun des six vers de la chanson renferme un terme en rapport avec l'univers marin : « mar » ; « marinerito » ; « iza » ; « marinera » ; « viento » ; « escollera ».

[...]  
 ¡Ay, cómo tiemblan  
 los campanarios de Cádiz  
 los que tanto me querían! (p. 131)

Dans ce cas, à nouveau, l'émotion affleure tout en se doublant d'un sentiment de tristesse. La voix lyrique ne se met plus en scène cette fois et sert de relais pour contextualiser une autre situation de déracinement provoquant la déchirure : « Ya se la lleva de España, / que era lo que más quería, / su marido, un marinero / genovés. / [...] ». Les vers reproduits ci-dessus sont à attribuer à la voix féminine au moment précis où elle voit s'éloigner à l'horizon la terre dont elle semble être amoureuse. L'émotion contenue dans l'interjection introduit une réciprocité amoureuse, par le biais de la personnification (tiemblan ; tanto me querían) des clochers qui agissent comme la représentation métonymique de la cité regrettée.

¡Ay miramelindo, mira  
 qué estrellita tan galana,

suspira que te suspira,  
peinándose a la ventana!  
[...] (pp. 107-108)

¡Ay claras confiterías  
de anises y de piñones!  
[...] (p. 95)

Dans ces deux derniers exemples, c'est davantage l'admiration sans limites qui est exprimée par l'interjection et la phrase exclamative. En pareil cas, la sollicitation des sens vise à faire partager le plaisir visuel (mira). L'image de la vitrine de la pâtisserie poursuit le même objectif.

Associée à la mort d'un personnage ou d'une entité, cette même interjection amplifie le caractère tragique du dénouement comme cela se produit dans le poème dramatisé « El ciervo, la cierva y el cervatillo » dans *El alba del alhelí* :

[...]  
¡Ay, mis espadas floridas  
de anémonas coloradas!  
  
¡Ay, mis alfanjes guerreros,  
tintos en moras moradas!  
[...] (p. 268)

L'adverbe « ya » occupe lui aussi de façon très récurrente une position d'ouverture au sein des vers. Sa valeur de déclencheur d'action lui confère souvent le privilège de figurer dès le tout premier vers du poème. Cela permet de concevoir une action ou une situation dans le cours même de son déroulement. L'auditeur / lecteur est de la sorte plongé dans un univers qu'il découvre sans préalable. Il est jugé tellement proche de la situation évoquée qu'aucun préambule contextuel ne s'avère nécessaire. La voix lyrique sollicite ainsi son destinataire en l'invitant à un rapport de complicité forcé.

Ya salió de la mar la galana  
con un vestido *al* y blanco.  
*Ya salió de la mar.*

Entre la mar y el río  
nos creció un árbol de bembrío.  
*Ya salió de la mar.*



La novia salió del baño,  
 el novio ya la está esperando.  
*Ya salió de la mar.*

Entre la mar y la arena  
 nos creció un árbol de almendra.  
*Ya salió de la mar.*

*(Lírica española de tipo popular, p. 252)*

Le mouvement du voyage est déjà amorcé. L'adverbe « ya » dit l'irréversibilité de l'action engagée et implique de ce fait une dimension inéluctable qui fait peser une part de mystère ou de danger sur l'action entreprise. L'adverbe sert de détonateur à l'action principale « Ya salió de la mar la galana / [...] » et contribue à la mise en place d'une action secondaire à l'intérieur de ce premier cadre : « [...] / La novia salió del baño, / el novio ya la está esperando. / [...] ». Une version écourtée du premier vers (« [...] / Ya salió de la mar. / [...] ») vient ponctuer chacune des strophes afin de rappeler le contexte initial, de préserver le rapport entre le personnage féminin et la mer, de doter l'ensemble d'une dimension rythmique par la reformulation mécanique d'un refrain.

Ya se parten los navíos, madre,  
 van para levante.

*(Lírica española de tipo popular, p. 252)*

Ces deux vers, dont le tout premier mot est à nouveau l'adverbe « ya », renvoient une fois de plus à un contexte de voyage en mer. Plusieurs entités se manifestent explicitement ou implicitement. La mention de la mère comme destinataire principal de l'information laisse entendre que les vers sont à replacer dans la bouche d'une jeune fille. Cette dernière fait le constat d'un éloignement. L'intérêt porté pour ce départ laisse supposer que l'être aimé figure au nombre des membres d'équipage. C'est précisément l'adverbe qui renforce l'intensité de l'émotion car il indique sans équivoque qu'un point de non-retour est atteint. L'appareillage effectif marque la séparation douloureuse.

Lorsque l'adverbe « ya » n'est pas exploité comme l'indice d'une irréversibilité, il est associé à un marqueur temporel :

Ya cantan los gallos,  
buen amor, y vete,  
cata que amanece.

(*Lírica española de tipo popular*, p. 94)

Ya florecen los árboles, Juan:  
¡mala seré de guardar!

Ya florecen los almendros  
y los amores con ellos,  
Juan,  
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan:  
¡mala seré de guardar!

(*Lírica española de tipo popular*, p. 77)

Ya viene el alba, la niña,  
ya viene el día.

(*Lírica española de tipo popular*, p. 173)

Ce procédé, si courant dans la lyrique populaire, est également présent chez notre poète. Rafael Alberti y a recours en établissant ses propres codes. C'est ainsi que l'adverbe est parfois capable d'exprimer un vécu ou une expérience comme dans « Elegía del cometa Halley » de *Marinero en tierra* :

Ya era yo lo que no era,  
cuando apareció el cometa.  
[...] (p. 134)

Suivi d'une formulation négative, l'adverbe est en mesure de souligner une incompréhension. Dès lors, l'incertitude est telle que tous les repères se brouillent au point de ne plus distinguer l'évidence, comme dans ce poème de *La amante* :

Ya no sé, mi dulce amiga,  
mi amante, mi dulce amante,  
ni cuáles son las encinas,  
ni cuáles son ya los chopos,  
ni cuáles son los nogales,

que el viento se ha vuelto loco,  
juntando todas las hojas,  
tirando todos los árboles. (p. 194)

Le temps auquel est conjugué le verbe qui suit immédiatement « ya » oriente largement l'interprétation qu'il est envisageable de faire de l'adverbe. Le futur suggère l'imminence de l'apparition d'un phénomène que l'on imagine attendu avec une impatience non dissimulée, comme cela se produit dans « La flor del candil » de *El alba del alhelí* :

Ya pronto, para el abril,  
verás la flor del candil.  
[...] (p. 242)

Associé au présent de l'indicatif, l'adverbe agit comme le renfort du marqueur temporel afin de consolider l'idée de commencement. La première strophe de « Nana de Negra-Flor » de *Marinero en tierra*, en offre un exemple :

Ya la flor de la noche  
duerme la nana,  
con la frente caída  
y las alas plegadas.  
[...] (p. 104)

Nous relevons une valeur semblable dans la composition 16 de *Marinero en tierra* :

Ya se la lleva de España,  
que era lo que más quería,  
su marido, un marinero  
genovés.  
[...] (p. 131)

ou encore dans « Nana del niño malo » de *Marinero en tierra*, où l'imminence du danger est supposée convaincre l'enfant de s'endormir :

[...]  
Ya en las grutas marinas  
ladran sus perros.  
[...] (p. 101)

Enfin, lorsque le verbe qui fait suite à l'adverbe est conjugué au passé, c'est la rupture irrémédiable qui est ainsi mise en valeur, comme dans le poème n° 5 de *Marinero en tierra* :

Ya se fue la marinera  
que a ver vino al marinero,  
nacida en la Normandía  
y desterrada al mar Muerto.  
[...] (p. 156)

Nous allons à présent considérer les vers qui offrent la particularité de commencer par la préposition « a ». Tous les cas d'emploi de la préposition « a », y compris à l'initiale du vers, ne sont pas à considérer comme un indice de l'origine populaire des vers qui font suite. Les règles syntaxiques imposent naturellement un tel recours à diverses reprises, comme dans l'exemple qui suit où la fonction de complément d'objet indirect de « corazón » justifie la syntaxe :

A mi corazón no le deis pena,  
ni desterréis por tierras ajenas,  
porque no está para pasar por ellas.  
(*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, p. 443)

Les pronoms interrogatifs précédés d'une préposition nous offrent une autre série d'exemples dont :

¿A quién contaré mis quejas,  
mi lindo amor?  
¿A quién contaré yo mis quejas,  
si a vos non?  
(*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, p. 177)

Il est également courant que le « a » initial ne corresponde pas à une préposition mais qu'il exerce la fonction de déterminant, comme dans cette strophe où sa fonction d'article défini est parfaitement perceptible :

A serra hé alta,  
fria e nevosa,  
vi venir serrana

gentil, graciosa.

[...]

(Gil Vicente, *Farsa dos almocreves*, Copil., fs. 230 s,  
*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, p. 473)

En revanche, l'emploi en position initiale de ladite préposition peut être considéré comme un trait caractéristique de la lyrique populaire lorsqu'elle exprime une invitation à se livrer à une activité. Dans ce cas, elle est généralement suivie d'un verbe à l'infinitif :

—A repastar mi ganado  
me vo, Juan; no te des pena.

—¡Ve, carilla, enorabuena!

[...]

(*Cancionero Musical de Palacio*, p. 325)

A coger el trébol, damas,  
la mañana de San Juan;  
a coger el trébol, damas,  
que después no habrá lugar.

(Sánchez Romeralo, 1969, p. 459)

Le recours au verbe n'est pas une nécessité et les exemples où l'activité à laquelle invite à participer la voix poétique est signifiée au moyen d'un substantif sont courants :

¡A la viña, viñadores,  
que sus frutos de amores son!

(*Lírica española de tipo popular*, p. 186)

A las avellanas,  
mozuelas galanas,  
a las avellánicas,  
a las avellanas.

(*Lírica española de tipo popular*, p. 186)

Al esquilmo, ganaderos,  
que balan las ovejas  
y los carneros.

Ganaderos, a esquilmar,  
que llama los pastores  
el mayoral.

(*Lírica española de tipo popular*, p. 187)

¡A la caça! ¡Sus! ¡A caça!  
¡Ea, nuevos amadores,  
todos a caça de amores!  
[...]

(*Cancionero Musical de Palacio*, pp. 245-246)

Les exemples relevés, outre le fait qu'ils présentent la particularité syntaxique considérée, sont des invitations lancées par une voix poétique et adressées à une collectivité dont il est possible qu'elle relève. La préposition, par la visée prospective qu'elle injecte dans le vers, dynamise la composition et suggère l'enthousiasme que l'activité proposée suscite. Il s'agit généralement d'une tâche en lien avec l'activité agricole (avellanas, esquilmo) ou favorisant un rapport étroit avec l'environnement naturel (caça, trébol). Or, il n'est pas rare que les références au milieu naturel soient fortement connotées : « El campo y, en general, un lugar de la naturaleza era el marco idóneo para el amor y, en consecuencia, un escenario adecuado para subrayar la desdicha »<sup>102</sup>. Margit Frenk se veut plus catégorique encore. Selon elle, la nature n'est jamais mentionnée simplement pour ce qu'elle est et les connotations érotiques sont systématiques :

Uno de los rasgos a mi ver más notable de la cultura popular es el simbolismo. Me refiero a un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana. Es raro que símbolos naturales de este tipo aparezcan en la poesía culta medieval y renacentista y, cuando aparecen, son más bien tópicos estereotipados<sup>103</sup>.

Toute incitation à rejoindre collectivement un espace fréquenté oriente vers une lecture implicite qui incite à ne pas considérer l'activité mentionnée au pied de la lettre, y compris si l'activité n'est pas en rapport avec une tâche agricole :

<sup>102</sup> Fortuño Llorens, 1995, p. 292.

<sup>103</sup> Frenk, 2006, p. 329.

¡A la feria, niñas,  
que es barata y buena!

(*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, p. 564)

Le récepteur de la chanson identifie clairement le code, et cette complicité collective rend envisageable les initiatives les plus originales :

Al drongolondrón, mozas,  
al drongolondrón.

[...]

(*Lírica española de tipo popular*, p. 193)

Si bien que lorsque le destinataire est unique, l'invitation se transforme en rendez-vous :

Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid.

[...]

(*Lírica española de tipo popular*, pp. 93-94)

Précisons enfin que l'implicite ne constitue pas l'unique option en la matière comme le confirme bien ce dernier exemple tiré du *Cancionero Musical de Palacio* :

A los baños de amor  
sola m'iré  
y en ellos me bañaré.

[...]

(*Cancionero Musical de Palacio*, p. 106)

L'invitation à prendre part à une activité se charge également de connotations dans la poésie de Rafael Alberti. Dans « Sueño » de *Mari-nero en tierra*, le lien intertextuel qui fait fusionner la composition avec la production de Gil Vicente incite à ne pas considérer l'activité du rameur comme une référence à un métier de la mer. L'invitation oriente vers l'initiative amoureuse à laquelle il convient de se livrer en connaissance des difficultés qui y sont inhérentes :

[...]

¡Remadores, a remar!

De la tierra emerge el globo

que ha de morir en el mar.  
[...] (p. 140)

Cette activité implique parfois la voix poétique elle-même. Dans ce cas, et lorsque le destinataire de l'invitation est unique, contrairement à ce qui se produit dans le cas qui précède où les rameurs/prétendants amoureux sont considérés comme une collectivité, la visée prospective invite au rendez-vous, comme dans ce poème de *La amante* :

A la entrada, mi niña,  
a la entrada del pueblo.  
[...] (p. 194)

ou dans ces vers de « La encerrada » de *El alba del alhelí*, où l'expression des sentiments est doublée d'un désir impérieux d'évasion :

[...]  
Sé que montas a caballo...  
¡Que te dé el sol!  
¡Al campo, a caballo, amor!  
[...] (p. 253)

Dans un nombre considérable de cas, le procédé invite à un mouvement vers une destination. Lorsque les vers correspondent à ce type de configuration, la préposition initiale souligne l'enthousiasme de la voix lyrique ou l'urgence ressentie à entreprendre un tel déplacement. Le voyage sur le point d'être entamé en est fortement dynamisé, qu'il soit symbolique comme dans « ¡A volar! » de *Marinero en tierra* où les oiseaux sont incités à jouir d'une liberté sans cesse menacée :

[...]  
¡a volar,  
pajaritos,  
al mar! (p. 98)

ou qu'il renvoie à l'univers des comptines pour enfants, voire à celui du monde onirique comme nous pouvons l'observer dans « Nana del niño malo » de *Marinero en tierra* :

¡A la mar, si no duermes,  
que viene el viento!  
[...]



Cuando te duermas:  
 ¡al almendro, mi niño,  
 y a la estrella de menta! (pp. 101-102)

mais également dans « Nana » de *El alba del alhelí* :

¡Al rosal, al rosal  
 la rosa!  
 [...] (p. 245)

ou encore dans ce poème sans titre de *Marinero en tierra* :

¡A los islotes del cielo!  
 [...] (p. 128)

Il est cependant fréquent que la destination à suivre adopte des allures plus concrètes grâce à l'intégration d'une référence toponymique comme dans ce poème de *La amante* :

¡A las altas torres altas  
 de Medina de Pomar!  
  
 ¡Al aire azul de la almena,  
 a ver si ya se ve el mar!  
 ¡A las torres, mi morena! (pp. 187-188)

ou grâce à l'annonce de ce qui constitue véritablement un cap à suivre, comme dans « Despedida » de *La amante* :

¡Al sur,  
 de donde soy yo,  
 donde nació yo,  
 no tú!  
 [...] (p. 200)

ou dans « Ilusión » de *Marinero en tierra* :

[...]  
 ¡A la playa,  
 por las retamas saladas! (p. 148)

En pareil cas, le dynamisme suggère la motivation impliquée par un déplacement qui facilitera l'accès à la mer.

### 3.2. Dialogue ou situation dialogique au service du rapport mère / fille

Le rapport entre la voix poétique et son destinataire reste identifiable dans les vers issus de la lyrique populaire grâce à une grande diversité d'indices allant de l'interjection jusqu'à la transcription d'un pronom voire d'une identité, en passant par la sollicitation directe sous forme d'interrogations. Le destinataire, comme nous avons eu l'occasion de l'observer dans la rubrique précédente, est souvent une collectivité, un pluriel dont les contours peuvent renvoyer à une catégorie professionnelle (ganaderos), à un statut social (damas) ou à une tranche d'âge déterminée (mozas ; niñas). Lorsque ce destinataire est individualisé, ces possibilités demeurent envisageables au singulier, mais d'autres options se présentent. La plus significative est la mention du prénom de la jeune fille ou du jeune homme, orientation en parfaite opposition avec la poésie de cour qui se refuse à nommer la dame convoitée. Nous allons à présent concentrer notre travail sur un personnage bien précis : la mère. Nombreuses sont les compositions qui font référence au rapport privilégié tissé entre la mère et la voix lyrique. La tendance la plus prononcée demeure la mise en place d'un rapport mère / fille. Cet échange supposé peut constituer le noyau de la composition qui se présente comme le compte-rendu d'un entretien privé entre la mère et la fille restitué à posteriori. La jeune fille médite les réponses de sa mère et en vient à se forger sa propre opinion, parfois divergente. La mère se situe alors en dehors de tout système dialogique :

Diga mi madre  
lo que quisiera,  
que quien boca tiene  
comer quiere.

(*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*,  
núm. 148, p. 70)

La divergence peut à son tour dépasser le stade de la réflexion rétrospective et constituer le socle de l'échange supposé, sans nécessité de dialogue d'ailleurs :

Madre, ¿para qué nació  
tan garrida,  
para tener esta vida?

(« Antología popular », Antonio Sánchez  
Romeralo, *El villancico*, núm. 62, p. 405)

¡Madre mía, muriera yo,  
y no me casara, no!  
(*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*,  
núm. 229, p. 106)

En principe, le désaccord et/ou la manifestation d'impatience se cristallisent autour du besoin d'émancipation, de la soif de liberté ou de la décision assumée de la part de la voix féminine de contrevenir à la norme morale en vigueur :

*Gritos davan en aquella sierra.*  
¡Ay, madre, quiero m'ir a ella!  
  
En aquella sierra erguida,  
gritos davan a Catalina.  
¡Ay madre, quiero m'ir a ella!  
(Fol. 10, Barbieri, núm. 401, *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 15, p. 35)

Très souvent, un rapport de complicité s'établit entre les deux entités féminines et le ton qui s'impose dans ces circonstances est clairement celui de la confiance :

Las mis penas, madre,  
d'amores son.  
[...]  
(Fol. 43, Barbieri, núm. 48, *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 59, p. 58)

Enemiga le soi, madre,  
a'quel cavallero yo.  
Mal enemiga le soy.  
[...]  
(Fol. 3, Barbieri, núm. 5, *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 4, p. 30)

Madre mía, amores tengo:  
¡ay de mí, que no los veo!  
(*Corpus de la antigua lírica popular hispánica*,  
núm. 564, p. 259)

Ce rapport au personnage de la mère est une situation récurrente —mais non exclusive puisque la jeune fille peut également adresser l'expression de sa tristesse à l'être aimé— dans les manifestations lyriques les plus anciennes que Margit Frenk définit comme des « [...] ingenuos lamentos de ausencias, dolorosas súplicas al amado (designado con el arabismo *habibî*), apasionadas confidencias a la madre y a las hermanas... »<sup>104</sup>.

Non dormireyo, mamma,  
a rayo de mañana.  
Bon Abu-l-Qasim,  
la fache de matrana.

(*Lírica española de tipo popular*, p. 36)

¿Qué faré, mamma?  
Meu *al-habib* est ad yana.

(*Lírica española de tipo popular*, p. 36)

Ce rapport de confiance laissé à l'initiative d'une voix féminine est tellement caractéristique qu'il est susceptible de constituer un élément formel capable de convoquer la tradition des *Jarchas* dans un tout autre corpus. Par ailleurs, ces brèves compositions qui viennent conclure la *Muwashaha* partagent ce procédé avec une autre catégorie de compositions dont nous verrons que la trace en est également perceptible chez Rafael Alberti : les *Cantigas*. Carlos Alvar et Ángel Gómez Moreno signalent cette convergence tout en précisant que les deux catégories ne se recouvrent pas pour autant :

Por lo que respecta al contenido, la cantiga de amigo tiene numerosos rasgos comunes con las *jarchas*: ambas manifestaciones de la lírica se presentan en boca de mujeres que se lamentan o dialogan con el amigo, la madre o las hermanas, haciendo un amplio uso de la exclamación y de la interrogación retórica. Tanto en las *jarchas* como en las cantigas predominan los motivos de la despedida y de la separación, en ambos géneros encontramos la misma matización sentimental en torno a una melancolía no exenta de complacencia. Sin embargo, entre *jarchas* y cantigas de amigo existen suficientes rasgos diferenciadores como para no pensar en una descendencia directa: desde el punto de vista del contenido, las *jarchas* expresan a menudo una idea de amor « gozoso », en medio de una escenografía urbana. Por

<sup>104</sup> *Lírica española de tipo popular*, p. 12.

lo que respecta a la técnica, la cantiga de amigo parte de la canción trovadoresca, mientras las *jarchas* parecen entroncar con un tipo de lírica más primitivo [...] <sup>105</sup>.

Le lien entre la mère et une autre entité adopte de multiples aspects dans la poésie de Rafael Alberti. Il peut s'avérer extrêmement ténu, à la limite de la dématérialisation lorsque la présence maternelle ou son intervention n'est motivée que par le contexte générique de la berceuse. Une mère s'adresse alors à son enfant dans des vers susceptibles d'être reproduits par n'importe quelle autre mère confrontée à une situation comparable : apaiser son enfant afin qu'il trouve le sommeil. En voici un exemple de *La amante* :

NANA

Quintanar de la Sierra.

La mula cascabelera.

Y el niño más chiquito  
dando vueltas por la era.

—¡Glin, glin!— Ya está dormidito.

—¡Y la tarántula, madre,  
al pie de su madriguera! (p. 179)

Le rapport de complicité est instauré par la capacité de l'enfant à compléter lui-même la berceuse de la mère dans les deux derniers vers. Les traits de langage confirment la tonalité de berceuse dont se dote la composition : mise en scène d'animaux (la mula), intégration de l'enfant dans l'univers évoqué (« [...] / Y el niño [...] / dando vueltas por la era. / [...] »), le superlatif (« [...] / Y el niño más [...] »), le recours aux diminutifs (chiquito ; dormidito) et aux onomatopées (Glin, glin). Ces conventions d'écriture, qui enferment le poème dans la tradition lyrique de la berceuse, relèvent de l'architextualité. C'est précisément ce qui atténue considérablement le lien concret entre la mère et l'enfant. Il relève en effet de la convention au même titre que les autres procédés relevés.

Les cas les plus courants placent dans une situation de face à face, en apparence moins abstraite, la mère et une entité qui peut être identifiée selon les cas comme le fils ou la fille. L'assimilation est parfois totale

<sup>105</sup> Alvar y Gómez, 1988, p. 58.

entre ce personnage et la voix lyrique. Le rapport établi repose sur les notions de proximité mais également de confiance et de complicité. L'élaboration de ce cadre contextuel privilégié favorise l'échange et incite, le cas échéant, à laisser transparaître des émotions, des troubles ou des inquiétudes. Implicitement, cela suggère que la mère est sollicitée dans la perspective d'un réconfort attendu et parfois réclamé. Dans « El extranjero » de *El alba del alhelí*, les difficultés à communiquer doublées d'une suspicion mal maîtrisée conduisent à l'exclusion de l'étranger dont la requête n'est pas entendue. Prise de remords, la fille fait en sorte d'alléger le fardeau de sa conscience et extériorise son inquiétude en livrant ses émotions à la mère silencieuse :

Madre, arrepentida  
de que se fuera.  
¡Nevaba tanto fuera!

Madre, irá, sin vida,  
muerto y con frío.  
¡Si se arrojará al río!

Madre, iré, arrecida,  
por la ribera.  
¡Graniza tanto afuera! (p. 265)

Lorsque l'atmosphère devient pesante, lorsque des bruits résonnent dans le silence inquiétant du petit matin et que la peur s'empare de la voix poétique, c'est spontanément à la mère que cette dernière s'en remet, ne serait-ce que pour lui faire part de son trouble, comme dans « Alguien » de *El alba del alhelí* :

[...]  
¡Qué horror,  
madre!

Alguien barre  
y canta  
y barre. (p. 260)

Dans « Verano » de *Marinero en tierra*, la situation est moins inquiétante. Le trouble ressenti face au caractère artificiel de l'image projetée sur l'écran, où la voix poétique découvre une mer qu'il ne connaît que

trop, conduit le « je » à faire part à sa mère de la déstabilisation qui s'empare de lui à la suite d'une telle expérience :

VERANO

—Del cinema al aire libre  
vengo, madre, de mirar  
una mar mentida y cierta,  
que no es la mar y es la mar.

—Al cinema al aire libre,  
hijo, nunca has de volver,  
que la mar en el cinema  
no es la mar y la mar es. (p. 134)

L'inconnu pousse la voix lyrique à solliciter la mère dont l'expérience est supposée apporter une explication concrète. Il est à observer que le personnage de la mère incarne également la figure de l'autorité comme le confirme l'interdiction catégorique qu'elle formule à l'égard de son fils.

Affectée par la perte de l'être aimé, c'est à sa mère que s'en remet la jeune fille —« El aviador » de *Marinero en tierra*— qui rend compte de l'issue tragique du voyage de l'homme qu'elle aime :

EL AVIADOR

Madre, ha muerto el caballero  
del aire, que fue mi amor.

Y en el mar dicen que ha muerto  
de teniente aviador.

¡En el mar!

¡Qué joven, madre, sin ser  
todavía capitán! (pp. 100-101)

Assaillie par les regrets, l'inquiétude, l'incompréhension ou la douleur du deuil, la voix lyrique s'en remet à la mère, dépositaire de tous les maux auxquels elle est en proie. Ce rapport privilégié de complicité justifie que le « je » poétique se tourne également vers la figure maternelle lorsqu'il se trouve en situation de réclamer une forme d'aide. Privée du littoral assimilé au paradis de l'enfance, la voix poétique, dans

un appel désespéré, transmet à la mère une requête dont l'objet vise à atténuer la douleur liée à la rupture. C'est ce qu'exprime ce poème sans titre de *Marinero en tierra* :

—Madre, vísteme a la usanza  
de las tierras marineras:  
el pantalón de campana,  
la blusa azul ultramar  
y la cinta milagrera.  
[...] (p. 145)

C'est dans ce cas, le fils qui sollicite la mère : « [...] / ¿Adónde vas, marinero, / por las calles de la tierra? / [...] ». Le poème intitulé « La novia » dans *El alba del alhelí* nous offre, au contraire, un exemple de sollicitation de la part de la jeune fille :

#### LA NOVIA

Toca la campana  
de la catedral.  
¡Y yo sin zapatos,  
yéndome a casar!  
  
¿Dónde está mi velo,  
mi vestido blanco,  
mi flor de azahar?  
  
¿Dónde mi sortija,  
mi alfiler dorado,  
mi lindo collar?  
  
¡Date prisa, madre!  
Toca la campana  
de la catedral.  
[...] (pp. 235-236)

Tout suggère l'agitation et la fébrilité de la fiancée : le ton exclamatif, l'accumulation d'interrogations, la position anaphorique du pronom interrogatif « Dónde » qui souligne que la jeune mariée est encore loin d'être prête, le son des cloches qui suggère le manque de temps. En pareille situation, c'est à la mère que s'en remet la fiancée qui se trouve pourtant sur le point d'abandonner la tutelle maternelle.



Afin que la proximité débouche sur une forme de complicité effective, il convient qu'une condition essentielle soit respectée. Certaines limites ne peuvent être franchies et un bon dosage en la matière, qui n'est pas sans rappeler le concept de *mesura*, s'impose. En effet, l'excès d'autorité peut conduire au rejet de la requête formulée, comme cela se produit dans *Marinero en tierra* :

¡Traje mío, traje mío,  
nunca te podré vestir,  
que al mar no me dejan ir!  
  
Nunca me verás, ciudad,  
con mi traje marinero.  
Guardado está en el ropero,  
ni me lo dejan probar.  
  
Mi madre me lo ha encerrado,  
para que no vaya al mar. (p. 149)

Nous observons dans ces vers une accumulation d'indices qui soulignent l'échec catégorique d'une requête adressée à la mère par la voix lyrique. La sollicitation de la mère est tellement perçue comme vaine que la voix poétique n'a d'autre choix que de renoncer à communiquer avec elle et de s'adresser au costume dans un échange stérile : « ¡Traje mío, traje mío, / nunca te podré vestir, / que al mar no me dejan ir! / [...] ». Les formulations négatives dominent largement : (nunca te podré ; no me dejan ; nunca ; ni ; para que no). Une sorte de réticence à nommer la responsable de cet état de chose est perceptible dans le recours à la troisième personne du pluriel : (no me dejan ir ; ni me lo dejan probar). La rancune contenue finit par être extériorisée dans les deux derniers vers.

La toute puissance de l'autorité maternelle s'intensifie considérablement dans les compositions de *El alba del alhelí*. En effet, dans ce recueil, la voix lyrique ne se contente pas d'attribuer à la mère des interdits formulés directement ou restitués par le « je » destinataire de l'interdiction. L'autorité excessive franchit un pas supplémentaire. La fille devient victime de la mère et n'est plus en mesure de jouir de la moindre liberté. Si le rapport de confiance que nous avons relevé réinjecte dans le corpus des indices textuels qui sont une réminiscence des *Cantigas* ou des *Jarchas*, en faisant basculer la mère dans l'excès, Rafael Alberti réécrit de nouvelles modalités qui prennent bien appui sur le principe

de la tradition mais qui débouchent sur un véritable acte de recréation. « La encerrada » offre un exemple de la sensation d'étouffement dont est rendu responsable le personnage de la mère, au même titre que le père d'ailleurs :

Tu padre  
 es el que, dicen, te encierra.  
 Tu madre  
 es la que guarda la llave.  
 Ninguno quiere  
 que yo te vea,  
 que yo te hable,  
 que yo te diga que estoy  
 muriéndome por casarme.  
 [...] (pp. 252-253)

Les interdits se font suite en cascade. La clé conservée par la mère accorde à ce personnage une importance de tout premier plan puisque c'est exclusivement de lui que dépend le sort de la jeune fille. La privation de liberté implique qu'une initiative soit prise pour se dégager de cette tutelle drastique. C'est ce qui pousse le personnage féminin à la transgression dans le but de s'accorder une émancipation qui lui est refusée. La voix lyrique, dans « La encerrada », sollicite en tout cas la jeune fille dans ce sens :

[...]  
 Sin que te sienta tu madre,  
 salte por la puerta falsa  
 y vente a los olivares.  
 Tu calle va recta al campo.  
 Escondido en la cuneta,  
 te espero con mi caballo.  
 Te enseñaré los caminos  
 que van rondando a los mares,  
 amor, si vienes conmigo.  
 Si vienes, amor, si vienes  
 sin que lo sepa tu madre,  
 sin que tu padre se entere. (p. 254)

Le projet exposé est clairement celui d'une fugue qui adopte des allures d'évasion. Tout est planifié : l'issue la plus favorable à l'entreprise

(« [...] / salte por la puerta falsa / [...] »), le trajet à suivre impérativement (« [...] / Tu calle va recta al campo. / [...] »), le lieu où les amants doivent se retrouver (olivares ; campo), la perspective d'une suite à ces prémisses (« [...] / te espero con mi caballo. / [...] » ; « [...] los caminos / que van rondando los mares, / [...] »). En passant de « campo » à « mares » la voix lyrique exprime un éloignement qui suppose la fin de la réclusion pour la jeune fille courtisée. Le plaisir des sens est également très présent. Il se manifeste à travers les références au milieu naturel à fortes connotations érotiques dans la lyrique populaire (olivares ; campo) ainsi que grâce au vers « [...] / Te enseñaré los caminos / [...] » qui renvoie à certains passages des *Serranillas* du *Libro de Buen Amor*. Pour que ce projet se concrétise, deux conditions sont indispensables : l'acceptation de la jeune fille (si vienes) et le secret le plus total (sin que te sienta ; escondido ; sin que lo sepa ; sin que se entere). Il s'agit bien d'un projet de transgression visant à s'émanciper de l'autorité parentale. Dans « La maldecida », la transgression se manifeste à nouveau, mais elle n'est plus perçue comme une perspective future mais bien comme un fait avéré :

¿Para qué tanta mentira,  
ese engañar a tu madre,  
si todo el mundo lo sabe?  
[...] (p. 251)

Lorsque la jeune fille se laisse porter à la transgression et qu'elle renonce à obéir, le personnage féminin ne fait pas face à la figure maternelle. Dans les deux cas considérés, une voix extérieure s'adresse à la jeune fille pour l'inviter à la transgression ou pour lui rappeler sa désobéissance. Elle peut également prendre la parole pour avouer son écart de conduite, mais la mère reste absente du système d'élocution et son statut se limite à celui de la personne délocutée. Ce dernier poème de « El blanco alhelí » en est l'illustration :

Un duro me dio mi madre,  
antes de venir al pueblo,  
para comprar aceitunas  
allá en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro  
en cosas que son del viento:

un peine, una redecilla  
y un moño de terciopelo. (p. 246)

Dans ce cas, la mère confie à la jeune fille une mission (« [...] / para comprar aceitunas / [...] »), ainsi que le nécessaire à la bonne réalisation de cette dernière (« Un duro me dio mi madre, / [...] »). La référence spatio-temporelle (« [...] / antes de venir al pueblo, / [...] ») laisse comprendre que la jeune fille effectue un déplacement afin de se rendre en un lieu qui ne correspond pas à celui de son quotidien. L'argent, la distance par rapport au milieu d'origine et à la vigilance maternelle, ainsi que la nouveauté que fait découvrir un espace plus urbain, tout ceci ne fait que renforcer la tentation. Certes, dans la lyrique populaire, l'olive-raie est souvent associée au lieu du rendez-vous amoureux. Cependant, le qualificatif « viejo » ne permet pas de satisfaire les attentes de la jeune fille. La transgression ne se fait pas attendre (« [...] / Y yo me he tirado el duro / [...] ») tant sur le plan des actes puisque l'objectif « aceitunas » est remplacé par « cosas que son del viento », que sur le plan formel comme l'indique la familiarité que s'autorise la voix lyrique. À la vieille olive-raie, le « je » préfère sans la moindre hésitation le vent et sa fougue toute prometteuse. Les objets acquis sont tous en rapport avec les cheveux : « peine » ; « redecilla » ; « moño de terciopelo ». La jeune fille aspire à mettre en valeur sa féminité et à exposer sa chevelure au vent.

Dans la réappropriation du personnage de la mère, Rafael Alberti fait donc preuve d'une grande créativité tout en faisant resurgir dans ses vers des échos très lointains. Il se montre encore plus inventif et original sur les aspects qui suivent.

Dans le poème « Barcos extranjeros, hija » de *El alba del alhelí*, c'est la mère elle-même qui incite la fille à la transgression. Elle n'agit plus comme la confidente ou la conseillère, ni même comme la représentante d'une autorité inébranlable visant à préserver l'honneur de la fille. Elle l'invite au contraire à se rendre au port, et ce avec une célérité surprenante, où viennent d'accoster des navires :

Barcos extranjeros, hija,  
barcos extranjeros.

Barcos extranjeros  
anclan en el puerto.

Anclan en el puerto, hija,  
con sus marineros.

Con sus marineros, hija...  
 ¡Pronto, corre a verlos! (p. 286)

La structure parallèle proche du *cosante* renvoie bien à la tradition populaire :

Cosaute: Es éste el nombre original de la «canción gallego-portuguesa y castellana formada por una serie de pareados, generalmente en versos fluctuantes, en la que cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto». Por un error tipográfico se le llama *cosante* [...]. Figura además un breve estribillo, que se repite después de cada pareado, aab: ccb: ddb. Se le ha dado también el nombre de canción paralelística [...]. Produce un grata sensación de retroceso y avance<sup>106</sup>.

À la transgression à laquelle invite la mère correspond une série de transgressions assumées par la voix lyrique. La composition rappelle par sa structure et par ses variantes le *Cosante*, mais aucun refrain ne vient s'intercaler entre les distiques. Une autre forme de transgression est perceptible. Dans la tradition lyrique populaire, fille et mère peuvent échanger au sein d'une composition. Rafael Alberti adopte précisément ce schéma dans «Verano» de *Marinero en tierra*. Il est également très fréquent que la présence de la mère ne soit déductible que par les propos tenus par la fille. Dans le cas du poème de Rafael Alberti, ce sont les propos de la mère qui suggèrent la présence de la jeune fille.

Trois poèmes, un dans chacun des recueils étudiés, offrent la particularité d'exploiter le personnage féminin de la mère dans le but d'exprimer un passage de relais, signe d'émancipation. Nous avons déjà relevé que «La novia» de *El alba del alhelí* (pp. 235-236) s'organise entièrement autour d'un moment charnière : celui où la jeune fille s'apprête à abandonner la tutelle maternelle. Le contexte de la cérémonie invite à visualiser ce passage de relais. Le procédé est plus discret dans *La amante* :

El pueblo se ha caído  
 —¡madre, recogeló!—  
 por un barranco hondo,  
 que no sé bajar yo.  
 —Hija, si tú no sabes  
 bajar, menos sé yo.

<sup>106</sup> Valencia Morales, 2000, p. 120.

Tú tienes quince años,  
sesenta tengo yo. (p. 188)

La jeune fille fait un constat métaphorique qui oriente vers la prise de conscience d'un danger. L'image de la chute vient souligner la menace : « se ha caído » ; « barranco » ; « hondo » ; « bajar ». L'inexpérience de la voix féminine (« [...] / que no sé bajar yo. / [...] ») amène cette dernière à solliciter par réflexe l'intervention maternelle (« [...] / —¡madre, recogelo!— / [...] »). Loin d'apporter le réconfort espéré, la réponse de la mère suggère l'impuissance (« [...] menos sé yo. / [...] ») également perceptible dans la rupture syntaxique provoquée par l'enjambement (« [...] / —Hija, si tú no sabes / bajar [...] »). Une forte opposition est exprimée dans les deux derniers vers : « Tú » vs « yo » —opposition sémantique confirmée par la syntaxe qui accorde la position initiale à « tú » (le début, et donc l'avenir) et la position finale à la voix maternelle (la fin du vers, mais aussi l'automne de la vie)—, « tienes » vs « tengo » et « quince » vs « sesenta ». Ce que la mère transmet comme message à sa fille est que le moment est venu de ne plus compter systématiquement sur son intervention. La fille est désormais en âge d'assumer ses responsabilités. De la sorte, la mère considère que le moment est venu de passer le relais à sa fille.

### 3.3. *La musicalité*

Dans cette sous-partie, nous allons centrer notre attention sur la teneur musicale des compositions. L'intérêt de Rafael Alberti pour la lyrique populaire souvent chantée est effectivement avéré. Il se revendique de cette tradition, la déclare dans ses mémoires et mentionne avec insistance, bien que ces sources ne soient pas les seules mobilisées, la poésie de Gil Vicente et le *Cancionero de Barbieri*. La lyrique populaire finit par séduire les poètes de cour. Le *Cancionero Musical de Palacio* en est la manifestation la plus concrète puisqu'il est l'ouvrage qui recense pour la première fois une abondante collection de chansons d'origines populaires. Ces compositions séduisent pour leur simplicité et leur spontanéité : « Ya elogiaba Barbieri (1945: 11), refiriéndose a las poesías populares del *Cancionero*, las « composiciones de encantadora naturalidad y de verdadero valor poético », tan diferentes de « los conceptos alambicados de los pseudoamadores cortezanos » que dominan en los poemas del

cancionero »<sup>107</sup>. Un lien est donc tissé entre les origines populaires de la lyrique issue de la tradition en prise sur la vie quotidienne dans un cadre souvent rustique et le monde raffiné de la cour. La réactivation de la tradition populaire par les poètes du premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle obéit à un processus comparable qui explique ce commentaire de Juan Chabás :

Lo popular en Alberti, tiene siempre una raíz erudita, que penetra en la tradición poética de Andalucía hasta profundidades no alcanzadas por Lorca: en este, la tradición es principalmente gitana y lleva ecos y resonancias de «cante». En Alberti, hay que buscar esos ecos por las canciones de Góngora y por toda la línea erudita de lo popular artístico —siglo xvii—, muchas veces anónima. De pronto, también, en donde menos se piensa: en Gil Vicente, en las *Cantigas del Rey Sabio*<sup>108</sup>.

Au-delà de la spontanéité, du dynamisme et de la simplicité déjà relevés, un aspect essentiel est à l'origine de l'intérêt porté à ce type de production lyrique : la musicalité qui émane de ces compositions. Emilio Miró, dans un commentaire relatif à la vigueur et à la place incontournable de l'image et de la métaphore dans la poésie de Rafael Alberti, ne manque pas de relever cette dimension musicale lorsqu'il se réfère à l'attention particulière portée au rythme :

[...] esa poesía neopopularista cultivada por poetas muy jóvenes implicaba una recreación de temas, formas estróficas, ritmos... e, inevitablemente, la central presencia de la imagen, de la metáfora, en la poesía de aquellos años, no podía faltar en estos libros tradicionales y modernos, «populares» y cultos<sup>109</sup>.

L'intérêt pour la musicalité, ou pour la musique en général, adopte différentes formes dans le corpus étudié. Elle s'exprime par la mention d'un instrument supposé caractériser le personnage féminin présenté dans le sonnet « A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arpa » dans *Marinero en tierra* (p. 90). Elle est encore perceptible lorsque la composition est dédiée à un musicien de renom contemporain du poète : « Trenes » (p. 105) du même recueil est ainsi dédié à Ernesto Halffter, et le poème « Si mi voz muriera en tierra » (p. 157) à son frère Rodolfo

<sup>107</sup> Frenk, 2006, p. 189.

<sup>108</sup> Chabás, 2011, p. 191.

<sup>109</sup> Miró, 1972, p. 5.

Halffter. La toute première édition de *Marinero en tierra*<sup>110</sup> intègre dans ses pages la transcription de partitions correspondant aux chansons de Rafael Alberti mises en musique : « Mi corza » (pp. 57-58), « Salinero » (pp. 133-135) et « Verano » (pp. 159-160).

Les vers élaborés essentiellement, parfois exclusivement, à partir de monosyllabes divisent mécaniquement la mesure en temps et imposent la rigueur invariable du métronome. Nous en relevons un exemple dans *El alba del alhelí* :

Yo no sé de la niña,  
no sé.  
Que no sé cómo es.  
  
Que no,  
que sí,  
que yo no sé si la vi.  
[...] (pp. 245)

Le recours aux monosyllabes est précieux lorsqu'il s'agit d'introduire dans les vers une onomatopée. Dans « De 2 a 3 » de *Marinero en tierra*, la durée temporelle annoncée par le titre s'écoule lentement au son du tic-tac d'une horloge qui souligne le cours inexorable du temps :

[...]  
Tin,  
tin,  
tan:  
    las tres, en la vaquería.  
  
Ton,  
ton,  
tan:  
    las tres, en el prioral. (p. 109)

L'enchaînement ininterrompu de rimes oxytones dans « Rutas » de *El alba del alhelí* invite à considérer l'expressivité des soupirs dans le décompte des temps de la mesure :

<sup>110</sup> Alberti, 2003.



## RUTAS

Por allí, por allá,  
 a Castilla se va.  
 Por allá, por allí,  
 a mi verde país.

Quiero ir por allí,  
 quiero ir por allá.  
 A la mar por allí,  
 a mi hogar por allá. (p. 262)

Ces deux strophes qui expriment l'absence de détermination traduite par la volonté de suivre des directions opposées sont le résultat du processus de réécriture d'une strophe recensée par Margit Frenk :

Por aquí, por aquí, por allí,  
 anda la niña en el toronjil;  
 por aquí, por allí, por acá,  
 anda la niña en el azahar<sup>111</sup>.

Comme dans les strophes de « Rutas », la régularité métrique n'est brisée par aucune variante et les vers, d'*Arte menor* dans le cas d'Alberti, sont tous oxytons. Si bien que le décompte exige la prise en compte dans le calcul d'un pied supplémentaire au-delà du découpage syllabique, exactement comme une mesure musicale qui a recours au soupir, au silence ou à la demi-pause pour être complète.

L'intégration de néologismes est un moyen précieux pour renforcer la musicalité des vers dans la mesure où le poète ne se trouve plus assujéti aux codes de la morphosyntaxe et où il se libère par la même occasion des contraintes sémantiques. Tout repose alors exclusivement sur l'effet sonore, et donc musical, injecté de la sorte dans la composition. Le procédé est courant dans la tradition populaire :

—Turururulá  
 ¿Quién la pasará?  
 —Tururururú,  
 no la pases tú.  
 —Tururururé,  
 Yo la pasaré.

<sup>111</sup> Frenk, 1987, p. 702.

[...]

—Tiriririrí,  
 queda tú aquí.  
 —Tururururú,  
 ¿qué me quieres tú?

—Tororororó,  
 que yo sola esté.

[...]

(*Lírica española de tipo popular*, pp. 175-176)

Al drongolondrón, mozas,  
 Al drongolondrón.

[...]

(*Lírica española de tipo popular*, p. 193)

Fararirirán del Niño garrido,  
 fararirirán del Niño galán.

(*Lírica española de tipo popular*, p. 204)

Tibi ribi rabo,  
 tibi ribi ron,  
 tibi ribi rabo  
 cantaba el ansarón.

[...]

(*Lírica española de tipo popular*, pp. 241-242)

Rafael Alberti n'en abuse jamais et préfère opter pour la juxtaposition de termes existants comme dans « ¡Al puente de la golondrina! » de *El alba del alhelí* où l'on peut découvrir les combinaisons suivantes : « agua-rosa-naciente », « agua-clavel-poniente » et « agua-dalia-durmiente » (p. 240). Le même procédé est activé pour l'élaboration de certaines identités dans *Marinero en tierra* : « Rosa-Fría, patinadora de la luna » (p. 88), « Malva-Luna-De-Yelo » (p. 89), « Amor de Miramelindo » (p. 107).

Afin d'insister sur une notion considérée comme essentielle au sein d'une strophe, le poète peut avoir recours à la dérivation comme par exemple dans « La vaca labradora » de *El alba del alhelí* dont le premier vers « Remando, la remadora » est placé sous le sous-titre « (Llanto de la remera) ». Musicalement, l'effet est celui d'une tonalité principale

(« Rem- ») sur laquelle viennent se greffer des nuances comme cela se produit lorsqu'un accord parfait est agrémenté d'un sixième degré ou d'un septième degré au fil de la partition. Toujours dans le même recueil, le poème « El farolero y su novia » réalise une synthèse de plusieurs procédés : la rime oxytone (aquí ; encendí ; ti ; mí ; vi ; di), le vers élaboré à partir de la juxtaposition de monsyllabes (« [...] / —Sí, por mí. / [...] » ; « [...] / —Ten. ¿Te di? », le néologisme (farolelí) et la dérivation (« [...] / faro, farol, farolera, / [...] » ; « [...] / del faro farolelí. / [...] ») (p. 237).

Enfin, les structures métriques les plus récurrentes recensées dans la tradition populaire ont en commun une caractéristique formelle : la structure parallèle courante dans les formes issues de la tradition populaire. L'effet rythmique qui en découle n'est pas négligeable. Le principe peut même contribuer à fédérer la diversité des moules formels de la lyrique populaire. Il repose sur la base de la reformulation : sous forme de refrain dont la manifestation régulière impose son rythme à la composition, sous forme de vers mis en regard au sein d'une même strophe ou de deux strophes différentes, sous forme de reproduction d'une structure syntaxique identique intégrant des variations sémantiques.

Dans cette composition recensée dans le *Cancionero Musical de Palacio*, un dialogue se met en place entre le maître et son serviteur, Mingo. Le second annonce au premier son nouvel état : « Ya soy desposado, / [...] ». La nouvelle suscite l'intérêt du maître anonyme qui interroge Mingo afin de réunir davantage d'informations. Il cherche ainsi à connaître le contenu de la dot de la jeune fille, réclame une description physique de cette dernière, demande des précisions sur sa famille et sur les présents remis par Mingo. La sollicitation du maître sert de détonateur au développement de Mingo si bien que toutes les strophes sont structurées de la façon suivante : deux vers attribués au maître, souvent sous forme d'interrogation —mais pas exclusivement—, suivis de cinq vers de réponse placés dans la bouche de Mingo. Ce système d'alternance, qui présente l'intérêt d'ancrer le contenu narratif dans une situation dialogique et de mettre en avant l'intérêt prononcé du personnage anonyme et l'enthousiasme de Mingo, se met en place après une première strophe plus brève, de quatre vers, qui constitue le point de départ du développement effectué. Cette strophe initiale est suivie de trente-neuf strophes respectant le schéma structurel décrit. Les deux derniers vers de chacune des quarante strophes sont reproduits à l'identique sur l'ensemble. La fréquence de la répétition souligne l'enthousiasme de Min-

go, mais pas uniquement. Il place l'auditeur, qui constate rapidement la récurrence, dans une situation d'attente qui l'invite à s'appropriier le refrain et à anticiper la fin de la strophe, voire à participer partiellement à la récitation comme le ferait un chœur :

—*Ya soy desposado,  
nuestr'amo;  
ya soy desposado.*

—Dime, dime, Mingo,  
de tu buen'estrena.  
—¡Mie fe! Ayer domingo,  
¡Dios enorabuena!,  
con la que me pena,  
*nuestr'amo,  
ya soy desposado.*

—¿Qué's lo que te han dado  
con tu desposada?  
—Harto de ganado  
i casa alhajada  
i moça chapada.  
*Nuestr'amo,  
ya soy desposado.*

—¿Qué ganado sacas,  
que te den de vero?  
—Un buey i dos vacas,  
i más un otrero  
con todo su apero.  
*Nuestr'amo,  
ya soy desposado.*

[...]

—¿Qué le diste en donas,  
que te dé Dios vida?  
[...]

—Para bien te sea.  
¿Distele más donas?  
[...]

—¡Qué donas onradas  
has llevado, Minguillo!  
[...]

(*Cancionero Musical de Palacio*, pp. 223-230)

Indépendamment de la musicalité que la régularité d'apparition du refrain apporte, signalons que les tractations en vue des épousailles reposent sur la promesse de dons. Dans l'exemple relevé, nombreuses sont les questions qui s'organisent autour de ce que Mingo a reçu et de ce qu'il a offert. Les montagnardes du *Libro de Buen Amor*, qui sont disposées à monnayer leur aide face au voyageur égaré, réclament de la sorte un rapport sexuel imposé ainsi que des promesses de présents. Ce rapport entre la volonté de séduction —les *Serranas* de Juan Ruiz ne cherchent pas à séduire— et la remise de présent est patent. Cet autre exemple du même *Cancionero* le confirme : « [...] Darl'he mil conegitos, / pardales i golondrinas, / flores, rosas, clavellinas, / tordos y otros paxaritos. / Si más quiere, más abrá, / mucho más le daré yo. / [...] » (*Cancionero Musical de Palacio*, p. 284). Cette démarche est visible dans l'une des chansons de *La amante*, où la voix lyrique désireuse de séduire une jeune fille anonyme s'obstine à vouloir lui offrir quelque chose :

No sé qué comprarte.  
Aquí nadie vende nada.  
No sé qué comprarte.

¿Quieres un cordero, di,  
con su cinta colorada?

Dime lo que quieres, di.  
No sé qué comprarte. (pp. 172-173)

Le vers répété préserve sa capacité à consolider la dimension musicale de l'ensemble. Il contribue par ailleurs à renforcer la cohérence globale de la chanson en injectant dans des unités différentes un écho clairement identifiable de ce qui précède.

Enfin, les cas de répétitions partielles, c'est-à-dire qui reproduisent la structure d'un vers en introduisant une variante lexicale, sont particulièrement caractéristiques du corpus des *Cantigas* :

Non chegou, madre, o meu amigo,  
e oje est o prazo saído!  
Ai, madre, moiro d'amor!

Non chegou, madre, o meu amado,  
e oje est o prazo pasado!  
Ai, madre, moiro d'amor!

E oje est o prazo saido!  
Porque mentiu o desmentido?  
Ai, madre, moiro d'amor!

E oje est o prazo pasado!  
Porque mentiu o perjurado?  
Ai, madre, moiro d'amor!

Porque mentiu o desmentido,  
pesa-mi, pois per si é falido  
Ai, madre, moiro d'amor!

Porque mentiu o perjurado,  
pesa-mi, pois mentiu per seu grado.  
Ai, madre, moiro d'amor!

(*Poesía medieval. I Cantigas de amigo*<sup>112</sup>, pp. 40-41)

La musicalité —introduite au moyen de la répétition totale ou partielle, de la mise en regard de vers identiques ou très proches dans une structure parallèle, les enchaînements soulignés par la reformulation des derniers vers d'une strophe pour introduire la suivante— consititue un socle structurel commun à de nombreuses compositions issues de la tradition populaire. Les refrains des chansons en sont l'exemple le plus courant. La réinjection de tout ou partie des vers d'ouverture qui inspirent la suite de la composition en est un autre. La structure complexe des *Cantigas*, qui reformulent ce qui a déjà été dit tout en le nuancant, relève de la même démarche. Le *Cosante* vient diversifier l'éventail de possibilités offertes en matière de reformulation :

El cosaute (llamado cosante hasta hace poco) o canción paralelística es, en cuanto a la métrica, una serie de pareados estróficos (generalmente de versos fluctuantes), que se separan uno de otro mediante un corto estribillo invariable. Como las demás poesías de combinación fija, también tiene una cabeza inicial, que indica el asunto y contiene el estribillo formando parte de la unidad completa. El coro canta el estribillo, mientras que una sola voz entona los pareados [...]<sup>113</sup>.

<sup>112</sup> *Poesía medieval, 1. Cantigas de amigo*, ed. Hernâni Cidade, Lisboa, Gráfica Santelmo, 1959.

<sup>113</sup> Baehr, 1973, pp. 340-341.

Cette présentation est suivie de l'exemple reproduit ci-après :

A aquel árbol que vuelve la foxa	A
<i>algo se le antoxa.</i>	a (Estribillo)
Aquel árbol del bel mirar	B
face de manera flores quiere dar:	B
<i>algo se le antoxa.</i>	a (Estribillo)
Aquel árbol de bel veyer	C
face de manera quiere florecer:	C
<i>algo se le antoxa.</i>	a (Estribillo)
Face de manera flores quiere dar:	B
ya se demuestra; salidlas mirar:	B
<i>algo se le antoxa.</i>	a (Estribillo)
[...]	

La structure du *Villancico* revêt une importance de premier plan du point de vue de la musicalité. Voici ce qu'en dit Cecil Brian Morris dont nous relèverons qu'il insiste tout particulièrement sur le procédé des répétitions et de la mise en parallèle :

El tipo de canción tradicional española más atractivo desde el punto de vista musical es el «villancico», composición lírica de carácter narrativo o exclamativo en varias estrofas y con una repetición parcial o total del mismo que se llama estribillo. La sencilla lírica y los estribillos de los «villancicos» estaban dispuestos con frecuencia en versos paralelos que daban un carácter rítmico a las danzas que se interpretaban en Castilla por el año 1500 acompañando a las canciones [...]. El paralelismo en los «villancicos» castellanos tenía un carácter más dramático y poseía un mayor ritmo que las «cantigas de amigo» portuguesas en las que los versos, cuidadosamente distribuidos, tejen alrededor del lector una tela de araña de variaciones sentimentales y sintácticas [...]. Es evidente por estos ejemplos que el atractivo de estos poemas [villancicos], en los que paralelismo, repetición, aliteración y onomatopeya son sus características más sobresalientes, es su musicalidad obsesiva; que haya tantas canciones de cuna en la lírica popular española es una prueba de su naturaleza musical, como reconoce Lorca en su conferencia sobre «Las nanas infantiles»<sup>114</sup>.

Lorsque des vers sont mis en regard, répétés à l'identique ou reformulés avec des variantes, c'est toute la tradition de la lyrique populaire

<sup>114</sup> Morris, 1988, pp. 41-43.

qui rejaillit dans les vers de Rafael Alberti. Nous allons en relever des exemples afin de souligner les effets de sens qui dérivent de ces procédés d'écriture. Le premier poème de « El pescador sin dinero », dans *El alba del alhelí*, insère les vers à l'intérieur d'un cadre délimité par la reformulation symétrique des premiers vers à la fin de la composition :

EL PESCADOR SIN DINERO

Me digo y me retedigo.

¡Qué tonto!

Ya te lo has tirado todo.

Y ya no tienes amigo,  
por tonto; que aquel amigo  
tan sólo iba contigo  
porque eres tonto.

¡Qué tonto!

Y ya nadie te hace caso,  
ni tu novia, ni tu hermano,  
ni la hermana de tu amigo,  
porque eres tonto.

¡Qué tonto!

Me digo y me lo redigo... (p. 233)

Robert Marrast reproduit une version antérieure dont la disposition différente agence les vers comme suit : 1, 2-3, 4-7, 8, 9-12, 13 et 14. En séparant par la suite les vers 2 et 3, la répétition de l'exclamation ponctue plus efficacement les différentes unités et l'ensemble de la composition intègre un cadre délimité par les vers 1, 2 et 13, 14 selon un schéma symétrique qui place en situation de correspondance les vers 1 et 14 ainsi que 2 et 13, malgré une légère variante (me retedigo vs me lo redigo). Sémantiquement, la variante n'infléchit pas le sens et suggère plutôt une forme de régression dans la mesure où le langage familier, lorsqu'il s'emploie à exprimer cette forme d'insistance, accorde au préfixe « re- » le privilège de précéder le suffixe « rete- ». Or, c'est bien d'une régression dont il est ici question. Le capital disponible est désormais inexistant —premier niveau de la régression— et cela conduit la voix poétique à l'isolement le plus complet —second niveau— confirmé par la tournure négative (nadie ; ni ; ni ; ni) et par l'adverbe « ya » qui,



précédé de la conjonction de coordination « y », traduit clairement le lien de cause à effet. La structure symétrique exprime l'enfermement. Une erreur a été commise, et il semble impossible de revenir sur les faits.

La délimitation d'un cadre structurel rigoureusement défini se place parfois au service de l'expression de l'enthousiasme comme cela se produit dans le cas de chansons structurées sur la base de la circularité imposée par la figure de l'épanadiplose. « Jardín de amores » et « Geografía física » dans *Marinero en tierra* ont exactement recours à ce schéma structurel :

### JARDÍN DE AMORES

Vengo de los comedores  
que dan al Jardín de Amores.

¡Oh reina de los ciruelos,  
bengala de los manteles,  
dormida entre los anhelos  
de las aves moscateles!

¡Princesa de los perales,  
infanta de los fruteros,  
dama en los juegos florales  
de los melocotoneros!

¿A quién nombraré duquesa  
de la naranja caída?  
¿Quién querrá ser la marquesa  
de la mora mal herida?

Vengo de los comedores  
que dan al Jardín de Amores. (pp. 108-109)

### GEOGRAFÍA FÍSICA

*A Dámaso Alonso*

Nadie sabe Geografía,  
mejor que la hermana mía.

—La anguila azul del canal  
enlaza las dos bahías.

—Dime: ¿dónde está el volcán  
de la frente pensativa?

—Al pie de la mar morena,  
solo, en un banco de arena.

(Partiendo el agua, un bajel  
sale del fondeadero.  
Camino del astillero,  
va cantando el timonel.)

—Timonel, hay un escollo  
a la entrada del puerto.

—Tus ojos, faros del aire,  
niña, me lo han descubierto.  
¡Adiós, mi dulce vigía!

¡Nadie sabe Geografía,  
mejor que la hermana mía! (pp. 110-111)

Le même procédé est réactivé dans *El alba del alhelí* avec les compositions intitulées « La flor del candil » et « La flor de los zapaticos » qui d'ailleurs se font suite comme pour souligner davantage cette caractéristique commune :

#### LA FLOR DEL CANDIL

Ya pronto, para el Abril,  
verás la flor del candil.

Veremos los candilejos  
alumbrar los prados y,  
sobre el olivo, a la luna  
exprimir una aceituna  
para encender su candil.

Veremos los candilejos  
alumbrar los prados.

—Di:

¿los candiles son bermejós  
o son color del añil?

Ya pronto, para el Abril,  
verás la flor del candil. (pp. 242-243)

La circularité renvoie en pareil cas à l'expression du temps cyclique. Le mois d'avril, avec ses promesses fleuries, s'ouvre et se referme invariablement selon un cycle immuable, tout comme il sert d'ouverture à la composition et la referme simultanément.

#### LA FLOR DE LOS ZAPATICOS

Hoy vengo buscando yo  
los zapaticos del Niño Dios.

Las habas ya están verdes,  
la primavera no;  
la aceituna ha caído...  
¿Cuándo vendrá mi amor?

¡Oh sí, que venga pronto!  
Quiero probarle yo  
los verdes zapaticos,  
verdes, del Niño Dios.

¿Adónde van tus cabras?  
¡Ay, dímelo, pastor!  
¿Van a la fuente rota,  
la fuente de mi amor?

¡Dile que venga pronto!  
Quiero probarle yo  
los verdes zapaticos,  
verdes, del Niño Dios.

Hoy vengo buscando yo  
los zapaticos del Niño Dios. (pp. 243-244)

La circularité imposée par la reprise en fin de composition des vers qui servaient précisément d'ouverture traduit cette fois la persistance de la quête.

Le parallélisme peut venir se placer au service de l'expression d'un changement radical comme dans « Torre de Iznájar » de *El alba del alhelí* :

#### TORRRE DE IZNÁJAR

Prisionero en esta torre,  
prisionero quedaría.

(Cuatro ventanas al viento.)

—¿Quién grita hacia el Norte, amiga?

—El río, que va revuelto.  
 (Ya tres ventanas al viento.)  
 —¿Quién gime hacia el Sur, amiga?  
 —El aire, que va sin sueño.  
 (Ya dos ventanas al viento.)  
 —¿Quién suspira al Este, amiga?  
 —Tú mismo, que vienes muerto.  
 (Y ya una ventana al viento.)  
 —¿Quién llora al Oeste, amiga?  
 —Yo, que voy muerta a tu entierro.  
 ¡Por nada yo en esta torre  
 prisionero quedaría! (pp. 269-270)

La reformulation de la structure des vers placés entre parenthèses accorde un relief particulier à la variante intégrée qui, en l'occurrence, porte sur le changement de la donnée chiffrée qui évolue selon un rythme décroissant afin de suggérer un compte à rebours angoissant et inéluctable. Le dernier vers du premier distique et du dernier sont identiques, toutefois le vers précédent se charge d'en modifier la perception. Ce à quoi aspirait la voix lyrique dans un premier temps est envisagé comme impensable à la fin, et ce au point de faire l'objet d'un rejet des plus catégoriques. L'atmosphère angoissante qui se met en place au fil de la composition est à l'origine de ce revirement.

Dans le même recueil, certains vers réunis sous le titre « La leona » reproduisent une structure identique et parallèle qui a pour effet de donner un relief certain à l'évolution présentée dans cette composition dramatisée. La femme du pêcheur est présentée dans un premier temps par les vers : « Cantando a la puerta, tú, / labrando redes de plata. / [...] » (p. 290). Rien ne vient briser pour le moment l'activité routinière à laquelle se consacre l'épouse. Lorsque l'espoir s'amenuise, la structure est reproduite à l'identique mais les changements d'ordre sémantique ainsi mis en valeur ne laissent que peu de place au doute : « Llorando a la puerta, tú / labrando redes de luto. / [...] ».

« El sol, en las dunas » de *El alba del alhelí*, dans un registre moins dramatique, est composé de deux strophes parfaitement symétriques qui reproduisent la structure suivante :

Groupe nominal + en + groupe nominal

La arena + adjectif

Busco por la + substantif

una concha + adjectif.

Ce cadre semble signifier que la voix lyrique (première personne du singulier) entreprend une quête (Busco) en lien avec l'univers marin (arena ; concha). Cette quête est insistante comme le confirme la reproduction du schéma structurel d'une strophe à l'autre :

El sol, en las dunas.

La arena, caliente.

Busco por la playa

una concha verde.

La luna, en las olas.

La arena, mojada.

Busco por la orilla

una concha blanca. (p. 287)

Cette quête —du rêve, d'un idéal— est menée sans relâche jour et nuit (sol ; luna), sur terre et sur mer (dunas ; olas) et en toutes circonstances (caliente ; mojada). Elle amène celui qui l'entreprend vers un espace transitoire entre terre et mer (playa ; orilla). La difficulté est d'autant plus grande que l'objet de la quête lui-même est soumis à variation (« [...] / una concha verde. / [...] » ; « [...] / una concha blanca. ») et semble donc insaisissable.

Dans « ¡Al puente de la golondrina! » (pp. 239-240), les deux vers initiaux sont réintroduits régulièrement et à l'identique en guise de refrain. Ce sont les vers intercalés entre chaque manifestation du refrain qui se chargent d'insérer des variantes dans une structure figée afin de souligner la diversité des rencontres (hiladora ; bordadora ; veladora) et le cours du temps (Buenos días ; Buenas tardes ; Buenas noches).

La reformulation d'une structure, lorsqu'elle inclut une variante, a pour effet de mettre en relief la nuance ainsi introduite. « Elegía » de *Marinero en tierra* est composée de six strophes d'extension variable :

La niña rosa, sentada.

Sobre su falda,

como una flor,

abierto, un atlas.

¡Cómo la miraba yo  
viajar, desde mi balcón!

Su dedo, blanco velero,  
desde las islas Canarias  
iba a morir al mar Negro.

¡Cómo lo miraba yo  
morir, desde mi balcón!

La niña rosa, sentada.  
Sobre su falda,  
como una flor,  
cerrado, un atlas.

Por el mar de la tarde  
van las nubes llorando  
rojas islas de sangre. (pp. 112-113)

L'exclamation formulée dans les distiques sert de transition entre les strophes 1, 3 et 3, 5. Le premier vers des distiques est pratiquement identique à un pronom près. Cette évolution traduit le changement de perspective adoptée par la voix lyrique située en position d'observateur (la miraba ; lo miraba). Son regard centré sur la fillette finit par converger vers ce que cette dernière observe avec intérêt. Le parcours effectué par le doigt sur l'atlas oriente une fois de plus vers l'univers marin : « velero » ; « islas Canarias » ; « mar Negro ». Les strophes 1 et 5 reproduisent le même principe à l'échelle de la strophe cette fois. La reformulation mécanique des trois premiers vers laisse attendre une continuité parfaite. Pourtant, une variante vient s'insérer, telle une altération ponctuelle qui n'est pas annoncée à l'armature. Cette altération n'en est pas moins perceptible et elle souligne dans ce cas un rapport d'opposition (abierto vs cerrado) qui exprime la coulée temporelle. En effet, le temps consacré à ce voyage mental est écoulé et l'atlas se referme en même temps que le rêve qu'il avait été en mesure de susciter, d'où le changement de tonalité dans la dernière strophe où la tristesse s'impose de tout son poids « [...] / Por el mar de la tarde / van las nubes llorando / rojas islas de sangre. ». « ¡Sal desnuda y negra, sal » de *Marinero en tierra* invite à effectuer un constat similaire :

¡Sal desnuda y negra, sal,  
que paso por el canal!

A la salida del golfo,  
boga, negrita, la isla,  
blanca y azul, de la sal.

¡Sal, negrita boreal,  
sal desnuda y negra, sal,  
que salgo yo del canal! (p. 128)

La reformulation du premier vers dans l'avant-dernier vers de la dernière strophe place le récepteur en attente d'un vers final qu'il imagine correspondre au vers 2. De fait, le deuxième vers et le dernier sont très proches, mais deux variantes se manifestent. Tout d'abord le renforcement de la présence de la voix poétique qui ne se contente plus de se manifester par le biais de la première personne du singulier et qui ressent le besoin de s'affirmer davantage grâce à un pronom sujet qui s'intègre au centre même du vers. Par ailleurs, un glissement sémantique s'opère entre « paso » et « salgo ». L'altération suggère la fin d'un itinéraire parcouru de bout en bout et justifie l'osmose revendiquée par la voix poétique par rapport au milieu spatial.

« Pirata » de *Marinero en tierra* offre un autre exemple de variation spatiale :

#### PIRATA

*A Gustavo Durán*

Pirata de mar y cielo,  
si no fui ya, lo seré.

Si no robé la aurora de los mares,  
si no la robé,  
ya la robaré.

Pirata de cielo y mar,  
sobre un cazatorpedos,  
con seis fuertes marineros,  
alternos, de tres en tres.

Si no robé la aurora de los cielos,  
si no la robé,  
ya la robaré. (pp. 131-132)

Les strophes paires obéissent au même schéma structurel, mais l'élément final des vers les plus longs diffère. En évoluant de « aurora de los mares » vers « aurora de los cielos », le rêve du « je » s'affranchit des

limites et révèle sa soif d'évasion. Dans cette même composition, les premiers vers des strophes 1 et 3 réunissent des éléments sémantiques parfaitement identiques mais dont la combinaison syntaxique varie : « Pirata de mar y cielo, / [...] » ; « [...] / Pirata de cielo y mar, / [...] ». Le chiasme annonce d'ores et déjà la volonté de ne pas accepter un cadre spatial contraignant et réducteur. Le même procédé dans une des compositions de *La amante* a pour effet de souligner à quel point les notions réparties dans les vers concernés sont interchangeables. L'aube doit impliquer la reprise du voyage ou le voyage doit reprendre impérativement à l'aube :

Pradoluengo.

Los gallos. ¡Ya cantan!  
 ¡Vamos! La alborada.  
  
 Aguas de río,  
 que no de mar,  
 aún tenemos que pasar.  
  
 ¡Ya cantan los gallos!  
 La alborada. ¡Vamos! (p. 195)

Lorsque le procédé de la reformulation avec variantes est associé au thème de l'eau, c'est généralement l'immensité du cours d'eau ou de l'étendue marine qui est ainsi mise en valeur. *La amante* réunit deux exemples significatifs de cette démarche :

Bilbao.

¡Fiera cigala del mar!  
  
 Del mar que yo te robé,  
 al agua gris de la ría,  
 al agua gris te arrojé.  
  
 ¡Y el agua tan gris, amante,  
 tan gris, que murió de sed! (p. 192)

La fin du vers d'ouverture est reproduite à l'identique au début du vers suivant. Or, ce deuxième vers est également le début de la deuxième strophe et d'une deuxième unité syntaxique. La mer exprime ainsi son étendue en apparence infinie et facilite la liaison, la transition, tout comme le voyage qui rythme *La amante* favorise la jonction



entre deux mers. La même combinaison syntaxique permet de souligner l'étendue imposante de l'Èbre et du Duero dans « Verdes erizos del mar » du même recueil :

Aranda de Duero.

Verdes erizos del mar.  
¡Dos, puntiagudos y fieros!

El uno para ti, Duero,  
Duero, para ti, de mí.

El otro ya no está aquí,  
que vive, alegre, en el Ebro.

Ebro, para ti, de mí. (p. 196)

Les trois derniers exemples que nous allons exploiter appartiennent au recueil intitulé *La amante*. La deuxième composition, « Si me fuera, amante mía », est élaborée autour de la notion de départ et conduit la voix lyrique à envisager la séparation par rapport au personnage féminin dont elle va ressentir l'absence. C'est ce qui explique la reformulation insistante de « Si me fuera » qui constitue le motif musical de base autour duquel vont se mettre en place les variations :

San Rafael

(Sierra de Guadarrama).

Si me fuera, amante mía,  
si me fuera yo,

si me fuera y no volviera,  
amante mía, yo,

el aire me traería,  
amante mía,  
a ti. (p. 169)

Tout comme la tonalité d'un morceau est indiquée au début de la portée, le début du poème, et même le début des trois premiers vers, impose cette indication précieuse dont il faudra tenir compte pour introduire des variations harmonieuses. Alors qu'il envisage l'éventualité d'un départ, le « je » poétique s'adresse à l'être aimé : « Si me fuera, amante mía, / [...] ». Le vers suivant est la matérialisation de la conséquence principale du départ : la séparation. C'est pourquoi la voix ly-

rique et son destinataire ne partagent plus le même vers (yo). Le passage d'un vers octosyllabe à un vers hexasyllabe traduit également cette rupture annoncée. Les vers 3 et 4 réintègrent les éléments relevés —le départ envisagé du « je » (Si me fuera) ; la mention du destinataire (amante mía) ; l'isolement de la voix lyrique source de rupture (yo)— mais dans une distribution réorganisée qui facilite l'insertion d'un élément nouveau : « [...] y no volviera, / [...] ». Le départ perd ainsi sa dimension purement factuelle et anecdotique. Le voyage n'est plus envisagé comme un simple déplacement vers un point éloigné mais acquiert la valeur symbolique d'une rupture voire d'un décès. Les trois derniers vers offrent une tentative de compensation face à la situation suggérée : « [...] / el aire me traería, / amante mía, / a ti. ». La référence à la force du vent laisse entendre que les sentiments qui unissaient le « je » et son destinataire ne peuvent que perdurer. Dans le même temps, l'éloignement est amorcé dès la fin de la chanson à en juger par le recours à des vers chaque fois plus courts (octosyllabe > tetrasyllabe > trisyllabe). L'éloignement amorcé rend la voix de moins en moins audible. Par ailleurs, la dernière strophe suggère, en s'en remettant au vent pour compenser l'éloignement, l'une des compositions du *Corpus de la anti-gua lírica popular hispánica* :

Aires de mi tierra,  
vení y llevadme,  
qu'estoi en tierra axena,  
no tengo a nadie. (pp. 450)

Dans le poème de Rafael Alberti, la douleur devient plus intense. En effet, en faisant de la jeune femme aimée le destinataire du message et en insistant sur l'éloignement progressif tel que nous le suggérons dans l'analyse de la fin du poème, c'est le moment précis de la séparation qui devient ainsi visible avec la tension affective que cela implique.

Dans « No quiero pasar de noche », le motif répété permet d'exprimer l'aspect résolument catégorique du refus prononcé :

De Canicosa de la Sierra  
a Santo Domingo de Silos.

No quiero pasar de noche,  
sin luna, el desfiladero.  
No quiero.

Que no lo quiero pasar,  
 porque no veo lo hondo,  
 lo hondo que va el pinar. (p. 180)

Enfin, dans « Los dos callando y a oscuras », les idées maîtresses résonnent d'autant plus qu'elles sont reformulées malgré des variations visibles dans leur agencement :

Los dos callando y a oscuras,  
 mi amante, sí;  
 no a la luna.  
  
 Pero sí los dos callando,  
 mi amante, a oscuras;  
 y no a la luna. (p. 199)

L'ensemble laisse imaginer la préparation d'un rendez-vous secret qui facilitera les retrouvailles des amants. L'initiative est prise par la voix lyrique qui se charge de communiquer à son partenaire une série de consignes destinées à garantir la discrétion de la rencontre. Cette discrétion est fortement recommandée (« Los dos callando y a oscuras, / mi amante, sí; / [...] » ; « [...] / Pero sí los dos callando, / mi amante, a oscuras; / [...] ») alors que la lumière excessive du clair de lune est à fuir absolument (« [...] / no a la luna. / [...] » ; « [...] / y no a la luna. »). La seconde strophe ne fait que reformuler les indications concentrées dans la première, mais dans un ordre différent qui souligne l'agitation et la fébrilité de l'amant avant la rencontre programmée.

La musicalité issue de la tradition de la lyrique populaire est manifestement très présente dans les vers de Rafael Alberti. Les reprises en écho, les structures parallèles, les jeux de miroirs, les répétitions ou les reformulations avec variantes en sont les manifestations les plus récurrentes et constituent autant de formes de réécriture d'une tradition véhiculée par les *Cancioneros*.

### 3.4. Les gloses

Les vers rassemblés dans le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* présentent des caractéristiques formelles très spécifiques dont nous avons relevé les manifestations dans la poésie de *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*. La forte expressivité du corpus est mise en exergue au moyen de procédés qui sont à considérer, de notre point de vue, comme les outils de la réactivation de la lyrique populaire. Le

recours fréquent aux exclamations, aux sollicitations directes, à la structure dialogique, aux répétitions, aux reformulations, aux variations sont les vecteurs d'une spontanéité qui éloigne le lecteur des contraintes ampoulées d'une norme déterminée par l'élite. La jeune fille prend la parole, elle sollicite son amoureux ou encore sa mère et les activités professionnelles et quotidiennes sont mises à l'honneur. Ces caractéristiques, ressenties comme les marqueurs de la tradition populaire, réactivent en permanence un palimpseste qui se laisse appréhender dans les vers d'Alberti. Elles sont multiples dans le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* et la variété se manifeste également dans le contenu de ces chansons qui expriment la plainte de la voix lyrique (« Y aunque agora yo passe pena, / tiempo verná qu'estará sin ella. », p. 384), les déplacements (« Metido me he en la mar: / ¿si me he de anegar? », p. 461), la pratique d'activités commerciales (« ¡A la rica tienda, / a la rica tienda!, / que no hay joya en el mundo / que no se venda. », pp. 565) ou agricoles (« Segaría yo el juncar, / menudico y a vagar. », p. 530). La tonalité burlesque n'est pas exclue du corpus (« Pues tú te lo quieres i yo te lo mando, / ándate, Periquito, holgando. » p. 918). Les chansons pour enfants y trouvent également leur place, ce qui n'est pas sans rappeler la série de « Nanas » élaborées par Rafael Alberti (« —¿Fue tu padre a moros? / —Sí. / —¿Matólos todos? / —Sí. / —¿En qué lo veremos? / —En los ojos. », p. 1023). Bien sûr, la thématique amoureuse figure en très bonne place dans ce corpus et elle est abordée selon des perspectives qui, une fois de plus, impliquent la diversité. Les incitations exprimées sous forme de sous-entendus ne manquent pas (« Vamos a aquel vergel, / niña, por ver / si tomaremos plazer. », p. 825). L'amour est tantôt source de joie et de bonheur (« Páreste a la ventana, / niña en cabello, / que otro paraíso / yo no le tengo. », p. 176), tantôt source de douleur (« Pastorcilla mía, / pues de mí te vas, / ¿cuándo bolverás? », p. 254), voire de haine (« ¡Ay, amor, / perjuero, falso, traydor! », p. 346). Une autre forme de diversité est perceptible sur un plan purement quantitatif. Les vers qui intègrent des échanges dialogués donnent lieu à des développements d'inégale extension. La composition 1585 D (pp. 766-767), dont le contenu est narratif, compte un total de 40 vers, et la 1719 (pp. 836-838) en réunit 60. Le contraste est donc saisissant par rapport à la quantité considérable de vers répertoriés sous forme de distiques. Ces regroupements de deux vers correspondent en principe à un refrain initial qui était repris par la collectivité, raison pour laquelle ils ont été conservés avec plus de facilité :

En nuestro *Cancionero*, como en casi todas las recopilaciones poéticas de los siglos XVI y XVII, lo normal es que de las cancioncitas populares sólo aparezca el estribillo inicial (que entre el pueblo solía ser cantado por el coro), mientras que la « glosa » popular, o sea, las « coplas », las estrofas que desarrollaban el estribillo (originalmente cantadas por solistas), ha sido sustituida por otras estrofas, compuestas *ad hoc*, generalmente en el estilo de la lírica cortesana<sup>115</sup>.

Les vers initiaux recevaient donc un traitement différent du reste de la chanson populaire. Ils impliquaient une participation collective alors que le corps de la chanson était pris en charge par un locuteur isolé. Lorsqu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, ces chansons populaires pénètrent le cercle de l'aristocratie, elles feront l'objet d'un processus de réécriture. Les vers d'ouverture sont préservés mais sont développés par une amplification élaborée dans un style qui n'avait plus rien à voir avec l'univers rustique où ils avaient vu le jour. Tout comme Rafael Alberti procédera à la réécriture des chansons populaires traditionnelles, les poètes de cour réécrivaient ces chansons en les adaptant à leurs propres traditions culturelles et aux goûts du public auquel elles étaient destinées :

Esta habrá de ser la forma predominante en que los poetas líricos aprovechen la canción popular, reducida a su mínima expresión. El brevísimo cantarcito, de dos, tres o cuatro versos, les servía de pretexto para construir sobre él una composición en la que, según las disposiciones de cada uno, vertían su destreza, ingenio, gracia o, menos frecuentemente, una experiencia profundamente vivida<sup>116</sup>.

La structure de certains poèmes de Rafael Alberti rappelle les gloses élaborées à partir d'une série de deux, trois ou quatre vers d'ouverture. Pour que le lecteur perçoive cette modalité de composition, certaines conditions doivent être respectées. En effet, les premiers vers de la chanson doivent exposer un motif ou une situation qui sert de détonateur à un développement ultérieur. Cela suppose que ces vers d'ouverture soient mis en relief afin de souligner leur caractère indépendant. Ceci exclut les formes métriques régulières élaborées par juxtaposition de strophes identiques qui ne permettent pas d'attribuer une identité particulière ou une fonction spécifique aux premiers vers. « Sueño del marinero » (pp. 79-80 de *Marinero en tierra*) est construit par enchaîne-

<sup>115</sup> Frenk, 2006, p. 191.

<sup>116</sup> Frenk, 2006, p. 64.

ment de douze strophes de trois vers. L'ensemble se referme sur un vers exclamatif isolé. Les premiers vers adoptent donc le schéma strophique et métrique retenu sur l'ensemble du poème :

Yo, marinero, en la ribera mía,  
 posado sobre un cano y dulce río  
 que da su brazo a un mar de Andalucía,  
  
 sueño en ser almirante de navío,  
 para partir el lomo de los mares  
 al sol ardiente y a la luna fría.  
 [...] (p. 79)

Les vers 1 et 3 de la strophe riment entre eux et entrent également en corrélation avec le dernier vers de la strophe suivante. Le vers 2 de chaque strophe annonce la rime initiale de la strophe qui suit. Ce mailage resserré prive les premiers vers du poème de toute forme d'autonomie. C'est au contraire la cohésion de l'ensemble qui est recherchée de la sorte. Les compositions qui présentent un dialogue prenant forme dès le premier vers sont également exclues compte tenu du lien particulièrement solide que tisse le vers d'ouverture avec la réponse qui suit, y compris si la mise en page typographique isole les deux éléments du dialogue : « —Y di: ¿qué me traes a mí? / —Un ánsar del río / te traigo yo a ti. / [...] » (« El cazador y el leñador », *El alba del alhelí*, p. 224). Pour exactement les mêmes raisons, nous ne retiendrons pas dans cette unité les poèmes dont la structure relève du traitement dramatique comme cela est le cas de « La Húngara » (pp. 228-232) ou « La encerrada » (pp. 252-257) de *El alba del alhelí*. Il en va de même des poèmes qui offrent un contenu narratif car le fil conducteur imposé par le rapport des faits transcrits unifie l'ensemble des vers comme il est possible de l'observer dans « Elegía del niño marinero » (p. 138) de *Marinero en tierra*. La forme canonique du sonnet n'est pas concernée non plus. En effet, le sonnet ne relève pas de la lyrique populaire et de surcroît il n'est pas envisageable de considérer le premier quatrain d'un sonnet comme un élément isolé du reste du poème. Une fois ces restrictions établies, il est éventuellement plus aisé de déterminer des critères de sélection. Afin que les premiers vers d'une composition puissent évoquer les vers populaires glosés dans les *Cancioneros*, ces vers doivent jouir d'un minimum d'autonomie et constituer un ensemble syntaxiquement viable : « Dame tu pañuelo, hermana, / que vengo muy mal herido. / [...] » (*Marinero*

*en tierra*, p. 100). Par ailleurs, ces vers ne doivent pas constituer le support d'un dialogue amorcé afin que soit parfaitement perçu leur caractère autonome. Cette dernière dimension sera d'autant mieux ressentie que les vers d'ouverture seront isolés typographiquement du reste de la chanson. Enfin, ce regroupement ne pourra pas excéder un maximum de quatre vers afin de suivre la présentation effectuée par Margit Frenk. Nous allons à présent en relever quelques exemples parmi les plus significatifs dans les trois recueils. Il conviendra de mettre en évidence en quoi les vers d'ouverture se dotent d'un certain degré d'autonomie et d'analyser l'apport de la glose.

Nous allons considérer les vers d'ouverture correspondant aux critères préétablis : « Dondiego no tiene don. / Don. / [...] » (« Dondiego sin don », *Marinero en tierra*). Ce début de poème pose un constat dont le contenu reste énigmatique et qui prend appui sur la personnification de la fleur considérée :

Don Diego no tiene don.

Don.

Don dondiego  
de nieve y de fuego.  
don, din, don,  
que no tienes don.

Ábrete de noche,  
ciérrate de día,  
cuida no te corte  
quien te cortaría,  
pues no tienes don.

Don dondiego,  
que al sol estás ciego.  
don, din, don,  
que no tienes don. (p. 107)

L'autonomie du distique est clairement marquée par rapport à la suite de la composition. Le jeu sur les sonorités est repris dans la partie assimilable à une glose. Métriquement, le vers constitué de deux pieds et d'une seule syllabe n'apparaît que dans le distique initial. La suite amplifie le principe de la personnification en renonçant à la troisième personne du singulier et en optant pour la seconde. Un pseudo-dialogue s'établit de la sorte entre la voix lyrique et la fleur évoquée. L'am-

plification se produit également sur le plan sonore puisque le « Don » du vers 2 résonne derechef dans l'avant-dernier vers : « [...] / don, din, don, / [...] ».

Le verbe conjugué au sein de ces vers d'ouverture est souvent en mesure de contextualiser une situation donnée comme dans « La novia » de *El alba del alhelí* :

#### LA NOVIA

Toca la campana  
de la catedral.  
¡Y yo sin zapatos,  
yéndome a casar!

¿Dónde está mi velo,  
mi vestido blanco,  
mi flor de azahar?

¿Dónde mi sortija,  
mi alfiler dorado,  
mi lindo collar?

¡Date prisa, madre!  
Toca la campana  
de la catedral.

¿Dónde está mi amante?  
Mi amante querido,  
¿en dónde estará?

Toca la campana  
de la catedral.  
¡Y yo sin mi amante,  
yéndome a casar! (pp. 235-236)

Dans ce cas, la première unité strophique se démarque du reste de la composition par l'amplitude de la strophe qui compte quatre vers au lieu des trois réunis dans les strophes suivantes. Elle referme par ailleurs l'ensemble à un détail sémantique près : l'absence des chaussures, que la jeune mariée a du mal à trouver dans l'agitation qui s'empare d'elle, est remplacée dans la dernière strophe par l'absence du fiancé. La tension a ainsi atteint son paroxysme. Les strophes intermédiaires expriment également une absence, mais la forme interrogative était exclue de la première strophe, et lorsque l'agitation est exprimée sous forme d'ex-



clamation, le personnage de la mère, absent de la première strophe, est sollicité. Les différences sont donc en nombre suffisamment significatif pour pouvoir considérer que la première unité strophique se démarque de l'ensemble du poème.

Le verbe des vers supposés être à l'origine du développement de la composition peut également intégrer un indice morphologique renvoyant au destinataire. Les deux premiers vers de la composition 13 de *La amante* —« ¡Castellanos de Castilla, / nunca habéis visto el mar! / [...] »— en sont un exemple :

De Aranda de Duero  
a Peñaranda de Duero.

¡Castellanos de Castilla,  
nunca habéis visto la mar!

¡Alerta, que en estos ojos  
del Sur y en este cantar  
yo os traigo toda la mar!

¡Miradme, que pasa el mar! (p. 174)

Le distique identifie une collectivité et s'y adresse directement par le biais d'une exclamation. La localisation géographique est redondante. Elle présente l'intérêt de souligner avec insistance un ailleurs par rapport à l'origine de la voix lyrique. Le constat effectué est celui d'une action niée qui n'est pas à lire exclusivement au pied de la lettre. Le vers « [...] / nunca habéis visto la mar! / [...] » peut être interprété comme une forme de méconnaissance profonde de l'univers maritime. Le développement du distique facilite l'insertion des manifestations morphologiques de la première personne assimilée à la voix poétique : « yo », « traigo », ce à quoi il convient de rajouter le déictique de première personne « estos ». Le dernier vers permet la fusion des deux entités identifiées et placées face à face dans un rapport d'opposition : « miradme ». L'amplification proposée dans la composition débouche sur un second cas de fusion, entre le « je » et la mer.

Les vers introductifs, dans certaines compositions, attribuent l'action envisagée à la voix lyrique elle-même comme dans ces vers de *Marinero en tierra* :

Si Garcilaso volviera,  
yo sería su escudero;  
que buen caballero era.

Mi traje de marinero  
se trocaría en guerrera  
ante el brillar de su acero;  
que buen caballero era.

¡Qué dulce oírle, guerrero,  
al borde de su estribera!  
En la mano, mi sombrero;  
que buen caballero era. (p. 143)

L'accomplissement d'un postulat de base est supposé provoquer la réaction du « je » lyrique dans un rapport étroit de cause à effet. L'objectif poursuivi est celui d'un vibrant hommage au poète tolédan. Cet hommage respectueux est perceptible dans la valorisation du poète soldat : « [...] / que buen caballero era. / [...] ». Ce vers est une justification de l'entreprise poétique comme le confirme la valeur causale de « que ». L'admiration de la voix poétique conduit cette dernière à opter pour une situation de mise en retrait par rapport au maître : « caballero » vs « escudero ». Les deux strophes d'amplification poursuivent l'hommage sur le principe de la mise en retrait. La modeste tenue du « je » (guerrera) fait pâle figure à côté des armes du chevalier (« [...] / ante el brillar de su acero; / [...] »). La référence à la voix de Garcilaso (« [...] / ¡Qué dulce oírle [...] ») rappelle l'aptitude du poète à manier l'épée et la plume avec la même habileté. Dans ce cas encore, l'attitude de la voix lyrique, qui se découvre par respect (« [...] / En la mano, mi sombrero; / [...] ») exprime l'admiration. Le « je » ne résiste pas à la possibilité d'intégrer une référence à ce monde marin qui le domine (« [...] / Mi traje de marinero / [...] »). Aucune rupture ne se produit pour autant puisque la voix lyrique se dit prête à abandonner cet attribut marin en signe d'hommage à Garcilaso. Le dernier vers de la strophe d'ouverture ponctue l'ensemble des strophes.

Lorsque le verbe des vers d'ouverture est employé à la première personne du singulier, ces derniers sont également susceptibles de renvoyer à des situations nettement moins virtualisantes comme dans ces deux exemples de *Marinero en tierra* :

## JARDÍN DE AMORES

Vengo de los comedores  
que dan al Jardín de Amores.

¡Oh reina de los ciruelos,  
bengala de los manteles,  
dormida entre los anhelos  
de las aves moscateles!

¡Princesa de los perales,  
infanta de los fruteros,  
dama en los juegos florales  
de los melocotoneros!

¿A quién nombraré duquesa  
de la naranja caída?  
¿Quién querrá ser la marquesa  
de la mora mal herida?

Vengo de los comedores  
que dan al Jardín de Amores. (pp. 108-109)

Bien sûr, le déplacement considéré relève bien de l'univers lyrique, mais il est présenté catégoriquement comme un constat (vengo) et n'est pas assujéti à la réalisation d'une condition préalable. Le distique d'ouverture est reformulé à l'identique en fin de poème, ce qui contribue d'ores et déjà à doter ces vers d'une spécificité qui leur donne l'avantage sur l'ensemble de la composition. L'amplification prend effectivement appui sur la situation présentée. Elle suggère une reconstitution des événements ayant pris forme dans le jardin évoqué. La rupture semble donc être chronologique dans ce cas. Mais elle est également formelle dans la mesure où se manifestent des destinataires qui n'avaient pas été mentionnés dans le distique. La structure exclamative des strophes 2 et 3, et interrogative de la strophe 4, contribuent à différencier davantage les vers d'ouverture qui ne réapparaissent que pour mettre fin au poème.

Lorsque le verbe est conjugué à la première personne du passé, l'impression de témoignage ainsi injectée dans le texte contribue à doter les vers d'une charge pseudo-autobiographique comme dans le cas qui suit :

Nací para ser marino  
y no para estar clavado  
en el tronco de este árbol.

Dadme un cuchillo.

¡Por fin, me voy de viaje!

—¿Al mar, a la luna, al monte?

—¡Qué sé yo! ¡Nadie lo sabe!

Dadme un cuchillo. (pp. 140-141)

La strophe initiale est effectivement autonome du point de vue du sens. Elle est viable syntaxiquement et aucun élément formulé par la suite ne s'impose pour son interprétation globale. Une prédisposition est brimée : « Nací para ser marino / [...] ». Une opposition binaire se met en place entre l'univers marin (marino) et le monde terrestre (tronco ; árbol). Le déséquilibre s'opère aux dépens de l'univers marin et ce constat vient frustrer le voyage et l'évasion (estar clavado). L'amplification expose un mouvement de rébellion (« [...] / Dadme un cuchillo. / [...] ») qui va enfin permettre la réalisation du rêve d'évasion (« [...] me voy de viaje! / [...] »). Le désir est tellement vital que la destination n'a pas la moindre importance : « [...] / —¿Al mar, a la luna, al monte? / —¡Qué sé yo! ¡Nadie lo sabe! ». Les exclamations, les interrogations et le dialogue ne figuraient pas dans la première strophe. Ces éléments sont la manifestation du processus d'amplification qui prend appui sur les trois premiers vers. Leur spécificité est d'autant plus marquée, qu'un vers isolé (« [...] / Dadme un cuchillo. / [...] ») encadre la strophe d'amplification comme pour conférer à la strophe d'ouverture une plus grande autonomie.

Comme cela se produit fréquemment dans la lyrique traditionnelle, ces vers d'ouverture intègrent volontiers des ordres. « Dime que sí » de *Marinero en tierra* en offre un exemple :

DIME QUE SÍ

Dime que sí,  
compañera,  
marinera,  
dime que sí.

Dime que he de ver la mar,  
que en la mar he de quererte.  
Compañera,  
dime que sí.

Dime que he de ver el viento,  
que en el viento he de quererte.  
Marinera,  
dime que sí.

Dime que sí,  
compañera,  
dime,  
dime que sí. (pp. 144-145)

Les premiers vers expriment le désir ardent d'obtenir de la compagne une réponse favorable. Ils sont reproduits à une variante près en fin de composition. En effet, dans la dernière strophe, « marinera » s'efface au profit de « compañera » afin de privilégier le rapport de complicité que la désignation professionnelle aurait pu estomper. Les deux strophes intermédiaires développent le désir exprimé sans la moindre précision dans un premier temps. Le dernier vers est commun à l'ensemble des strophes. « El herido » de *Marinero en tierra* en constitue un autre exemple :

#### EL HERIDO

Dame tu pañuelo, hermana,  
que vengo muy mal herido.  
—Dime qué pañuelo quieres:  
si el rosa o color de olivo.  
—Quiero un pañuelo bordado,  
que tenga en sus cuatro picos  
tu corazón dibujado. (p. 100)

Le distique présente une situation qui se suffit à elle-même tout en laissant planer une part de mystère. Le « je » poétique se trouve en situation de détresse et sollicite l'intervention d'un destinataire féminin. L'impératif invite à la remise d'un objet supposé atténuer la douleur à laquelle est exposée la voix lyrique. L'absence de contextualisation permet d'interpréter diversement la blessure évoquée. Ces vers se distinguent nettement des strophes qui suivent. En effet, ces dernières ont recours à un ensemble d'éléments qui ne se manifestent nullement dans le distique initial. Si l'impératif (Dame) impose le discours direct et la présence de l'entité féminine à laquelle l'ordre est adressé, l'échange qui suit est rapporté en prenant soin de différencier les prises de pa-

role au moyen de tirets. L'amplification porte sur l'accessoire qu'est le mouchoir. Le « je » est invité à effectuer un choix plus précis (« [...] / —Dime qué pañuelo quieres: / [...] »), un éventail chromatique est présenté (« [...] / si el rosa o color de olivo. / [...] »). La référence au cœur brodé oriente l'interprétation qu'il convient de faire du substantif « hermana ».

Le poème « A Jean Cassou » de *El alba del alhelí* présente la particularité d'adresser l'ordre à un élément naturel. Le principe rappelle certains vers recensés dans le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* : « Ayres de mi aldea, / venit y llevatme, / que los ayres de ausencia / son malos ayres. » (núm. 934, p. 451). Dans le cas du poème de Rafael Alberti, l'air est également sollicité, la voix lyrique s'y adresse dans un processus de personnification, et l'objet de la requête —tout comme dans le cas des vers cités ci-avant— est de palier une absence :

#### A JEAN CASSOU

Llévame, viento andaluz,  
a casa de Jean Cassou.

Andaluces y franceses  
se dan la mano en Sevilla,  
mientras en la manzanilla  
yervén las ges y las eses.  
Para a los tontos ingleses  
ver bailar el marabú:  
arranca, viento andaluz,  
de París, a Jean Cassou.

El inglés, con la morena  
que le birla los monises,  
en los toros compra anises  
y jarabe en la verbena.  
Si el Guadalquivir y el Sena  
se hablan, borrachos, de tú:  
llévame, viento andaluz,  
a casa de Jean Cassou. (p. 244)

La strophe qui fait immédiatement suite au distique se termine par une reformulation partielle des vers d'ouverture : « [...] / arranca, viento andaluz, / de París, a Jean Cassou. / [...] ». En revanche, les vers initiaux sont reproduits à l'identique à la fin de la dernière strophe en signe d'insistance. La voix lyrique ressent ce rapprochement comme

parfaitement vital. Ce désir est tellement puissant qu'il constitue une fin en soi, ce qui explique que la composition s'ouvre et se referme sur cette même prière. Une note de l'édition de Robert Marrast permet d'apprécier l'admiration que Rafael Alberti éprouvait à l'égard de Jean Cassou. Ce dernier partageait avec le poète une passion pour la littérature et l'art. Son engagement en tant que résistant lui valut d'être arrêté par la gestapo. Ses origines andalouses, enfin, ne pouvaient que rapprocher davantage les deux hommes :

Jean Cassou (n. en Bilbao en 1897) es novelista, historiador del arte, traductor del español (de Cervantes a Unamuno) y poeta. Encarcelado por la Gestapo por sus actividades de resistencia durante la ocupación alemana, fue conservador del Museo de arte moderno en París y en la actualidad es catedrático en la École des Hautes Études de la Universidad de París. Muy amigo de los escritores de la generación de 1925, publicó el primer artículo sobre Alberti en Francia: una reseña de *Marinero en tierra* en el *Mercure de France* del 15 ene. 1927. Nos contó Jean Cassou que su madre (doña Milagros, de Cádiz) gustaba mucho de charlar con Alberti; muchas veces, recordaron juntos coplas, tradiciones e impresiones de su Andalucía<sup>117</sup>.

Les deux premiers vers sont perçus comme une unité à part entière à l'origine du développement qui suit. La requête adressée au vent fait surgir la tradition de la lyrique populaire et la mention de Jean Cassou induit un ancrage dans la contemporanéité de Rafael Alberti. Ce sentiment d'autonomie est tellement ressenti que le distique, ainsi que les deux derniers vers de chaque strophe, sont transcrits en italique dans l'édition de Robert Marrast. Au sein des strophes d'amplification, le rapport entre la première personne (Llévame) et la troisième (Jean Cassou) se transforme en une volonté de mise en relation d'une collectivité plus vaste : « [...] / Andaluces y franceses / [...] ». C'est un lien d'amitié sincère et profonde qui domine dans les deux strophes (« [...] / se dan la mano en Sevilla, / [...] »), au dépend d'une autre collectivité dont la voix lyrique et Jean Cassou sont exclus (« [...] los tontos ingleses / [...] » ; « [...] / El inglés, con la morena / que le birla los monises, / [...] »). La généralisation de l'amitié et de la complicité établies entre deux communautés adopte une dimension symbolique dans la dernière strophe en suggérant un dialogue amical sans formalités (« [...] / se hablan, borrachos, de tú: / [...] ») entre la Seine et le Guadalquivir.

<sup>117</sup> Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, pp. 201-202.

L'impératif intégré dans les vers d'ouverture débouchant sur une amplification du motif évoqué peut également s'adresser à un pluriel comme dans « Sirena del campo » de *Marinero en tierra* :

SIRENA DEL CAMPO

Sonámbula, la sirena.  
¡Seguidla por la ladera!

(Bajo la verde lluvia de dos sauces,  
sola, una hamaca que columpia el aire.)

Duerme, sirena del valle,  
hija de la madre selva.  
Tus trenzas de perejil  
se te enreden por la yerba.

El esquilón de los bueyes  
da la hora de la siesta.  
(Bajo la verde lluvia de dos sauces,  
sirena muerta, te columpia el aire.) (pp. 96-97)

La spécificité des deux premiers vers est largement mise en évidence. En premier lieu, ce distique présente l'élément central cher à la poésie albertienne (la sirena) et la situe dans un cadre spatial terrestre (la ladera) afin d'en souligner le caractère hybride, garantie de la jonction entre terre et mer. L'adjectif initial (Sonámbula) permet de cultiver l'ambiguïté. En effet, le lexique inséré dans les vers suivants suggère tantôt le sommeil (hamaca, duerme) tantôt l'absence de vie (sirena muerta). En second lieu, le caractère spécifique du distique est également souligné par les vers transcrits entre parenthèses qui viennent constituer une délimitation structurelle dont l'intérêt est qu'elle isole le distique afin d'en souligner l'autonomie. La régularité dans la répartition des accents toniques confirme l'autonomie des deux octosyllabes par rapport à l'ensemble de la composition.

En dotant les premiers vers d'une composition de traits caractéristiques qui les démarquent de la suite de la composition, l'impression produite est que les vers d'ouverture jouissent d'une autonomie pleine et entière et qu'ils ont par la suite inspiré une amplification assimilable aux gloses répertoriées par Margit Frenk dans son corpus de la lyrique populaire. En voici un exemple extrait du *Cancionero Musical de Palacio* :



¡Ó dulce y triste memoria!  
 ¡Ó pena con alegría  
*d'aquella pasada gloria*  
*de que yo gozar solía!*

Aunque la pena d'ausente  
 me fatiga en tanto grado,  
 memoria del bien pasado  
 da consuelo al mal presente.  
 Venga, pues venir debería,  
 la fin para mayor gloria,  
 que morir con tal memoria  
 doblada vida sería.

(*Cancionero Musical de Palacio*, pp. 337-338)

Le principe est également observable dans certaines *Cantigas*. Nous en reproduisons deux exemples attribués à Gil Vicente :

#### CANTIGA

¡Sañosa está la niña!  
 ¡Ay Dios! ¿quién le hablaría?

#### VOLTA

En la sierra anda la niña  
 su ganado a repastar,  
 hermosa como las flores,  
 sañosa como la mar.

Sañosa como la mar  
 está la niña.  
 ¡Ay Dios! ¿quién le hablaría?<sup>118</sup>

#### CANTIGA

*Feyta e ensoada pollo author.*

Muy graciosa es la doncella,  
 ¡cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero  
 que en las naves vivías,

<sup>118</sup> Gil Vicente, *Poesías*, p. 12.

si la nave o la vela  
o la estrella es tan bella.

Digas tú, el caballero  
que las armas vestías,  
si el caballo o las armas  
o la guerra es tan bella.

Digas tú, el pastorcico  
que el ganadico guardas,  
si el ganado o los valles  
o la sierra es tan bella<sup>119</sup>.

La reproduction du principe n'est pas mécanique pour autant et implique une série de transgressions. En effet, dans le cas des compositions de Rafael Alberti, une voix unique prend en charge les vers d'ouverture et l'amplification qui en est faite. Le soin apporté aux éléments destinés à rendre autonomes les vers d'ouverture compense cette distorsion. Par ailleurs, la glose des distiques issus de la lyrique populaire impose un décalage chronologique entre les vers détonateurs et la glose qui en découle. Ce décalage ne saurait se produire dans les exemples relevés dans les trois recueils de Rafael Alberti. En dotant les vers d'ouverture d'une identité propre, il donne à la suite de la composition une impression de prolongement postérieur qui renforce la présence intertextuelle des *Cancioneros* dans *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*.

Le corpus abordé n'échappe pas au principe théorique de l'intertextualité selon lequel tout texte est doté d'une capacité à réécrire d'autres textes l'ayant précédé. Les influences identifiées sont multiples et ce point est à considérer comme le reflet de la véritable effervescence qui caractérise la période au cours de laquelle sont composés *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*. Les courants et les orientations novatrices se multiplient et s'entrecroisent dans une volonté affirmée de rompre avec les normes en vigueur désormais considérées comme contraignantes et improductives. L'intérêt des poètes d'avant-garde pour la tradition populaire n'est en rien incompatible avec cette soif de renouveau et de libération par rapport aux normes imposées. Par sa spontanéité, la lyrique populaire est perçue comme un outil précieux par des auteurs tels que Rafael Alberti. La chanson populaire séduit à ce titre. Elle est par ailleurs perçue comme un vecteur très prometteur de re-

<sup>119</sup> Gil Vicente, *Poesías*, pp. 13-14.

nouveau car elle permet de faire fusionner la tradition et l'avant-garde. Or, cela suppose un véritable travail de réécriture en vue d'une réappropriation qui se doit de dépasser le simple stade de l'imitation. Nous avons observé que Rafael Alberti ne s'en contente jamais et que si ses vers sont imprégnés d'échos faisant resurgir la présence de la lyrique populaire, dont les *Cancioneros* s'étaient déjà emparés à leur manière, c'est systématiquement dans l'optique d'une démarche de création originale. C'est ainsi que la simplicité et la concision teintent ses compositions d'une couleur traditionnelle tout en plaçant ces procédés au service de la revendication d'une spontanéité avant-gardiste qui se fixe comme objectif de briser les moules contraignants des modèles en vigueur. Certaines caractéristiques formelles, telles que l'intégration de « Ay », « A » ou encore « Ya » à l'initiale des vers, sont des cas de réappropriation de la tradition populaire destinés à dynamiser les compositions, dynamisme qui vient parfaitement s'inscrire dans la perspective des auteurs traditionnellement réunis sous l'appellation de Génération de 1927. Les répétitions, les reformulations avec variantes, les structures parallèles et l'intégration de refrains confèrent aux textes poétiques une musicalité à laquelle Rafael Alberti se montrait tout spécialement attaché, tout en laissant transparaître dans les vers une nouvelle trace intertextuelle des *Cancioneros* et de la lyrique traditionnelle. Le poète en personne déclare s'être inspiré de la chanson « En Ávila mis ojos » pour composer son célèbre poème mis en musique « Mi corza », mais la démarche va bien au-delà de cette phase qui ne constitue en fait qu'un palier. En effet, si « Mi corza » est le résultat d'une réécriture de « En Ávila mis ojos », la chanson albertienne se décline à son tour en de multiples versions avec d'innombrables variantes venant se greffer sur une base commune suffisamment identifiable pour considérer que le motif musical est repris à l'envi comme un canevas de base que le musicien harmonise dans un souci de variété et de complémentarité permanent. L'écho polyphonique qui en découle se laisse percevoir tout au long des trois recueils. La mère confidente se manifeste dans le corpus, mais elle adopte sous la plume de Rafael Alberti un profil nettement plus inquiétant dans des poèmes qui rendent compte d'un degré élevé de privation de liberté. Le thème de la mer, pour sa part, facilite le même type de fusion. Les chansons et *Cantigas* qui évoquent des voyages en mer sont nombreuses et les sirènes font, brièvement il est vrai, leur apparition dans cette production bien antérieure. Parallèlement, la mer captive la voix poétique, renvoie au contexte d'élaboration du premier recueil et sert de point de

jonction aux diverses productions des auteurs contemporains de Rafael Alberti. Dans ce cas encore, la présence intertextuelle ne se limite pas à intégrer un écho littéraire et se transforme en véritable outil de création comme le confirment la capacité de l'image marine à unifier de nombreux corpus du poète, l'élaboration de l'univers sous-marin personnalisé qui prend forme dans les trois premiers recueils de poésies, ainsi que la fusion entre la mer et la mère qui dit assez la passion de l'auteur pour cet univers. Les gloses, enfin, confèrent à certains poèmes un prestige affirmé en laissant entendre qu'une voix postérieure s'empare de ces vers pour les prolonger dans une amplification personnelle et originale.



II  
NOUVELLE LECTURE DE *MARINERO EN  
TIERRA, LA AMANTE, EL ALBA DEL ALHELI*

En écrivant en réaction à des modèles institutionnalisés, en s'inscrivant en faux par rapport aux courants de la fin du siècle précédent, les poètes du premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle aspirent à davantage de liberté et d'autonomie. Ils expriment leur volonté profonde de renouveau, et nous avons eu l'occasion d'observer que cette démarche passait par la fusion d'influences diverses qui n'excluait en rien la récupération de la tradition lyrique populaire, bien au contraire. En ce sens, ce phénomène de réappropriation de cette lyrique spécifique pourrait être mis en rapport avec un constat historique. En effet, selon Margit Frenk, si la lyrique populaire suscite un regain d'intérêt dans les années 20 du xv<sup>e</sup> siècle —les recueils étudiés de Rafael Alberti s'inscrivent dans les années 20 du xx<sup>e</sup> siècle—, c'est en réaction aux codes en vigueur :

Pero estamos ya en los albores de un gran cambio. Al finalizar la década de 1520 se va fraguando una reacción contra la hegemonía de la lírica del amor cortés. Surge entonces la lírica petrarquizante de Boscán, del gran Garcilaso y de sus discípulos. Simultáneamente, como contrapartida, se descubre la gracia y el encanto de la poesía lírica aldeana, tierna y sensual, emotiva, desenfadada<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> Frenk, 2006, p. 182.

Une date charnière vient donc unir des tendances qui se forment les unes par opposition aux autres. En effet, les divergences sont multiples, au point que tout semble opposer la lyrique populaire et celle qui voit le jour à la cour :

Hemos comprobado el abismo que separa la lírica medieval popular de la aristocrática. Se nos ha presentado como dos universos muy diferentes e incluso antitéticos: voz única de hombre / poderosa voz de mujer; carácter razonador / emotivo; complejidad / sencillez estilística; melancolía y pesadez / alegría y ligereza; mujer ideal / mujer de carne y hueso; ausencia / presencia de la naturaleza; ausencia / presencia de símbolos y misterios...<sup>122</sup>

La date mentionnée, et considérée comme le repère chronologique fédérateur des deux courants, correspond précisément à l'une des années de réédition du *Cancionero General* : « [...] se registran ediciones [del *Cancionero General*] de 1511, 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573. ¡Nueve ediciones de un libro que recoge cientos de poemitas, herencia en su mayor parte, de un trovadorismo medieval! »<sup>123</sup>. À quatre siècles de distance, l'engouement pour cette orientation lyrique se laisse une nouvelle fois percevoir et Jerónimo Pablo González Martín en fait le constat en affirmant : « Esta lírica popular y anónima es, como se ha observado repetidamente, parte esencial del despertar albertiano »<sup>124</sup>. Ce constat est pleinement assumé par le poète —Jerónimo Pablo González Martín le considère également valable s'agissant des premiers recueils de Federico García Lorca— qui se plaît à revendiquer cet héritage culturel. Robert C. Manteiga voit dans *El alba del alhelí* le corpus qui fait fusionner différentes manifestations de la tradition populaire : « *El alba del alhelí* is a veritable « cante hondo. » [...]. More then ever Alberti draws his themes from popular poetry of the traditional type: the « jarchas, » « romances, » « cantigas, » « villancicos » and « serranillas » »<sup>125</sup>. Cette lyrique populaire est donc réactivée dans un mouvement qu'il est convenu de qualifier de néopopulaire. Il semble important de préciser que la différence entre « populaire » et « néopopulaire » ne relève pas exclusivement de l'écart chronologique. Kurt Spang énonce des différences très significatives entre les deux notions :

<sup>122</sup> Frenk, 2006, p. 52.

<sup>123</sup> Blecua, 1952, p. 2.

<sup>124</sup> González Martín, 1978, p. 61.

<sup>125</sup> Manteiga, 1979, p. 32.

El término *neopopularismo* se imprime por primera vez en la historia de la poesía lírica de G. Díaz Plaja. El crítico lo utiliza para separarlo debidamente del popularismo, corriente con la que tiene muchas semejanzas, puesto que la actitud creadora que le corresponde es el empeño de hacer poesías en tono popular, con las formas y los temas correspondientes. Sin embargo, los poetas popularistas desean que su obra regrese lo más pronto posible al anonimato de la poesía tradicional [...].

Los poetas neopopularistas, por el contrario, están interesados en que se sepa su nombre, en que se conozca que ellos son los autores de estas poesías neopopularistas. Otro rasgo los diferencia del popularismo: de los elementos populares escogen exclusivamente los que corresponden a sus concepciones modernas y a veces vanguardistas de la poesía.

Vista de esta manera la poesía neopopularista es —valga la paradoja— mucho más culta que popular. Alberti subraya esta actitud cuando dice que su poesía nada o muy poco tiene que ver con el pueblo y mucho más con la tradición culta<sup>126</sup>.

## I. UNE INTERPRÉTATION DES TEXTES À LA LUMIÈRE DE LA LYRIQUE POPULAIRE

La matière populaire véhicule ses propres codes. Certains d'entre eux sont tellement récurrents qu'il est difficile d'en faire abstraction lorsque nous abordons la poésie albertienne, si bien qu'ils sont susceptibles d'orienter, voire de conditionner l'interprétation faite de certaines chansons. C'est par exemple ce qui se produit lorsque les éléments naturels sont relevés avec soin dans les vers. Le thème de l'amour semble tout aussi influencé par les codes de la lyrique populaire. Il en va de même de la perception des impressions de voyages que nous pouvons recenser dans la poésie de Rafael Alberti.

### 1.1. *Les éléments naturels*

Nous avons déjà relevé, parmi les signes caractéristiques de la poésie populaire en opposition avec la poésie aristocratique, une présence largement plus marquée de la nature et des éléments naturels en général dans la lyrique traditionnelle populaire. Cette présence de premier plan d'une nature exhubérante dans les vers de Rafael Alberti confirme, entre autres procédés, la réactivation de la lyrique populaire. Ce par-

<sup>126</sup> Spang, 1991, pp. 39-40.



ti-pris atteint de telles proportions que le personnage féminin de *La amante* —pourtant annoncé dès le titre— a tendance à s’effacer au profit du cadre spatial extérieur. Si la présence de la nature est si marquée, c’est nécessairement pour transmettre du sens. Tous ces éléments sont très fortement connotés, et le long travail de recensement effectué par Margit Frenk permet de déboucher sur l’analyse qui suit :

En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa<sup>127</sup>.

Nous allons donc à présent proposer une interprétation de certains vers du corpus retenu à la lumière de ces données précieuses. Le premier constat qui s’impose à nous est que la plupart des situations évoquées au fil des vers de Rafael Alberti sont ancrées dans un espace extérieur. Les balcons et autres belvédères facilitent une observation attentive de l’espace. Le cheminement de la voix lyrique ne peut s’effectuer que dans un cadre extérieur et impliquant une étendue considérable. Les animaux —chiens, bétail, gibier— évoluent librement dans un cadre naturel, parfois dangereux. Le littoral offre un spectacle à perte de vue pour l’observateur. Les paysages marins suggèrent l’absence de limites et une liberté appréciée par le « je » poétique. Le rêve oriente vers le besoin d’évasion avec ce que cela implique de franchissement des limites et d’espace parcouru. Les compositions qui abordent l’enfermement proposent systématiquement un dénouement par l’évasion et la récupération de la liberté. Dans « El prisionero » de *El alba del alhelí*, la voix lyrique implore la libération du captif. Pour elle, l’objectif est que le prisonnier soit en mesure de redécouvrir et de parcourir l’espace naturel dont il est momentanément exclu : « [...] / Que vean sus ojos los campos / y, tras los campos, los mares, / el sol, la luna y el aire. [...] » (p. 261). Ce souhait de réappropriation du cadre naturel extérieur précède même, dans sa formulation, les retrouvailles avec la femme aimée : « [...] / Que vea a su dulce amiga, / delgada y descolorida, / sin voz, de tanto llamarle. [...] ». Dans « La encerrada » du même recueil, le projet d’évasion prend forme à partir des mêmes motivations : « [...] / ¡Que te dé el sol! / ¡Al campo, a caballo, amor! / [...] » (p. 253). La jeune fille

<sup>127</sup> Frenk, 2006, p. 331.

retenue chez ses parents dans « La maldecida » trouve dans les éléments naturels une mince consolation : « [...] / Naranjos y limoneros, / al alcance, tras las tapias, / sombras frías, de su huerto. / [...] » (p. 250). Le thème de la femme captive est également présent dans la poésie traditionnelle, mais la jeune fille occupe plus fréquemment un espace extérieur :

Alguna vez la mujer es vista, o se ve a sí misma, como un castillo o una torre, y se queja de ser vigilada [...]. Pero más características, por más frecuentes, son las canciones que nos muestran a la muchacha esperando, pasiva, en un lugar no especificado que obviamente es la casa [...]. Es la joven encerrada, cautiva, como nos la pintan la literatura y tantos textos sobre la mujer en la Edad Media.

En el otro extremo, mucho más representado en el *Nuevo corpus*, está la muchacha al aire libre, trabajando u ociosa, en el campo, en la tierra de cultivo, la huerta, el monte, la sierra, la peña, a las orillas del mar o del río, junto a la fuente, en la aldea o la villa, en la calle<sup>128</sup>.

Une évolution par rapport aux conventions médiévales est perceptible sous la plume de Rafael Alberti. En effet, aucune hiérarchie ne s'établit entre la jeune femme privée de liberté —ou présentée dans l'espace clos et privé de son domicile— et la jeune fille qui évolue librement dans l'espace naturel. La dame du xv<sup>e</sup> siècle relève d'un milieu social déterminé en fonction de l'espace qui lui est associé. Perçue dans un espace fermé, éventuellement ouvert mais privé comme cela est le cas de la belle Mélibée dans son jardin, la jeune fille est raffinée et empreinte de noblesse. La femme rencontrée dans un espace naturel appartient en principe à un univers rustique.

L'espace extérieur est propice au déplacement, mais surtout à la rencontre. C'est la raison pour laquelle il reste avant tout le lieu privilégié du rendez-vous et de l'aventure amoureuse. L'espace naturel, qui peut adopter la forme d'un jardin ou d'un col de montagne, ne se limite pas à constituer le support spatial de la rencontre amoureuse. Il est également le reflet des sentiments ou des intentions de ceux qui l'occupent ou le traversent. Pour Cynthia Robinson, les choses peuvent aller beaucoup plus loin, et il arrive que le jardin en vienne à s'assimiler pleinement à l'être aimé :

<sup>128</sup> Frenk, 2006, p. 23.

Si nous nous bornons à la poésie composée et chantée ou récitée en langue romane, les jardins constituent surtout, tant pour les amants que pour leurs bien-aimé(e)s, la scène du rendez-vous, réel ou imaginaire ; ils sont aussi le reflet allégorique de leurs émotions et expériences. Mais la lyrique andalouse, qui débute chez les rois de *taifas* à travers l'utilisation des pouvoirs concédés à la métaphore par les théoriciens de la langue et de la poétique arabes depuis le milieu du IX<sup>e</sup> siècle, fait du jardin, en plus d'un lieu de rencontre [...], l'incarnation même, dans l'imagination du poète et de son public, de l'être aimé. En effet, et surtout pendant le XI<sup>e</sup> siècle, la métaphore fait apparaître, à travers la transformation des éléments topiques d'un jardin franchement paradisiaque [...], toutes les parties constitutives du corps du ou de la bien-aimé(e), homme ou femme. [...] il est aussi possible de *dissoudre* — littéralement — l'incarnation concrète du bien-aimé dans un paysage lyrique, où nous avons du mal à distinguer entre les lèvres d'un rouge brûlant et les roses, entre le scintillement de la surface d'un ruisseau et les dents qui sont aussi comme des perles et qui font penser, à leur tour, à un collier sans prix<sup>129</sup>.

C'est éventuellement de cette fusion entre l'espace naturel et le personnage féminin que naît la tendance à la personnification de la flore. « Dondiego sin don » (p. 107) et « Amor de Miramelindo » (pp. 107-108), dans *Marinero en tierra*, en sont des exemples révélateurs. Concha Zardoya interprète cette tendance comme suit :

El jugueteo infantil —a través de encantadoras humanizaciones de la flora y de la fauna y, sobre todo, a través de una microvisión del mundo— encubre una añoranza de la infancia perdida y el deseo de revivir su inocencia. Este sentimiento se suma a la nostalgia del mar y de la libertad que él representa —anhelo de aventura humana y poética—, y se enlaza con el sentimiento del amor imposible<sup>130</sup>.

Le procédé est donc à la fois présent et détourné puisqu'il vient se placer au service de l'expression d'un déchirement lié à l'enfance et non plus à l'évocation de la jeune femme désirée. Le « je » lyrique est susceptible de s'adresser directement à la flore de cet espace chargé en émotions : « [...] / Ábrete de noche, / ciérrate de día, / cuida no te corte / [...] » (« Dondiego sin don », *Marinero en tierra*, p. 107), recommande-t-il à la belle-de-nuit. Les deux poèmes qui suivent adoptent une perspective semblable. Cette organisation signe la volonté de la part

<sup>129</sup> Robinson, 2006, pp. 159-160.

<sup>130</sup> Zardoya, 1976, p. 336.

du poète de regrouper les compositions qui présentent une démarche comparable afin que le principe de personnification ne passe pas inaperçu dans le recueil. Un palier est franchi avec « Amor de miramelindo » (pp. 107-108) dans la mesure où la plante humanisée est associée cette fois à des sentiments amoureux annoncés dès le titre : « [...] / Miramelindo, mi amor, / mírame qué linda estoy. / [...] » (p. 108). La voix lyrique est féminine et elle affirme s'être apprêtée comme pour se rendre à un rendez-vous galant : « [...] / Mira qué roja color / me puse por verte hoy. / [...] » (p. 108). « Jardín de amores » (pp. 108-109) offre une situation plus ludique et plus proche du jeu d'enfant comme le signalait Concha Zardoya : « [...] reina de los ciruelos, / [...] » ; « [...] / ¡Princesa de los perales, / [...] ». Malgré la tonalité enfantine, le lien par rapport aux sentiments amoureux est préservé comme l'indique la caractérisation du jardin : « Vengo de los comedores / que dan al Jardín de Amores. / [...] ». Le jardin, dans absolument tous les cas, séduit avec force pour des raisons variées. Il est l'image du paradis perdu de l'enfance dans « Elegía » (p. 106), poème qui précède significativement les trois compositions que nous venons de mentionner. Il peut également constituer un point de jonction entre terre et mer comme dans « Jardinero » (pp. 105-106) : « Vete al jardín de los mares / [...] », sans que soit perdue de vue la complicité amoureuse : « [...] / Para mi amiga, una isla / de cerezos estelares, / murada de cocoteros. / [...] ». Il n'a pas à être associé aux souvenirs ou aux sentiments pour séduire. La beauté que lui confère la voix lyrique se suffit à elle-même pour captiver et séduire irrémédiablement comme le démontrent ces vers de « Dialoguillo de la Virgen de marzo y el niño » dans *La amante* : « ¡Tan bonito como está, / madre, el jardín, tan bonito! / ¡Déjame bajar a él! / [...] » (p. 180). Le jardin, au prix d'une transgression, peut parfaitement se transformer en lieu de rendez-vous comme le suggère l'avant-dernière unité de « La encerrada » dans *El alba del alhelí* :

Sonámbulo entré yo anoche  
 en tu jardín. Nadie había.  
 ¿Nadie?  
 —Sí.  
 [...] (p. 256)

Le verger, comme le jardin, offre la possibilité de faire fusionner la terre et l'univers marin. C'est ce qu'annonce le tout premier poème de *Marinero en tierra*, « Sueño del marinero », où l'union entre la voix

poétique et la sirène est envisagée en un lieu symbolique : « [...] / bajo el vergel añil de la corriente. / [...] » (p. 80). L'orthographe « vergel » de la première édition pourrait bien être une forme d'hommage à Juan Ramón Jiménez. Ce substantif est moins fréquent. Il se manifeste dans « Día de caza », *El alba del alhelí* (p. 271), mais dans un tout autre contexte : la recherche d'un personnage disparu, Aldebarán. Dans ce cas, le verger ne constitue pas l'espace privilégié de l'action. Une battue est organisée, et le manque de données susceptibles d'aider à retrouver le corps implique qu'aucun espace ne soit négligé. Tout doit être parcouru, et le verger partage de la sorte les vers avec d'autres espaces : « habares » ; « olivares » ; « pinares » ; « praderas » ; « alquerías ». La fréquence d'emploi plus limitée de « vergel » par rapport à « jardín » peut porter à penser que le substantif est ressenti comme un écho de la poésie savante. La référence à cet espace dans le sonnet consacré à Rosa de Alberti semble confirmer cette orientation :

[...]  
 ¡Miradla querubín de querubines,  
 del vergel de los aires pulsadora,  
 Pensativa de Alberti entre las flores! (p. 90)

En tant qu'espace extérieur, naturel, arboré, le verger séduit pourtant au même titre que le jardin comme l'affirme la voix lyrique dans ces vers de *Marinero en tierra* :

Jardinera cantadora,  
 blanca y roja arrebolera,  
 tus vergeles me enamoran.  
  
 Tus vergeles de luceros,  
 tu jardín de volanderas,  
 con brocal de jazmineros,  
 cantadora jardinera. (p. 106)

Lorsque le verger est désigné par le substantif « huerto », il est presque systématiquement associé aux profondeurs de la mer et à un certain degré d'érotisme. Si ce constat ne s'applique pas aux vers de « La maldecida » dans *El alba del alhelí*, c'est que l'enfermement de la jeune fille exclut simultanément le rêve et la perspective de rapprochement : « [...] / Naranjos y limoneros, / al alcance, tras las tapias, / sombras frías, de su huerto. / [...] » (p. 250). Dans tous les autres cas, l'association des

deux données —monde marin et érotisme— peut se vérifier. Le degré d'érotisme le moins prononcé se manifeste dans « Pregón submarino » de *Marinero en tierra* : « ¡Tan bien como yo estaría / en una huerta del mar, / contigo, hortelana mía! / [...] » (p. 126). Il reste toutefois suggéré par le sentiment de bien-être que la voix lyrique associe clairement à l'union avec l'entité féminine. La cinquième strophe de « Funerales », de *Marinero en tierra*, adopte la forme d'une injonction lancée à la sirène, être hybride qui garantit la jonction entre monde terrestre et univers marin :

¡Sal, hortelana, del mar,  
flotando, sobre tu huerto,  
desnuda, para llorar  
por el marinero muerto! (p. 158)

La nudité, malgré les circonstances funestes annoncées par le titre, souligne la féminité de l'entité évoquée. Même dans un contexte biblique, la travailleuse des champs associée au monde de la mer fait son apparition dévêtue : « Descalza, desnuda y muerta, / vengo yo de tanto andar. / [...] » (« La hortelana del mar », *El alba del alhelí*, p. 223). L'érotisme ne s'impose pas pour autant dans ce cas et la nudité est davantage à mettre en rapport avec l'humilité, mais il n'en demeure pas moins qu'aucun personnage masculin, si humble soit-il, n'est présenté de la sorte. La féminité est donc ainsi exhaltée et admirée. Dans la chanson commençant par le vers « Branquias quisiera tener, / [...] » (p. 125) de *Marinero en tierra*, l'union évoquée relève de l'impossible : « [...] / Mi novia vive en el mar / y nunca la puedo ver. / [...] ». La référence à la fiancée suggère pourtant une perspective de rapprochement vis-à-vis de la voix lyrique. Or, cette fiancée est présentée comme étant étroitement rattachée à l'espace du verger : « [...] / ¡Novia mía, labradora / de los huertos submarinos! ». Enfin, cette unité de « Madrigal del peine perdido » de *La amante*, fait également état d'un verger ou d'un potager des mers :

Duerme,  
que en el mar, huerto perdido,  
va y viene, amante, tu peine,  
por los cabellos, mi vida,  
de una sirenita verde.  
[...] (p. 198)

Le substantif « huerto » y est bien présent. Il est par ailleurs associé à un espace de jonction entre terre et mer, comme le confirme également la référence à la sirène. La féminité et / ou l'érotisme se manifestent-ils pour autant ? Cela est fort possible. La présence du peigne revient à intégrer dans les vers une référence implicite à la chevelure féminine. Or, « La mención del cabello, conocido símbolo de la virginidad de la doncella medieval, obliga a recalcar que lavar el cabello significa exponer la virginidad a la influencia fecundadora del agua, y, por tanto, dejar de ser virgen »<sup>131</sup>. De façon générale, la chevelure féminine est fortement connotée, à plus forte raison si elle est exposée au vent. C'est ce qu'affirme Eglá Morales Blouin en prenant appui sur un exemple concret : « El viento o aire, otro símbolo de fecundación, a menudo colabora con el agua: Levantóse un viento / de la mar salada / y dióme en la cara. / Levantóse un viento / que de la mar salía / y alzóme la falda / de mi camisa »<sup>132</sup>. À diverses reprises, et dans des travaux différents, Margit Frenk insiste également sur la valeur symbolique du vent dans les compositions issues de la tradition populaire : « El viento, símbolo del hombre, menea a las plantas-mujeres »<sup>133</sup>. Quelques années plus tard, elle généralise son propos en considérant que « Todo el mundo está de acuerdo en que el viento es un símbolo claramente erótico. [...] representa el poder del amor, tal como lo viven las mujeres »<sup>134</sup>. Elle mentionne également d'autres travaux ayant débouché sur un constat identique : « Olinger (1985: 7) dice que en la lírica tradicional [española] el viento casi siempre simboliza el impulso sexual masculino »<sup>135</sup>. La jeune fille désobéissante, qui ne respecte pas les instructions de sa mère, dépense l'argent remis par cette dernière à ce que nous pourrions considérer comme des futilités (cosas del viento). Or, la charge intertextuelle de la lyrique populaire peut laisser supposer que cette référence au vent renvoie au petit jeu de la séduction auquel s'est livrée la coquette qui a dépensé tout l'argent dans l'intention de se rendre plus séduisante. En effet, tous les éléments mentionnés sont en lien avec les cheveux :

Un duro me dio mi madre,  
antes de venir al pueblo,

<sup>131</sup> Morales Blouin, 1981, p. 205.

<sup>132</sup> Morales Blouin, 1981, pp. 56-57.

<sup>133</sup> Frenk, 2006, p. 48.

<sup>134</sup> Frenk, 2006, p. 337.

<sup>135</sup> Frenk, 2006, p. 339.

para comprar aceitunas  
allá en el olivar viejo.

Y yo me he tirado el duro  
en cosas que son del viento:  
un peine, una redecilla  
y un moño de terciopelo. (p. 246)

Le lieu où se rend la jeune fille (el olivar) l'expose à toutes les tentations. C'est encore la tradition populaire qui incite à effectuer cette lecture. L'olivier ou l'oliveraie sont des lieux particulièrement adaptés à la rencontre et très suggestifs : « El olivo es el principal árbol de amor de la vieja lírica popular española [...]. El olivo y el huerto de olivos —*olivar* tenía ambos sentidos— era el lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma »<sup>136</sup>. Une présence prononcée d'éléments naturels constitue donc une forme de réécriture de la poésie populaire. Cette nature invite à rattacher la composition à la thématique incontournable de l'amour. C'est ce qui explique la référence régulière aux buissons : « Zarza florida », *La amante* (p. 170) ; « ¡Al rosál, al rosál / la rosa! / [...] », *El alba del alhelí* (p. 245), ou encore aux arbres : « Debajo del chopo, amante, / debajo del chopo, no. / Al pie del álamo, sí, / del álamo blanco y verde. / [...] », *La amante* (p. 171) ; « Ya no sé, mi dulce amiga, / mi amante, mi dulce amante, / ni cuáles son las encinas, / ni cuáles son ya los chopos / ni cuáles son los nogales, / [...] », *La amante* (p. 194). Le titre même du troisième recueil, *El alba del alhelí*, renvoie à une légende médiévale répandue :

De ella [la leyenda medieval] nos habla Rita Schnitzer: « La leyenda que explica por qué el alhelí crece en lugares abandonados, tiene su origen en un romántico castillo escocés del siglo XIV. La hija del rey estaba prometida al príncipe del castillo vecino; ella, en cambio, amaba a otro, menos poderoso. Sus padres mantuvieron alejado a su amado; pero él, disfrazado de juglar, logró introducirse en el jardín del castillo y cantó un romance a la princesa, en el que le exponía un plan para fugarse juntos. En el día señalado, el joven se presentó al pie del muro del castillo y como señal de aceptación del plan de huida, la princesa arrojó un alhelí a su amado. Desdichadamente, cuando se disponía a bajar por la cuerda, cayó y murió junto al muro. Su cuerpo se convirtió en un alhelí como los que aún hoy crecen en los castillos, conservando su sencilla belleza y llamando al amante con su dulce fragancia

<sup>136</sup> Frenk, 2006, p. 334.



para que acuda a su encuentro », *Leyendas y mitos de las flores*, Barcelona, Ediciones Elfos, 1984<sup>137</sup>.

Placés sous la lumière des étoiles ou de la lune, ces éléments naturels n'en sont que magnifiés et plus suggestifs. La lune contribue au rêve. Elle est effectivement présente dans « Sueño del marinero » (pp. 79-80), et associée au soleil, afin d'exprimer l'immensité des étendues maritimes parcourues :

Yo, marinero, en la ribera mía,  
 posado sobre un cano y dulce río  
 que da su brazo a un mar de Andalucía,  
  
 sueño en ser almirante de navío,  
 para partir el lomo de los mares  
 al sol ardiente y a la luna fría.  
 [...] (p. 79)

Lorsque la voix poétique s'aventure davantage dans le monde onirique, les noces sous-marines font leur toute première apparition. Face à ce rêve de fusion, la lune est à nouveau sollicitée : « [...] / ¡Gélidos desposorios submarinos / con el ángel barquero del relente / y la luna del agua por padrinos! / [...] » (p. 80). Toute forme de lumière venue du ciel favorise la mise en place d'un univers onirique où les projets les plus inattendus sont susceptibles de prendre forme. Coexistent à ce titre, au sein du poème « Sueño del marinero », « sol ardiente », « luna fría », « luna del agua » et « aurora ». Le sonnet « A Claudio de la Torre, de las Islas Canarias » (pp. 83-84) présente un voyage imaginaire supposé rapprocher la voix poétique du destinataire mentionné à la fois dans la dédicace et au sein du poème. La douce lumière de l'aurore y trouve naturellement sa place : « [...] en la aurora enristran dos navíos... / [...] » (p. 84). À l'occasion d'un autre voyage imaginaire évoqué dans le sonnet suivant, « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti » (pp. 84-85), la lueur chatoyante de l'aube est encore mentionnée : « [...] / la clara faz del alba, [...] ». Au cours de la présentation tout aussi onirique (« [...] / Los abetos patinan por el yelo; / [...] », p. 88) du spectacle majestueux de la belle patineuse évoluant gracieusement sur la glace, la voix lyrique délimite un cadre chronologique précis : « [...] El sol albea / las heladas terrazas siderales, / [...] ». Tout devient envisageable à la lumière

<sup>137</sup> López Castro, 1998, p. 97.

éblouissante du soleil : « ¡Lo que haría yo / si saliera al sol! », s'exclame le prisonnier qui se prend à rêver de liberté dans « El prisionero » de *El alba del alhelí* (p. 261). La concentration d'éléments célestes est proportionnelle à l'intensité du rêve comme le suggère cette strophe du poème dont le premier vers est « Yo te hablaba con banderas » (*Marinero en tierra*, p. 133) : « [...] / Yo te hablaba, a los luceros, / con la luna del espejo / de una estrella volandera. / [...] ». Bien que « luna del espejo » ne désigne pas de façon isolée la lune —le miroir est aussi un amplificateur de lumière—, son association avec les autres substantifs ne peut empêcher de convoquer le satellite lumineux. Dans la mythologie lyrique mise en place par Rafael Alberti, la lune, surtout si elle est isolée et associée au froid, se charge de connotations funèbres. La mort est généralement très proche en pareil cas. En ce sens, la réélaboration albertienne est totale puisque le poème adopte l'image lunaire mais lui attribue une signification qui l'éloigne radicalement de la tradition populaire :

[...] la luna simboliza el principio femenino, la menstruación y otros ritmos biológicos, el paso del tiempo, el conocimiento discursivo; las deidades lunares producen lluvia y conservan el agua, propiciando la fertilidad; lo mismo que el sol, la luna es sexualmente ambigua, es andrógina; se relaciona con el mito universal del hermano y la hermana incestuosos, etc.<sup>138</sup>.

C'est la mort qui est suggérée par la lune dans différentes compositions, et ce traitement symbolique de l'image lunaire n'est pas sans rappeler l'usage qu'en fait García Lorca dans son *Romancero gitano*. Le sonnet « Rosa-Fría, patinadora de la luna » donne l'occasion au « je » lyrique de faire ses adieux à la jeune fille : « [...] / ¡Adiós, patinadora, novia mía! / [...] » (p. 88). Le sonnet suivant, « Malva-Luna-De-Yelo » révèle que ces adieux sont définitifs et la notion de mort côtoie la référence à la lune : « [...] / Agua muerta en la sien, el pensamiento / color halo de luna cuando llueve. / [...] » (p. 89). L'une des compositions de *Marinero en tierra* invite son destinataire à contempler le port. Or, cet espace de frontière entre terre et mer est présenté de la façon suivante : « [...] / Mira ya el puerto lunero, / mira, miraló. » (p. 101) et la berceuse a pour titre « Nana del niño muerto ». Dans le même recueil, « Elegía del niño marinero » (pp. 138-139), au titre tout aussi éclairant, le jeune marin perd la vie en mer, et ce sinistre voyage a lieu « [...] / en una noche lunada, / [...] ». La lune est donc susceptible de dépasser large-

<sup>138</sup> Frenk, 2006, p. 332.

ment le cadre onirique dans lequel elle s'intègre amplement. Elle ne se limite pas non plus à la mise en place d'un univers magique comme dans « Pregón » de *El alba del alhelí* (p. 242) où la lune personnifiée vient vendre de l'amour : « [...] que pasa / la luna vendiendo amores / azules, rosas, bermejos! / [...] ». Lorsque la lune est annonciatrice d'une destinée tragique, une caractéristique formelle est perceptible : la lune se décline, elle se propage par le biais d'un processus de dérivation, comme pour rappeler sa capacité à occuper l'espace et son caractère inéluctable. Cela se produit dans l'ensemble des exemples relevés ci-dessus : « Malva-Luna » dans le sonnet « Rosa-Fría, patinadora de la luna » (pp. 88-89) ; « Malva-Luna-De-Yelo » dans le sonnet du même titre (p. 89) ; « lunero » dans « Nana del niño muerto » (p. 101) ; « lunada » dans « Elegía del niño marinero » (pp. 138-139). La dérivation provoque une transformation morphologique. La forme ronde et harmonieuse de la lune se fond ainsi dans une structure moins attendue (lunero ; lunada), voire imprévisible (Malva-Luna-De-Yelo). L'harmonie suggérée par la rotondité de la lune est brisée au profit d'un élément hybride, et donc bien plus inquiétant, qui débouche irrémédiablement sur la mort.

L'eau est très largement convoquée lors de l'élaboration d'un espace extérieur. Elle fait partie des éléments naturels qui contribuent à la réactivation de la lyrique populaire dans la poésie de Rafael Alberti. Nous allons en relever les cas les plus significatifs en laissant volontairement de côté la mer qui a déjà fait l'objet d'un développement spécifique. Par sa forme allongée et le mouvement qu'elle impulse, la rivière est en mesure de signifier le déplacement. C'est ce qui est visible dans le poème « Chinita » de *Marinero en tierra* :

#### CHINITA

¡Contigo, Rafael Arcángel,  
patrón de los caminantes!  
Chinita blanca del río,  
se me ha perdido mi amante.

Rodando, rodando al mar.  
¡Contigo, Rafael Arcángel!  
¡Que la mar nunca te trague,  
chinita de mi cantar!

Yo no paro de llorar:  
se me ha perdido mi amante  
¡Chinita, Rafael Arcángel! (p. 127)

La mention de l'archange Raphaël introduit une référence biblique dans la composition. Fêté depuis le XII<sup>e</sup> siècle, il doit effectivement être considéré comme le patron des voyageurs : « [...] / patrón de los caminantes! / [...] ». Les voyageurs dont il assure la protection se déplacent aussi bien sur terre que sur les eaux. L'archange présente donc un intérêt particulier dans la démarche lyrique consistant à fédérer les deux univers. La voix lyrique s'en remet avec insistance à l'archange : « [...] / ¡Contigo, Rafael Arcángel! / [...] », formulé à deux reprises. Elle ressent le besoin d'être épaulée dans ce périple qui la conduit sur les rives de la rivière : « [...] / Chinita blanca del río / [...] » ; « [...] chinita de mi cantar! / [...] ». La petite pierre au bord de la rivière se transforme en représentation métonymique de la rivière elle-même et du déplacement qui lui est inhérent, comme le souligne l'association, par juxtaposition, réalisée dans le dernier vers : « [...] / ¡Chinita, Rafael Arcángel! ». La rivière, dans ce cas, est associée au voyage à ceci près que, dans le voyage évoqué, les deux amants ne suivent pas le même itinéraire. Le déplacement de la voix lyrique s'apparente donc à une quête : « [...] / se me ha perdido mi amante / [...] », répété deux fois. Le « je » exprime sa détresse « [...] / Yo no paro de llorar: / [...] » et réclame un soutien indispensable. Le désespoir qui s'empare de lui est manifeste dans l'initiative consistant à s'adresser à l'archange et à la petite pierre blanche de la rive. L'être aimé a entrepris un voyage que la voix lyrique n'a pas été en mesure de réaliser. Le voyage suggéré par la présence de la rivière est particulièrement douloureux puisqu'il implique rupture et désespoir. Le groupe nominal « Chinita blanca del río » laisse sous-entendre le substantif « río » à chaque mention du nom « chinita ». Si le voyage associé au fleuve est douloureux, c'est en principe parce qu'il n'implique pas de retour. Le cours de l'eau impose une direction unique. L'image du cours de la vie est donc ainsi suggérée d'autant que l'écho intertextuel des vers de Jorge Manrique se fait bien présent. Ce voyage assimilé au cours du temps que nul ne peut remonter et qui débouche inévitablement sur la mort (el mar) surgit avec force dans le premier vers de la deuxième strophe : « [...] / Rodando, rodando, al mar. / [...] ». Face à ce traitement traditionnel de l'image du cours d'eau, Rafael Alberti propose également d'autres possibilités de configurations sans pour autant renoncer au thème de la mort. « Mi corza », dans *Marinero en tierra* (p. 99), en est un exemple. Nous avons déjà analysé ces vers. Rappelons simplement que face au constat tragique « [...] / Los lobos la mataron / [...] », la rivière est bel et bien mentionnée : « [...] / Los lobos, buen

amigo, / que huyeron por el río. / [...] ». L'atmosphère pesante qui se dégage de « Torre de Iznájar », dans *El alba del alhelí* (pp. 269-270), est liée à la perturbation des éléments naturels. Il est dit de la rivière : « [...] / —El río, que va revuelto. / [...] ». Or, la thématique de la mort finit par envahir les derniers vers de la composition, comme si la force incontrôlable du cours d'eau venait rappeler le caractère inéluctable de la mort : « [...] / —Tú mismo, que vienes muerto. / [...] » ; « [...] / —Yo, que voy muerta a tu entierro. / [...] ». Comme nous pouvons le constater, le fleuve est annonciateur de mort comme le confirme ce dernier exemple extrait de « El extranjero » dans *El alba del alhelí* :

Madre, arrepentida  
de que se fuera.  
¡Nevaba tanto afuera!

Madre, irá, sin vida,  
muerto y con frío.  
¡Si se arrojará al río!

Madre, iré, arrecida,  
por la ribera.  
¡Graniza tanto afuera! (p. 265)

Après avoir refusé de laisser entrer l'étranger qui réclamait de l'aide, la jeune fille fait part à sa mère de son inquiétude. Elle envisage le pire, et la perspective de suicide évoquée passe par la référence incontournable au cours d'eau : « [...] / ¡Si se arrojará al río! / [...] ». Cette association est le résultat d'une influence qui relève plutôt de la poésie de cour. En effet, dans la tradition populaire le personnage féminin est fréquemment présenté par rapport à une activité en lien avec l'eau :

Levantou-s' a velida  
—*Levantou-s'alva*—,  
e vai lavar camisas  
e-no alto:  
*vai-las lavar alva.*  
[...]  
(*Lírica española de tipo popular*, pp. 41-42)

L'activité peut ne constituer qu'un prétexte, et il arrive que la jeune fille assume pleinement une telle situation :

No me habléis, conde,  
de amor en la calle,  
catá que os dirán male,  
conde, la mi madre.

Mañana iré, conde,  
a lavar al río,  
allí me tenéis, conde,  
a vuestro servicio.

[...]

(*Lírica española de tipo popular*, p. 83)

Ce qui est intolérable, et donc rejeté, dans un contexte urbain (« No me habléis, conde, / de amor en la calle, / [...] ») devient parfaitement envisageable au bord de la rivière. La linéarité du cours d'eau rendra possible tous les échanges, y compris s'ils doivent dépasser le stade des compliments galants : « [...] / allí me tenéis, conde, / a vuestro servicio. / [...] ».

Le poème « Trenes » de *Marinero en tierra* (p. 105) combine deux formes de linéarité : le cours d'eau et la voie ferrée :

#### TRENES

A Ernesto Halffter

Tren del día, detenido  
frente al cardo de la vía.

—Cantenera, niña mía,  
se me queda el corazón  
en tu vaso de agua fría.

Tren de noche, detenido  
frente al sable azul del río.

—Pescador, barquero mío,  
se me queda el corazón  
en tu barco negro y frío. (p. 105)

Les deux lignes ainsi tracées n'évoluent pas au même rythme. L'eau de la rivière ou du fleuve n'interrompt son cours à aucun moment. Elle dit le voyage de la vie et son issue fatale. Le train qui circule sur ses rails, en revanche, marque des étapes (detenido) et le cycle des jours et des nuits n'y change rien (« Tren del día [...] » ; « [...] / Tren de noche [...] »). La traversée en bateau, mentionnée dans la dernière strophe (pes-

cador ; barquero ; barco), laisse supposer la rupture (« [...] / en tu barco negro y frío. ») d'un sentiment amoureux remémoré (« [...] / se me queda el corazón / [...] »). Dans ce contexte de déplacement interrompu, un personnage féminin en lien avec le motif de l'eau fait son apparition (Cantineria). Cette référence aux métiers pratiqués dans un espace ouvert est une réactivation de la tradition populaire. Cela se produit à nouveau dans « Asalto en el río » de *La amante* :

### ASALTO EN EL RÍO

Miranda de Ebro.

Las lavanderas, lavando.

Y una escuadrilla de ánades,  
picos al viento, bogando.

—¡Cuidado, la lavandera!  
Mira que el ánade chico  
ha izado al sol, en su pico,  
un pañolín por bandera. (p. 193)

Si l'espace naturel est en mesure de suggérer un certain degré d'érotisme, le personnage féminin en contact avec l'eau, et donc localisé dans un espace naturel, se charge des mêmes connotations. L'activité en extérieur favorise les contacts et les rencontres. La vendeuse d'eau du poème « Trenes » parcourt le quai en criant son produit. Elle soulage la soif symbolique de la voix lyrique. Dans « Asalto en el río », l'une des lavandières est interpellée par la voix lyrique afin de l'inviter à effectuer un constat (« [...] / Mira que [...] »). L'entité masculine représentée dans ce cas par « el ánade », aspire à un degré supérieur de reconnaissance (« [...] / un pañolín por bandera. ») et de maturité (« [...] / ha izado al sol [...] ») suggérée par la verticalité.

Comme le souligne Eglá Morales Blouin :

Todas las actividades que se llevan a cabo en asociación al agua, como lavar ropa, ir a buscar agua para el uso doméstico y los baños entran en esta constelación como oportunidades para ese encuentro [...]. Lo cierto es que la provocativa figura de la mujer, sola, al lado de la fuente, pozo, río o mar ha sido objeto arquetípico del apetito masculino en todas las civilizaciones<sup>139</sup>.

<sup>139</sup> Morales Blouin, 1981, p. 57.

La dimension érotique de ces personnages féminins devient particulièrement intense lorsque le contact avec l'eau s'effectue par le biais du bain. Les exemples relevés sont nombreux :

Si te vas a bañar, Juanilla,  
dime a cuáles baños vas.  
(*Lírica española de tipo popular*, p. 83)

A los baños del amor  
sola m'iré  
y en ellos me bañaré.  
(*Cancionero Musical de Palacio*, p. 106)

La composition dont le premier vers est « La aurora va resbalando » (*Marinero en tierra*) présente la particularité de se référer à un bain purement métaphorique :

La aurora va resbalando  
entre espárragos trigueros.  
Se le ha clavado una espina  
en la yemita del dedo.  
—¡Lávalo en el río, aurora,  
y sécalo luego al viento! (p. 100)

Le contact avec l'eau est considéré comme une source de bien-être susceptible de soulager la douleur de la blessure. L'association de l'air et de l'eau contribue à l'intégration d'une tonalité érotique dans ces vers. L'aurore, déjà personnifiée, se féminise et devient l'objet de toutes les attentions de la voix lyrique. C'est parfois l'eau elle-même qui fait l'objet d'un processus de personnification. Dans ce cas, le bain devient impossible pour le personnage féminin comme cela se vérifie dans « Río rojo » de *La amante* :

## RÍO ROJO

Covarrubias.

Con las lluvias no podré  
bañarme en el río, amante,  
que viene el cuerpo del agua  
herido y envuelto en sangre. (p. 181)



L'eau prend vie (cuerpo ; herido ; sangre) et cette entité féminine ne tolère pas la concurrence. Le personnage féminin n'a d'autre choix que de s'effacer derrière cet élément naturel dominant. Enfin, dans ces vers de *El alba del alhelí*, le bain adopte des allures beaucoup plus concrètes : « [...] / —Sí, pero en las grandes fiestas / me lava el agua del río / y el aire puro me peina. » (p. 229). Les effets combinés de l'eau et du vent —le chiasme des deux derniers vers confirme le caractère indissociable de cette combinaison— érotisent considérablement ce personnage féminin.

En associant les effets de l'eau et du vent et en faisant mention de la chevelure de la jeune fille, les vers de Rafael Alberti réécrivent la tradition. Ils intègrent toutefois une large part d'innovation en évoquant un bain allégorique ou en suggérant que le bain est impossible. Le cours d'eau risque de constituer une source de danger. La bohémienne ne s'y aventure qu'occasionnellement (« [...] en las grandes fiestas ») et la jeune femme de la chanson « *Río rojo* » préfère sagement y renoncer. Il existe un moyen de ne pas s'exposer au danger parfois mortel de l'eau. Cela consiste tout simplement à le franchir sans entrer en contact avec l'élément liquide : « De similar sentido erótico-simbólico es el concepto de « pasar aguas » que se usa constantemente como significante de un encuentro con la amante. Es claro que al pasar las aguas, queda implícito el posible peligro de “mojarse” »<sup>140</sup>. Le pont révèle alors tout son intérêt. La composition dont le premier vers est « *Sólo por esta mañana* », de *La amante*, rend compte de la violence du cours d'eau ainsi que du danger que celui-ci peut représenter :

Sólo por esta mañana  
dejadme guardar el puente,  
que yo mandaré a las aguas  
que encaucen bien su corriente.

Que van ciegas, ciegas, ciegas,  
dándose hombros y frente,  
mi amiga, contra las piedras. (pp. 181-182)

La particularité de cet ensemble de deux strophes est que chacune d'elle vise un destinataire différent. Le « je » lyrique s'adresse dans un premier temps à un pluriel perceptible dans la morphologie de l'imperatif (dejadme) sans que cette collectivité puisse être identifiée. La seconde strophe offre un état des lieux venant justifier la requête anté-

<sup>140</sup> Morales Blouin, 1981, p. 72.

rieurement formulée (« [...] / Que van ciegas [...] ») et adressé à l'être aimé (mi amiga). Tous les indices orientent vers la formulation de la plus grande violence (dándose... contra las piedras). Ces eaux vives et agitées (ciegas) sont significativement personnifiées (« [...] hombros y frente, / [...] ») afin de laisser entendre que le cours d'eau cède à un moment de colère incontrôlable comme le souligne la cécité, trois fois mentionnée, qui caractérise le courant. Ce contexte de « débordement » rend la traversée périlleuse, y compris pour qui emprunterait le pont tant le cours d'eau sort de son lit : « [...] / que yo mandaré a las aguas / que encaucen bien su corriente. / [...] ». Les précisions adressées à l'aimée sont en définitive une incitation à repousser le rendez-vous dans l'attente de conditions plus favorables. La faculté dont la voix lyrique prétend être dotée (« [...] / dejadme guardar el puente, / que yo mandaré [...] ») transforme cette dernière en un Orphée des eaux. De la sorte, le projet de rendez-vous après franchissement du pont, de tradition populaire, coexiste avec l'intertexte mythologique savant. Si les eaux étaient moins agressives, le passage du pont conduirait traditionnellement vers la rencontre des deux amants. Dans le contexte imagé du poème intitulé « ¡Al puente de la golondrina! » (pp. 239-240) dans *El alba del alhelí*, des rendez-vous sont fixés à de multiples reprises mais systématiquement sur le pont. L'invitation « —¡Vente, rondaflor, al puente / de la golondrina, amor! » est formulée à quatre reprises. Le pont met en relation, mais le besoin répété de franchir un pont souligne la difficulté de l'union. Les vers de *La amante* qui suivent semblent le suggérer :

Otra vez el río, amante,  
y otra puente sobre el río.  
  
Y otra puente con dos ojos  
tan grandes como los míos.  
  
Tan grandes como los míos,  
mi amante.  
¡Mis ojos, cuando te miro! (p. 173)

La référence au pont et aux sentiments qui animent ceux qui doivent s'y retrouver ne constituent pas les uniques échos de la lyrique populaire. La structure même de l'ensemble y contribue en reproduisant partiellement ou intégralement dans le premier vers des strophes 2 et 3 le dernier vers de la strophe antérieure. De la sorte, la structure convoque également l'image du pont en établissant des liens —des ponts sémant-

tiques— entre des unités —des rives strophiques— séparées syntaxiquement et typographiquement. Le lien établi avec les yeux confirme que l'espace du pont est associé à la rencontre amoureuse. En effet « Los ojos son la puerta por la que entra y sale el deseo »<sup>141</sup>. La lassitude transparaît dans l'acte répété (« Otra vez el río [...] » ; « [...] / y otra puente sobre el río. / [...] » ; « [...] / Y otra puente con dos ojos / [...] ») qui rappelle que, si le pont favorise effectivement la mise en relation des amants, chaque rendez-vous se solde par une nouvelle séparation. Le pont implique l'union et l'absence de pont conduit à l'absence humaine comme le rappelle la chanson commençant par le vers « Arriba, el balcón del frío » de *La amante* : « [...] / y un puente roto, sin nadie. » (p. 181).

Un autre aménagement, destiné à apprivoiser l'élément naturel liquide, est présent dans les vers de Rafael Alberti. Si le pont permet la rencontre en contournant les dangers du cours d'eau, la fontaine est supposée permettre l'accès à l'eau sans le moindre risque. L'eau des fontaines, dans notre corpus, est déconnectée de toute charge érotique et ne renvoie pas davantage au soulagement espéré par l'individu assoiffé. Une raison à cela : la vitalité, la fertilité et les connotations érotiques suggérées par l'eau sont à mettre en rapport avec la force impétueuse de cet élément naturel. Cette force est telle, que la traversée du cours d'eau n'est jamais dépourvue de risques. Le lien entre les sentiments amoureux et l'élément liquide ne peut s'affranchir de cette part de risque. L'amour ne peut offrir de garanties absolues, tout comme l'eau ne peut s'empêcher de sortir de son lit avec le péril que cela suppose. L'eau de la fontaine est en quelque sorte canalisée. Elle ne peut donc plus produire les mêmes effets. L'eau ainsi maîtrisée perd sa force naturelle. Or, guider les sentiments —les canaliser— reviendrait à assujettir l'amour à la raison. C'est pour cette raison que l'eau de la fontaine n'apporte pas, chez Alberti, le soulagement escompté. Le poème « Día de nubes », dans *El alba del alhelí*, est l'expression d'un échec absolu. La fontaine y est mentionnée dès le deuxième vers :

#### DÍA DE NUBES

Mis ojos, mis dos amores,  
se me han caído a la fuente.  
Ya para mí estará ausente  
la estrella de los albores.

<sup>141</sup> Frenk, 2006, p. 27.

Los céfiros giradores  
arrancarán de mi frente  
la pajarita inocente,  
sin queja, de mis clamores.

Sin ojos, ya mudo, frío,  
¿quién se sentará a la vera  
de mi corazón baldío?

¿Cuál será el ave ligera,  
sin rumbo, carabinera,  
que quebrante el sueño mío? (pp. 270-271)

La fontaine est à l'origine des maux de la voix lyrique. À partir de ce constat, tout suggère la dépossession (arrancarán ; sin ojos ; sin rumbo), le désespoir symbolisé par la perte de lumière (« [...] / Ya para mí estará ausente / la estrella de los albores. / [...] ») et la solitude (ausente ; mudo ; corazón baldío). Les questions rhétoriques des deux dernières strophes confirment cet état de solitude en laissant entendre une réponse commune aux deux interrogations, réponse que personne ne prend la peine de formuler : « nadie ». Dans « La flor de los zapaticos », de *El alba del alhelí*, le contexte est religieux et non plus amoureux : « Hoy vengo buscando yo / los zapaticos del Niño Dios. / [...] » (p. 243). Pourtant, au cours d'un échange avec un gardien de troupeaux, la voix lyrique laisse transparaitre une forte émotion : « [...] / ¿Adónde van tus cabras? / ¡Ay, dímelo pastor! / [...] ». Sans attendre de réponse, le « je » avance une hypothèse qui justifie l'émotion antérieurement signalée : « [...] / ¿Van a la fuente rota, / la fuente de mi amor? / [...] ». L'intérêt pour la destination du troupeau n'a de sens que par rapport au souvenir que le lieu fait revivre. L'eau et l'amour se côtoient dans cette interrogation, mais le souvenir est douloureux (Ay) et l'amour semble relever définitivement du passé (la fuente rota). Enfin, dans « El extranjero » de *El alba del alhelí*, la fontaine n'est même pas en mesure d'apaiser la soif du personnage marginalisé : « [...] / ¡La fuente —¡qué sed!— sin agua! / [...] » (p. 264).

Les personnages qui évoluent au sein de cet espace naturel extérieur —parsemé de plantes, d'arbres, de buissons et parcourus par des cours d'eau—, se livrent à une activité déterminée : voyage, déplacement en vue d'un rendez-vous, activité professionnelle (marchands ambulants, travailleurs des champs, lavandières, gardiens de troupeaux). Leur aspect

physique peut parfois trahir ce contact prolongé avec le cadre naturel. Le teint des jeunes femmes à la peau brune est chargé de sens dans les chansons populaires. Les connotations impliquées dépassent très largement le cadre de la lyrique en langue espagnole :

Danckert ha mencionado varias canciones populares alemanas, austriacas y húngaras en las cuales el color moreno de la mujer, lejos de ser sólo un rasgo externo, es el equivalente de la experiencia y disponibilidad sexual, y es esta, claramente, la connotación de la mayoría de las canciones españolas de morena. El viento es una de las causas posibles de la transformación de la virgen en mujer<sup>142</sup>.

Lorsque le personnage féminin abandonne la blancheur qui le caractérise, il ressent le besoin d'apporter une justification. Or, dans cette démarche, les éléments naturels sont très largement convoqués, et nous avons déjà signalé la valeur érotique de ces éléments :

Las morenitas que en nuestro cancionero justifican su color aducen razones que, casi todas, se basan en símbolos eróticos: el viento y el sol, que simbolizan la sexualidad masculina; la sierra, sitio y símbolo de unión amorosa; la siega que connota relaciones sexuales; el río del amor. He aquí tres canciones:

Con el aire de la sierra  
tornéme morena [NC 135].

Blanca me era yo  
cuando entré en la siega,

diome el sol, y ya soy morena [NC 137].

Por el río del amor, madre,  
que yo blanca me era, blanca,  
y quemóme el aire [NC 136]<sup>143</sup>.

La jeune femme brune, au teint hâlé, renvoie donc à une tradition et à des connotations érotiques. Elle se distingue, en ce sens très nettement de la dame blonde dont la blancheur de peau suggère tout à la fois le raffinement, la délicatesse, la noblesse et surtout la vertu préservée. Chez Rafael Alberti, la ferveur des sentiments éprouvés par la voix lyrique à l'égard de la femme aimée et désirée se traduit par la mise en relief

<sup>142</sup> Frenk, 2006, p. 337.

<sup>143</sup> Frenk, 2006, pp. 366-367.

d'une blancheur destinée à éloigner celle-ci de la jeune fille audacieuse des chansons populaires. Ce principe est manifeste dans cette composition issue de *El alba del alhelí* :

LA CALERA

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya.  
Pintado de blanco, yo  
contigo me casaría.  
Casado, te besaría  
la mano que me encaló.

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya.

Me casé con Cal-y-nieve,  
y ya mi boca encalada  
tan sólo a besar se atreve  
su alba mano blanqueada.

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya. (pp. 237-238)

Le métier même du personnage féminin suggère la blancheur, et la voix lyrique se plaît à la décliner sous toutes ses formes : « calera » ; « cal » ; « encaló » ; « encalada ». Les dérivations élaborées autour de la fonction de la femme convoitée ne constituent pas les uniques références à la blancheur : « alba » ; « blanco ». L'identité de la jeune femme confirme cette orientation : « Cal-y-nieve ». La neige renforce la blancheur déjà fortement connotée par la chaux. Le froid impliqué par la neige éloigne définitivement toute possibilité d'attitude provocatrice de la part de la jeune femme. Cette dernière est désirée à un tel point par la voix lyrique, que celle-ci aspire à l'osmose la plus totale vis-à-vis de l'être aimé : « [...] / píntame de blanco ya. / [...] ». L'attirance envers cet être pur débouche sur des noces qui n'entament en rien l'admiration du « je » poétique : « [...] / Me casé con Cal-y-nieve, / [...] ». Le processus de mise en valeur de la femme pure s'accommode mal d'une tradition trop ancrée dans la dimension populaire. De fait, de nombreux indices laissent clairement percevoir une orientation savante : la voix masculine qui se place volontairement en situation de dépendance par la prière (« [...] / píntame de blanco ya. / [...] ») et par l'attitude reconnaissante (« [...] te besaría / la mano [...] ») ; l'identification de la femme aimée

sous forme de pseudonyme (Cal-y-nieve) visant à préserver l'anonymat du personnage féminin ; la rupture syntaxique (« [...] / tan sólo a besar se atreve / su alba mano blanqueada. / [...] ») ; l'adjectivation (alba mano). Toutefois, le principe de l'enchaînement par juxtaposition relève davantage de la tradition populaire, au même titre que les vers d'*Arte menor* :

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya.  
Pintado de blanco, yo  
 contigo me casaría.  
Casado, te besaría  
 la mano que me encaló.  
 [...]

L'union réalisée entre l'entité féminine et la voix poétique est également suggérée par la coexistence des courants savant et populaire au sein de la même composition.

L'une des unités de « La maldecida », de *El alba del alhelí*, expose la volonté de préserver farouchement la pureté de la jeune femme. Ces vers ne laissent pas la moindre place à la mesure, et tout ce qui de près ou de loin peut suggérer une quelconque forme de plaisir ou de gaieté est formellement rejeté :

No quiero, no, que te rías,  
 ni que te pintes de azul los ojos,  
 ni que te empolves de arroz la cara,  
 ni que te pongas la blusa verde,  
 ni que te pongas la falda grana. (pp. 251-252)

La strophe suivante s'inscrit exactement dans la même perspective mais procède par juxtaposition de souhaits, et non plus par accumulations d'interdits :

Que quiero verte muy seria,  
 que quiero verte siempre muy pálida,  
 que quiero verte siempre llorando,  
 que quiero verte siempre enlutada. (p. 252)

Si « seria », « llorando » et « enlutada » s'inscrivent dans la logique de privation de la gaieté, l'adjectif « pálida » peut surprendre davantage. Il suggère en fait la privation de contact avec le monde extérieur et par la même occasion le rejet catégorique de toute perspective de liaison. La

femme privée de liberté est donc caractérisée par la blancheur comme le confirme la situation de la prisonnière dans « La encerrada » de *El alba del alhelí* : « Deja ese sueño. / Envuélvete, / desnuda y blanca, en tu sábana. / [...] » (p. 257). La femme blonde ou encore pâle est confrontée à l'absence de contact charnel, soit parce qu'elle adopte un comportement vertueux, soit parce qu'elle est privée de liberté. Si la jeune femme du poème « Viajeros », dans *Marinero en tierra*, est blonde (« Dormida y rubia, en la roca. / [...] », p. 111), c'est que le lien de consanguinité tissé avec la voix lyrique exclut la moindre connotation érotique (« [...] / No sueñes tú, prima mía, / [...] », pp. 111, 112). L'admiration de la voix lyrique, le comportement vertueux de la jeune femme, l'innocence sont traduits par la blancheur ou la pâleur, et ce traitement correspond à une orientation savante. L'assimilation entre le vent et le désir masculin fougeux relève de la lyrique populaire. Être exposé à l'extérieur revient à subir les effets des éléments, et ce contact altère l'aspect des choses. Le teint bruni est celui de la femme qui accède à l'espace extérieur et aux éléments naturels qui s'y trouvent tels que l'eau, le soleil ou le vent. Ce teint de peau est le résultat de cette exposition prolongée si bien que la jeune fille au teint hâlé doit être considérée comme une femme expérimentée. Elle en perd parallèlement sa blancheur, et donc son innocence. Dans « La encerrada », de *El alba del alhelí*, le « je » poétique élabore un projet d'évasion destiné à rendre sa liberté à la jeune fille séquestrée (« Tu padre / es el que, dicen, te encierra. / [...] », p. 252). Ses motivations sont largement guidées par un sentiment amoureux assumé (« [...] estoy / muriéndome por casarme. », p. 253). La fuite de la jeune femme constituerait une issue favorable à ce double projet :

Sé que montas a caballo...  
 ¡Que te dé el sol!  
 ¡Al campo, a caballo, amor!

¡Descorre las persianas,  
 rompe ya las celosías,  
 que estás muy pálida!

¡Que te dé el sol!  
 ¡Al campo, a caballo, amor! (p. 253)

Divers indices trahissent l'impatience de la voix poétique. L'invitation au plaisir des sens est implicite grâce à l'intégration d'éléments intertextuels renvoyant à la tradition populaire. La volonté d'occuper un



espace extérieur naturel (campo) est l'un d'entre eux, au même titre que le déplacement à cheval qui suggère la fougue de l'amant. La volonté d'exposer la jeune fille au soleil est essentielle dans ce contexte : « [...] / ¡Que te dé el sol! / [...] » ; « [...] / ¡Descorre las persianas, / rompe ya las celosías, / [...] ». La motivation première demeure la pâleur excessive du personnage féminin (« [...] / que estás muy pálida! / [...] »). La perte de la pâleur implique l'acquisition d'une expérience qui conduit à l'altération de l'aspect. Rafael Alberti propose, dans sa démarche de réappropriation, une variante très suggestive. Nous avons déjà relevé que le contact avec l'eau par le biais du bain est chargé de fortes connotations érotiques. Voici une des modalités de réécriture de ce principe dans « Madrigal de Blanca-nieve », de *Marinero en tierra* :

MADRIGAL DE BLANCA-NIEVE

Blanca-nieve se fue al mar.  
¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, flor del Norte,  
se fue al mar del Mediodía,  
para su cuerpo bañar.

¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, Blanca-y-fría,  
¿por qué te fuiste a la mar  
para tu cuerpo bañar?

¡Te habrás derretido ya! (p. 136)

La pureté est perceptible dans l'identité « Blanca-nieve » qui impose doublement la notion de blancheur. Les éléments renvoyant au froid sont le fondement de l'exclusion de toute mise en danger de la vertu : « nieve » ; « Norte » ; « fría ». Pourtant la mise en contact avec l'eau dans un cadre spatial naturel (« [...] se fue al mar. / [...] ») ouvre la porte à tous les dangers, puisque la relation se fait dans le cadre suggestif du bain (« [...] / para su cuerpo bañar, / [...] »). « Blanca-nieve » —la fleur du Nord— est d'autant moins armée qu'elle est sur le point de découvrir un élément inconnu : « [...] / se fue al mar del Mediodía, / [...] ». Dès lors, l'altération est plus qu'envisageable comme le signale à trois reprises l'exclamation attribuée au « je » poétique. L'innovation, dans ce

cas, tient au fait que la transformation n'implique plus un changement chromatique, mais un changement de consistance. En effet, la neige solide se liquéfie au contact de l'eau beaucoup trop chaude pour elle (derretido).

Un autre cas de traitement personnalisé de ce principe d'altération est repérable dans « Barco carbonero » de *Marinero en tierra* :

Barco carbonero,  
negro el marinero.

Negra, en el viento, la vela.  
Negra, por el mar, la estela.

¡Qué negro su navegar!

La sirena no le quiere.  
El pez espada le hiera.

¡Negra su vida en la mar! (p. 135)

Par opposition au bateau qui permet la traversée, facilite l'évasion et suscite le rêve, l'embarcation du charbonnier renvoie au travail pénible et salissant (« Barco carbonero, / negro el marinero. / [...] »). Le marin confronté à ce travail quotidien (« [...] / ¡Negra su vida en la mar! ») est apparenté à un mineur des mers. Le noir imprègne l'intégralité de l'environnement ainsi que la vie même du marin. Le contexte de jeune fille expérimentée et brunie par les longues journées qu'elle passe exposée au vent et au soleil ne se manifeste nullement dans ces vers. Il convient toutefois de remarquer que l'absence de luminosité suscite le rejet absolu : « [...] / La sirena no le quiere. / El pez espada le hiera. / [...] ». La métamorphose chromatique de la voile semble être une variation marine et albertienne du motif analysé. La voile, représentation métonymique du bateau, sillonne les mers. Elle est, en ce sens, assimilable à une entité féminine exerçant son activité dans un cadre extérieur naturel. Elle est par ailleurs exposée au vent, à l'eau et au soleil. Sa métamorphose est significative : « [...] / Negra, en el viento, la vela. / [...] ». La perte de sa couleur blanche d'origine suscite un rejet irréversible.

Lorsque la perte de blancheur concerne un personnage féminin, le teint brun sera d'autant plus connoté érotiquement que la jeune fille sera associée aux éléments naturels. En voici un exemple tiré de *La amante* :

Medina de Pomar.

¡A las altas torres altas  
de Medina de Pomar!

¡Al aire azul de la almena,  
a ver si ya se ve el mar!

¡A las torres, mi morena! (pp. 187-188)

L'invitation à se rendre en un lieu est formulée à trois reprises dans des unités syntaxiques exclamatives afin de laisser transparaître l'enthousiasme de la voix lyrique qui prétend partager sa motivation avec le destinataire du message qui ne peut être identifié avant le dernier mot de la composition. L'incitation pressante est renforcée par la présence de la préposition « a », en position anaphorique, qui dynamise l'invitation. Il s'agit de prendre de la hauteur (altas ; torres ; almena) dans le but de contempler le spectacle offert par l'étendue de la mer : « [...], / a ver si ya se ve el mar! / [...] ». Un premier niveau de lecture assimile cette initiative à la hâte du voyageur de découvrir un littoral. La précision « mi morena » laisse pénétrer dans le texte une référence traditionnelle qui permet de déterminer un second degré de lecture. La jeune femme brune et expérimentée est ainsi mise en rapport avec l'élément liquide (mar) et l'air mentionné (aire azul) et également suggéré par la prise de hauteur. Elle est bien invitée à prendre du plaisir mais pas exclusivement par la contemplation du paysage. Dès lors, la référence insistante aux tours pourrait bien se charger d'une connotation phallique.

Les dangers encourus dans l'espace naturel imposent que quelques conseils soient adressés à la jeune fille inexpérimentée, comme dans ces vers de *Marinero en tierra* :

LA NIÑA QUE SEVA AL MAR

¡Qué blanca lleva la falda  
la niña que se va al mar!

¡Ay niña, no te la manche  
la tinta del calamar!

¡Qué blancas tus manos, niña,  
que te vas sin suspirar!

¡Ay niña, no te las manche  
la tinta del calamar!

¡Qué blanco tu corazón  
y qué blanco tu mirar!

¡Ay niña, no te los manche  
la tinta del calamar! (p. 144)

La beauté et l'innocence du personnage féminin font l'admiration de la voix poétique (« ¡Qué [...] »). Mais ce regard admiratif ne parvient pas à dissimuler l'inquiétude profonde (« [...] / ¡Ay niña [...] »). La blancheur se répand sur l'ensemble des éléments qui caractérisent le personnage inexpérimenté (niña) et qui se trouve donc exposé à tous les dangers : « falda » ; « manos » ; « corazón » ; « mirar ». La gradation facilite le glissement du plus concret et anecdotique vers le plus symbolique. Le danger prend forme car ce personnage féminin pur et sans défense effectue un déplacement qui va favoriser la mise en contact avec l'eau dans le cadre d'un bain. La blancheur / candeur risque donc d'être mise à mal comme le rappelle l'invitation répétée à ne pas se laisser salir. Dans l'univers imprégné de codes maritimes de Rafael Alberti, la perte de blancheur n'est plus provoquée par l'exposition au soleil, mais par un mollusque marin (el calamar). Une entité masculine menace donc, dans l'eau, la pureté féminine, et la sécrétion de l'encre risque de souiller la jeune fille naïve.

La prédominance de l'espace naturel ne constitue donc nullement un élément anecdotique ou encore exclusivement esthétique. La prise en compte du cadre spatial extérieur favorise le déplacement de la voix poétique et l'évocation de l'espace à la fois distant et regretté. La flore invite également à la mobilisation des sens en suggérant le contact, les parfums et la variété chromatique. La plus grande originalité relevée concerne l'élaboration d'un paysage sous-marin lyrique capable d'atténuer la douleur liée au déchirement d'un déracinement spatial imposé. Mais surtout, les multiples références à la flore injectent dans la poésie albertienne une présence intertextuelle qui réactive la poésie populaire. Certains vers peuvent ainsi être lus à la lumière de cette intertextualité et suggérer l'attirance réciproque des amants ou encore une charge érotique non négligeable. L'élaboration récurrente d'un cadre spatial extérieur privilégiant l'intégration de références aux éléments naturels — fleurs, plantes, buissons, arbres, eau, soleil, lune, étoiles — implique tout naturellement la présence incontournable d'une faune qu'il nous reste à identifier. Flore et faune s'inscrivent dans un rapport de complémentarité harmonieux. Par ailleurs, les animaux mentionnés pré-

sentent également l'intérêt de donner plus de vie à l'espace élaboré, en le dynamisant, et d'ajouter, en outre, une dimension sonore qui vient compléter la sollicitation des sens déjà relevée, bien que, comme nous allons en faire le constat, tous les animaux mentionnés ne soient pas en mesure de représenter un apport auditif particulier.

Dans *Marinero en tierra*, le grillon rythme les heures et accompagne le voyageur qui fait escale dans l'hôtel du poème « Balcón del Guadarrama » : « Hotel de azules perdidos, / de párpados entornados, / custodiado por los grillos, / [...] » (p. 95). Les berceuses qui sont regroupées dans le recueil mentionnent un animal sans que celui-ci vienne se placer au service de l'élaboration d'un espace déterminé. C'est bien la dimension purement imaginaire qui prime en pareil cas, mais nous relevons tout de même les animaux concernés afin de constituer le bestiaire albertien : « Nana de la cigüeña » (p. 102) ; « Nana de la tortuga » (pp. 102-103) ; « Nana de la cabra » (p. 103) ; le hibou et l'épervier évoluent côte à côte dans « Nana del niño malo » (pp. 101-102) ; « Nana » II, dans *El alba del alhelí* mentionne la présence d'un corbeau (p. 245) . Parmi les animaux susceptibles d'apporter une dimension sonore à l'espace et de le dynamiser, signalons les chatons de « De 2 a 3 » (p. 109) dans *Marinero en tierra* (« [...] / Tres gatitos grises / [...] »), les poules dans la composition de *La amante* dont les deux premiers vers sont « Sí, nada más que la abuela, / la abuela entre las gallinas, / [...] » (p. 179) ou les coqs qui, dans le même recueil, annoncent le lever du jour et le moment du départ pour le voyageur : « Los gallos. ¡Ya cantan! / ¡Vamos! La alborada. / [...] » (p. 195). Les canards observés par la lavandière dans « Asalto en el río » de *La amante* (« [...] / Y una escuadrilla de ánades, / picos al viento, bogando. / [...] », p. 193) se dotent de la même fonction au même titre que les oies (« La oca y el gorrión », *El alba del alhelí*, p. 241), les grenouilles et les crapauds (« Descalza de los caminos », *El alba del alhelí* : « Descalza-de-los-caminos, / la encantadora de ranas, / [...] », p. 268 ; « [...] / por ver el sapo que tiene / un diamante en la frente... / [...] », p. 269).

D'autres animaux présentent la particularité de dynamiser l'espace lyrique élaboré compte tenu du mouvement qu'ils impliquent et de la dimension sonore qu'ils peuvent ajouter au cadre spatial, mais pas uniquement. Ils supposent par la même occasion une présence humaine indissociable. C'est en particulier ce qui se produit lorsque sont mentionnés les mules et les chevaux. Dans *El alba del alhelí*, la voix lyrique propose à la jeune fille recluse d'accéder à une liberté qu'elle ne pourra

atteindre qu'au prix d'une chevauchée garantissant la prise de distance par rapport à l'espace familial de la réclusion : « [...] / ¡Al campo, a caballo, amor! » (p. 253). Lors de la préparation du départ dans « Vísperas de la huída a Egipto », *El alba del alhelí*, le projet ne peut se concevoir sans la sollicitation du muletier : « [...] / —La mejor mula de todas / las tuyas, mi buen mulero. / [...] » (p. 228). De façon générale, l'association entre dynamisme et dimension sonore est systématiquement attestée lorsque la présence animale implique une activité professionnelle : le charretier (« [...] / Tienes cuatro mulas tordas, / un caballo delantero, / [...] », numéro 16 de *La amante*, pp. 175-176), le chasseur (« Cazador de Peñaranda, / [...] / te espera, alegre, una garza. », numéro 14 de *La amante*, p. 175), les maquignons (« [...] / vendiendo caballos malos, / vida, por caballos buenos! / [...] » dans la quatrième unité regroupée sous le titre de « La húngara », *El alba del alhelí*, p. 230). Viennent compléter cette liste les gardiens de troupeaux en tous genres : « [...] / el esquilón de los bueyes / [...] » (« Sirena del campo », *Marinero en tierra*, pp. 96-97), « [...] joven vaquerillo, / que llevas tus dos vaquitas / tan de mañana a ordeñar. / [...] » (« El mar muerto » II, *Marinero en tierra*, p. 130), « Por la espesura, mi amor, / se le ha perdido una cabra / y va llorando el pastor. / [...] » (numéro 21, *La amante*, p. 178), « Estampida real del vaquero y la pastora », pp. 205-207, « Pastor que vas con tus cabras » (« Los tres noes », *El alba del alhelí*, p. 227), « [...] / ¿Adónde van tus cabras? / ¡Ay, dímelo, pastor! / [...] » (« La flor de los zapaticos », *El alba del alhelí*, p. 243), « Siempre hay una cabrita / que se equivoca de calle / y tuerce por otra esquina / [...] / Y siempre [...], / hay un cabrero que va / interrogando por ella. » (numéro 16, *El alba del alhelí*, p. 246), « Pastor madrugero, / ¡tu blanco cordero [...] » (« La marinera, el pastor, el marinero y la pastora », *El alba del alhelí*, p. 289), « [...] / —Mi vaca [...] » (« La vaca labradora », *El alba del alhelí*, pp. 293-294). Tous les cas recensés jusqu'à présent relèvent pleinement du domaine terrestre, mais les airs sont également peuplés d'une grande variété d'oiseaux. Ils introduisent dans les vers la traditionnelle valeur de liberté et de voyage par leur capacité à parcourir un espace infini et totalement ouvert. Le moineau fait ainsi son apparition dans « La oca y el gorrión » de *El alba del alhelí* (p. 241). La capacité du moineau, minuscule et ordinaire, à séduire l'oise blanche dit bien l'absence de limites non seulement sur le plan spatial mais également par rapport à la rigidité des normes conventionnelles. Les blanches colombes se manifestent dans « Súplica » de *El alba del alhelí* : « [...] / —¡Palomas de pico blanco, / decídele a la

carcelera !... / [...] » (pp. 262-263). Le merle, antithèse chromatique de la colombe, n'est pas pour autant exclu : « [...] / y un mirlo enlutado, / [...] » (« De 2 a 3 », *Marinero en tierra*, p. 109). La prière adressée au bûcheron dans « ¡A volar! », de *Marinero en tierra*, vise à préserver le cadre naturel d'une série d'oiseaux dont les noms accumulés en fin de vers transforment le poème en un tronc dont l'extrémité des vers/branches sert de refuge aux volatiles :

¡AVOLAR!

Leñador,  
no tales el pino,  
que un hogar  
hay dormido  
en su copa.

—Señora abubilla,  
señor gorrión,  
hermana mía calandria,  
sobrina del ruiñeñor;

ave sin cola,  
martín-pescador,  
parado y triste alcaraván:

¡a volar  
pajaritos,  
al mar! (p. 98)

Le bestiaire albertien est original à plus d'un titre. En effet, indépendamment de ceux que nous venons de relever, d'autres animaux peuvent surprendre compte tenu de leur présence largement moins attestée dans l'élaboration d'un espace lyrique. Dans certains cas, la volonté d'injecter dans le texte une dose d'exotisme est perceptible. Telle est la fonction du crocodile dans « Cruz de viento » de *Marinero en tierra* : « [...] / Dorada, clara de oro, / flora de los fuegos, tú, / sobre un cocodrilo verde. / [...] » (p. 127). Au même titre que le voyage ou le rêve, l'animal exotique offre une modalité d'évasion complémentaire. Un procédé semblable est perceptible dans « De 2 a 3 » (*Marinero en tierra*), où contre toute attente le chat et le merle partagent l'espace textuel avec un chameau et un éléphant : « [...] / Un blanco elefante / y un pardo camello, / y toda la flora del aire / y toda la fauna del cielo. / [...] » (p. 109). Toutefois, ce qui peut paraître plus surprenant encore reste la présence de quelques

reptiles et d'une multitude d'insectes. Il s'agit là probablement d'une volonté affirmée de laisser accéder à l'espace lyrique des éléments traditionnellement exclus de ce contexte. De la sorte, une nouvelle dimension populaire prend forme en magnifiant et en donnant leurs lettres de noblesse à des animaux généralement marginalisés des bestiaires et qui peuvent inspirer une forme de rejet. La couleuvre et le lézard partagent un même espace dans « Ruinas » de *La amante*. Mieux que tout autre animal, ils expriment la sécheresse du paysage castillan si éloigné de la côte : « [...] / Aquí canta la culebra, / le escupe verde el lagarto, / y el viento parte las piedras, / moviendo, hundido, los cardos. » (p. 176). Les insectes, pour leur part, sont nombreux mais répartis de façon déséquilibrée entre les trois recueils. Absents de *El alba del alhelí* qui fait une large place au traitement dramatisé de situations d'isolement ou de marginalisation, ils font une apparition discrète dans *La amante* grâce à la tarentule du poème « Nana » : « [...] / ¡Y la tarántula, madre, / al pie de su madriguera! » (p. 179). En revanche, les insectes sont massivement représentés dans *Marinero en tierra*. La minuscule coccinelle et la fragile chenille sont présentes dans « Ayer y hoy » (p. 97) : « [...] / Cuando ibas a la ermita, / pastora de los altares, / calladas, las mariquitas / bajaban de los pinares. / [...] / Nido de orugas. / [...] » (p. 97). L'araignée tisse sa toile en silence dans « De 2 a 3 » : « [...] / la araña hilandera / [...] » (p. 109). Le papillon et la sauterelle sont les compagnons de solitude qui entourent la femme aimée dans « Sola » : « La que ayer fue mi querida / va sola entre los cantuesos. / Tras ella, una mariposa / y un saltamonte guerrero. / [...] » (p. 104). La concentration la plus visible est recensée dans « Elegía » à l'occasion de l'évocation du jardin de l'enfance : « Infancia mía en el jardín: / Las cochinillas de humedad, / las mariquitas de San Antón / también vagaba la lombriz / y patinaba el caracol. / [...] » (p. 106). L'intégration d'un mollusque en fin de liste ne provoque pas la moindre rupture. L'escargot, au même titre que les insectes, n'est pas un élément fréquemment exploité dans la création poétique, sa présence est discrète, ses dimensions sont réduites, son déplacement n'apporte à la composition qu'une dynamique très modérée et les sensations auditives qui lui sont associées sont inexistantes. C'est peut-être là l'intérêt de cet inventaire d'insectes. Par les caractéristiques recensées, ils se dotent d'une vertu apaisante propice au rêve tranquille. Ils donnent par ailleurs l'occasion au poète de valoriser ce qui est humble, discret, ignoré et parfois rejeté. Leur fonction est également intertextuelle, dans la mesure où la présence de certains de ces animaux est bien attestée dans le *Cor-*



*pus de la antigua lírica popular hispánica* : « Sana, sana, / culo de rana, / tres pedos cada mañana. » (p. 993) ; « Canta la rrana i baila el sapo, / i tañe la vigüela el lagarto. » (p. 1008) ; « Sal, lagartixa, / que matan a tu hixa; / sal al sol, sal, / que te la llevan a quemar. » (p. 1004) ; « Caracol, caracol, / saca los cuernos al sol. » (p. 1003). Il est à noter que les exemples relevés ci-dessus sont tous recensés dans la rubrique « Rimas de niños y para niños ». C'est ce qui explique probablement que ces animaux se manifestent massivement et plus particulièrement dans *Marinero en tierra*, recueil dont de nombreuses compositions chantent l'enfance perdue et la mise à distance par rapport à l'espace idéalisé de cette enfance.

Le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* rassemble également des vers se référant à des troupeaux et à leurs gardiens attirés : « —Guárdame las vacas, carillo, / y besart[e] é. / —Bésame tú a mí, / que yo te las guardaré. » (p. 819) ; « Ovexita blanca, / rrequiere tu piara: / en ora mala uviste / pastora enamorada. » (p. 553). La référence au troupeau gardé s'accommode aisément de la thématique amoureuse.

Face à l'intérêt prononcé pour le monde marin évoqué, chanté et reconstruit à diverses reprises, Rafael Alberti accorde une place prépondérante à la faune marine. Le poète procède par transposition. Nous avons relevé que, dans « La niña que se va a la mar », *Marinero en tierra* (p. 144), le risque de perte de blancheur pour la jeune fille innocente ne provient plus de l'exposition au vent et au soleil, mais bien d'un animal marin, le calamar, susceptible de souiller le personnage féminin inexpérimenté. Il s'agit là d'un cas de réécriture et de transposition particulièrement adapté au thème fédérateur autour duquel sont réunies diverses compositions de *Marinero en tierra*. D'autres cas de transpositions, destinées à atteindre un degré de compatibilité avec le monde marin, sont repérables. La composition 14 de *El alba del alhelí* en offre un exemple. Les papillons s'y transforment en « Mariposas de la mar » et le cadre spatial élaboré subit également les adaptations indispensables :

¡Mariposas de la mar!

¡Por los bosques de corales,  
por las selvas de las algas,  
novia mía, persiguiendo  
tú conmigo,  
mariposas de la mar! (pp. 287-288)

Dans cette même perspective de fusion, le cheval se transforme en cheval d'écume dans la composition 58 de *Marinero en tierra* : « ¡Quién cabalgara el caballo / de espuma azul de la mar! / [...] » (p. 155). L'activité envisagée dans le monde sous-marin rêvé implique des adaptations qui concernent une fois de plus le cheval. Cet animal doit céder la place, dans ce contexte spécifique, au saumon qui se voit attribuer une tâche hors du commun : « [...] / En un carrito tirado / por un salmón [...] » (« Pregón submarino », *Marinero en tierra*, p. 126). La réélaboration de l'espace et le processus d'adaptation opéré sur la faune n'épargnent en rien le personnage féminin lui-même : « Teniendo voz de mujer / y cola azul de pescado, / [...] » (« La sirenilla cristiana », *El alba del alhelí*, p. 291). Une autre stratégie, orientée vers la volonté de marier harmonieusement l'univers terrestre et l'univers marin, consiste à privilégier les animaux pouvant évoluer sur terre ou dans l'eau —comme dans la chanson « Cangrejos » de *La amante* (p. 182)— ou encore des noms susceptibles de renvoyer aux deux réalités : « Buey » dans « Mala ráfaga » de *Marinero en tierra* (p. 137) peut renvoyer au bovin ou au tourteau ; « Erizo », dans la composition 61 de *La amante* (p. 196), renvoie bien au monde marin « Verdes erizos del mar. / [...] », mais le substantif convoque inévitablement l'image du hérisson.

Concernant la faune recensée dans les vers de notre corpus, précisons enfin que deux catégories d'animaux en particulier ne se dotent de sens qu'à la lumière de la tradition populaire. Il s'agit des cervidés (corzo, corza, ciervo, cierva, cervatilla) et des chiens (perro, mastín, galgo, lebrel).

Le cerf est exploité de façon extrêmement personnelle dans « El ciervo, la cierva y el cervatillo » (pp. 267-268) de *El alba del alhelí*. Les cervidés sont réunis dans ce qu'il est convenu de considérer comme une cellule familiale. Ils sont pleinement personnifiés et expriment leurs sentiments par la parole : douleur, tristesse, regrets, résignation. Le traitement de cette composition structurée en trois tableaux est largement dramatisé et le dénouement est des plus tragiques puisque la mort vient sceller le destin de chacun des membres de l'unité familiale. La dramatisation des faits, le dénouement douloureux ainsi que la prise de parole par les cervidés sont autant d'éléments qui trahissent un travail de réécriture réalisé à partir de la légende « La corza blanca » de Bécquer. Face à cette initiative plus personnelle de dramatisation, bien que déjà connotée intertextuellement, l'influence traditionnelle ne s'estompe pas. En effet, la chanson la plus souvent mentionnée par la critique et le poète lui-même, « Mi corza » (*Marinero en tierra*, p. 99), se prête aisément

à une lecture orientée par l'exploitation que fait la lyrique populaire de l'animal mentionné dès le titre. L'insistance avec laquelle la voix lyrique se réfère à l'eau dans « Mi corza » (*Marinero en tierra*, p. 99) prend tout son sens. L'animal ayant perdu la vie (la mataron) a résisté en prenant la fuite en direction de la rivière (al pie del agua ; por el río ; dentro del agua). La caractéristique chromatique (corza blanca) convoque chez le lecteur la légende de Bécquer et suggère de la sorte la possible personification de l'animal. La femme pure aurait été victime d'une agression à caractère sexuel. Sa résistance face à la force et l'expérience d'un collectif (Los lobos) ne fait que retarder un dénouement inéluctable :

#### MI CORZA

*En Ávila mis ojos...*  
Siglo xv.

Mi corza, buen amigo,  
mi corza blanca.

Los lobos la mataron  
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,  
que huyeron por el río.

Los lobos la mataron  
dentro del agua. (p. 99)

Les chiens, pour leur part, sont associés à la fonction traditionnelle d'accompagnement. On les trouve aux côtés du marcheur dans « El buen amigo » de *El alba del alhelí* : « Amigo de las nieves, / ven pronto a mí. / Con tu cayado alpino, / con tu mastín. / [...] » (p. 266). Dans le même recueil, les aptitudes de la meute fidèle sont mises à contribution lors de la battue organisée dans le but de retrouver le personnage disparu :

#### DÍA DE CAZA

Aldebarán se ha perdido.  
¡Buscadle entre los habares!  
(De verde, en los olivares,  
yace Aldebarán herido.)

Sirio, desaparecido.  
¡Corred pronto a los pinares!

(De plata, en los azahares,  
tiembla Sirio guarecido.)

¡Calandrias, por las praderas!  
¡Luceros, por los vergeles!  
¡Pastores, por la alquería!

¡Luna de la primavera,  
alúmbranos! ¡Mis lebreles,  
saltad por la montería! (p. 271)

Mais le chien, comme bien d'autres éléments de la faune et de la flore, a tendance à être présenté de façon à devenir compatible avec le monde marin sous-jacent. C'est ainsi que le mâtin dans « Día de tribulación », *Marinero en tierra*, se dématérialise, et la puissance de l'animal est mise en rapport avec l'intensité de la marée : « [...] / Contra mis casi hundidos tajamares, / arremete el mastín de la marea. / [...] » (p. 142). Le lévrier mentionné dans « Estampida celeste de la Virgen, el arcángel, el lebrél y el marinero » (pp. 207-210) n'est pas présenté comme un simple « lebrél », mais bien comme « [...] tu lebrél de la mar, / [...] » (p. 209) ou encore comme un « lebrél submarino » (p. 208). Le chien est finalement autorisé à embarquer après intercession insistante du marin auprès de la Vierge. Un autre chien prend les commandes de l'embarcation dans *El alba del alhelí*, à moins qu'il ne faille le considérer comme la figure de proue du navire. Dans tous les cas, il est associé au monde de la navigation, bien que dans le poème relevé ci-dessous la navigation effective semble bien compromise (Sin ; sombra ; agonía ; pena ; mares muertos) :

Sin ecos y sin banderas,  
mi lindo barco.

Con su sombra en agonía,  
mi lindo barco.

Pena por los mares muertos  
mi lindo barco.

Capitán triste en la proa,  
mi mastín blanco. (p. 285)

Cette adaptation du chien à l'univers marin correspond au traitement le plus original reçu par l'animal dans les vers de Rafael Alberti. Dans d'autres cas, l'interprétation du texte nécessite que soit réactivée la

tradition populaire. En prenant appui sur les vers reproduits ci-dessous, Margit Frenk propose l'analyse suivante :

Una madre que a mí crió  
 mucho me quiso y mal me guardó:  
 a los pies de mi cama los canes ató,  
 atólos ella, desatélos yo,  
 metiera, madre, al mi lindo amor.  
 No seré yo fraila.

Una madre que a mí criara  
 mucho me quiso y mal me guardara:  
 a los pies de mi cama los canes atara,  
 atólos ella, y yo los desatara,  
 y metiera, madre, al que más amaba.  
 No seré yo fraila.

[...] En nuestra canción, si bien lo vemos, los canes atados/desatados sólo en un primer nivel superficial están ahí para (mal)guardar a la hija. En un nivel más profundo y real simbolizan el brío sexual de la muchacha; la madre trata de reprimirlo, pero la hija le da libre curso, « metiendo » a su lindo amor<sup>144</sup>.

Cette interprétation oriente de façon décisive la perception des exemples relevés dans le même article :

Ten tu perro, Teresa,  
 ten tu perro, que no me muerda [NC 1669] (p. 368)

[...]

Perricos de mi señora,  
 no me mordades agora [NC 1670]

Si quieres que vaya a verte  
 ponle a tus perros cadenas,  
 que me ladran cuando voy  
 a ver tu cara morena.

[...]

Anda vete, que no quiero  
 volver a tu casa más,

<sup>144</sup> Frenk, 2006, pp. 367-368.

porque tienes un perrito,  
no sé si me morderá [NC 1669] (p. 369)

María, amarra a tu perro,  
¡mala rabia te lo mate!,  
que por la causa de tu perro  
no me viene a ver mi amante. (p. 370)

Deux compositions de *La amante* méritent d'être lues à la lumière de cette tradition :

#### NOCHE

La galga del río Duero,  
mi amiga,  
¡qué bien ladra!  
  
¡Qué buena galga!  
  
¡Y qué bien mueve la cola,  
y qué bien guarda la puerta,  
mi amiga,  
y qué bien ladra!  
  
¡Qué buena galga! (pp. 173-174)

Le titre (« Noche ») présente un cadre propice au rendez-vous secret. Exception faite des vers 2 et 7 (« [...] / mi amiga, / [...] »), tous les autres vers mentionnent la chienne évoquée (« La galga [...] » ; « [...] / ¡Qué buena galga ! / [...] ») ou l'une des actions dont elle est le sujet (ladra ; mueve la cola ; guarda la puerta). Elle est d'ailleurs l'unique sujet grammatical de la composition, signe de l'intérêt marqué que lui porte le « je » lyrique. La fascination exercée par l'animal est perceptible grâce à l'accumulation de phrases exclamatives. La chienne énergique (« [...] / y qué bien ladra! / [...] »), efficace (« [...] / y qué bien guarda la puerta, / [...] ») et affectueuse (« [...] / ¡Y qué bien mueve la cola / [...] ») est spatialement associée à un cours d'eau (« La galga del río Duero, / [...] »). Le contexte nocture et l'élément liquide peuvent implicitement orienter vers la mise en place d'un rendez-vous secret. Toutes les références à la chienne sont dès lors susceptibles d'être lues comme les indices de la ferveur du personnage féminin qui s'impatiente dans l'attente de la rencontre.

De Peñaranda de Duero  
al teatro romano de Clunia.

Ten cuidado en el molino,  
que asaltan los perros grandes,  
mastines, los mordedores.

¡De prisa, el amante mío,  
hasta Coruña de Conde! (p. 176)

L'avant-dernier vers offre un indice précieux. L'exclamation intégrée dans le distique est adressée à l'être aimé (« [...] el amante mío, / [...] »), et ce masculin laisse entendre que la voix lyrique est à identifier comme une entité féminine. Le personnage masculin est perçu dans le contexte d'un déplacement (« De Peñaranda de Duero al teatro de Clunia »). Ce trajet, dont les points de départ et d'arrivée sont clairement annoncés, implique une étape intermédiaire moins précise mais très symbolique (el molino). La voix lyrique incite le voyageur à reprendre sa route et à ne pas s'attarder en ce lieu : « [...] / ¡De prisa, el amante mío, / hasta Coruña de Conde! ». Les raisons d'une telle urgence tiennent à l'existence d'un danger : « Ten cuidado [...] ». Quelle est donc cette menace contre laquelle le voyageur est énergiquement mis en garde ? Traditionnellement, le personnage féminin en rapport avec le travail du pain est associé à un être lascif. Tel est le cas de la boulangère ou encore de la meunière. Ces deux femmes évoluent dans un lieu ouvert au public avec les possibilités de rencontres que cela implique. La pénibilité de leur travail impose parfois qu'elles soient légèrement vêtues. Elles constituent des étapes clés dans l'élaboration du pain dont la forme peut être très suggestive. La *troba cazura* de la « Panadera Cruz », dans le *Libro de Buen Amor*, dit bien la connotation érotique que suppose un tel personnage. La voix lyrique demande donc au voyageur de prendre de la distance par rapport au lieu de toutes les tentations. L'agressivité des chiens souligne, dans ce contexte, le fort désir de la meunière.

### 1.2. Le thème de l'amour

Il semble difficile d'ignorer la dimension amoureuse dans les chansons populaires ou d'inspiration populaire. Dans les trois recueils étudiés de Rafael Alberti, cette orientation thématique est loin d'être unique, mais elle est bel et bien présente et ce de façon significative. Les références au personnage féminin aimé se manifestent dans *Marinero en*

*tierra*, comme en attestent certains vers tels que « Novia ayer del pino verde, / [...] » (« Ayer y hoy », p. 97), « Amada de metal fino, / [...] » (p. 98), « Mi amante lleva grabado, / [...] » (p. 99), « [...] / se me ha perdido mi amante / [...] » (« Chinita », p. 127). La tradition populaire attribue également des connotations amoureuses à un substantif tel que « hermana » : « Dame tu pañuelo, hermana, / [...] » (« El herido », p. 100). Dans le recueil *La amante*, le titre même impose cette thématique dès le tout premier contact pour le lecteur. Bien que le voyage et les impressions qui y sont liées dominent dans ces compositions, certains vers ne manquent pas de fixer des rendez-vous (« Debajo del chopo, amante, / [...] », p. 171), d'élaborer des projets à plus long terme (Aquí una casa, querida, / [...] », p. 172), ou encore de rendre compte d'une séparation poignante (« [...] / —¡Adiós, mi buen andaluz! / [...] / ¡Mi amante, hermana y amiga! / ¡Mi buen amante andaluz! », p. 200). Dans *El alba del alhelí*, les relations amoureuses difficiles (« La mal cristiana », p. 249), voire frustrées (« La maldecida », pp. 250-252 ; « La encerrada », pp. 252-257 ; « La húngara », pp. 228-232), sont annoncées dès le paratexte. En effet, le titre même renvoie à la légende médiévale déjà mentionnée et qui met fin aux amours clandestines entre les deux amants au moment précis où ils sont sur le point de se rejoindre définitivement.

Les références à la nature, compte tenu des échos multiples renvoyant à la tradition populaire, trouvent spontanément leur place dans un contexte amoureux et sont même susceptibles de réactiver cette thématique lorsqu'elle reste discrète : « Debajo del chopo, amante, / debajo del chopo, no. / Al pie del álamo, sí, / [...] » (*La amante*, p. 171). Même sans la présence du substantif « amante », l'espace évoqué ne peut être que celui d'un rendez-vous amoureux. La réécriture de cette tradition justifie les références multiples à l'environnement. Dans la rubrique antérieure, nous insistions sur la fonction de ces éléments dans la poésie de Rafael Alberti. Nous n'y revenons que très rapidement afin de souligner que le sentiment amoureux est souvent consolidé par la présence d'éléments naturels. En voici un exemple tiré de *Marinero en tierra* :

#### AYER Y HOY

Novia ayer del pino verde,  
 hoy novia del pino seco.  
 Greñas ayer para el aire,  
 hoy soledad para el viento.



## AYER

Cuando ibas a la ermita,  
 pastora de los altares,  
 calladas, las mariquitas  
 bajaban de los pinares.  
 La del más limpio escarlata,  
 de negros puntos clavado,  
 era alfiler de tu corbata  
 en tu corpiño encarnado.

## HOY

Nido de orugas.  
 Silencio espantapájaros,  
 perdido el cuerpo de arrugas. (p. 97)

Le contraste entre le passé et le présent est annoncé dès le titre et il structure la composition en reprenant chacun des marqueurs temporels affichés dans le titre au début des strophes 2 et 3. L'écart temporel ainsi mis en relief induit par la même occasion un écart considérable si nous nous centrons sur l'aspect de la femme évoquée. Dans un temps révolu, l'entité féminine communiait avec la nature (« [...] / pastora de los altares / [...] » ; « [...] las mariquitas / bajaban de los pinares. / [...] »). Le spectacle ainsi présenté suggérait fraîcheur et densité chromatique (« [...] / La del más limpio escarlata, / de negros puntos clavado, / era alfiler de corbata / en tu corpiño encarnado. / [...] »). Le spectacle présent inspire beaucoup moins la voix lyrique à en juger par la brièveté de la strophe consacrée à cette période et à la simplicité des unités syntaxiques (« [...] / Nido de orugas. / [...] ») qui contraste avec la densité des deux phrases intégrées dans l'unité intitulée « Ayer ». Le développement raffiné et détaillé de la strophe consacrée au passé relève de la tradition savante. La brièveté et l'absence d'action de la dernière strophe renvoie au contraire à une production de tradition populaire. La toute première strophe concentre également des références aux éléments naturels. Le substantif « novia » sur lequel s'ouvre littéralement le poème confirme l'orientation fortement connotée que transmet la présence du pin : « Novia ayer del pino verde, / [...] ». L'originalité, dans ce cas, tient au fait que la voix lyrique réactive le même principe dans le but de souligner l'évolution physique de l'être aimé victime des injures du temps. Ce rapport de la femme aimée au temps est bien perceptible dans

la structure en chiasme qui rappelle que la première ne peut échapper aux caprices du second : « Novia ayer [...] » vs « hoy novia [...] ». Après la formulation de ce contraste structurel et temporel, les vers semblent revenir à une structure parallèle (« [...] del pino [...] »), mais ce n'est que pour mieux accentuer un dernier contraste : « verde » vs « seco ». La référence à l'arbre facilite l'intégration du sentiment amoureux, mais l'adjectivation insiste sur un aspect inattendu : l'évolution physique liée au cours du temps. La mention des cheveux et du vent confirme pleinement la lecture intertextuelle qu'il est possible de réaliser. L'érotisme suggéré par les cheveux livrés au vent (« [...] / Greñas ayer para el aire, / [...] ») est une image désormais révolue (« [...] / hoy soledad para el viento. / [...] »).

C'est encore le vent qui vient renforcer la tonalité amoureuse dans ce poème de *Marinero en tierra* :

Amada de metal fino,  
de los más finos cristales.

—¿Quién la despertará?

—El aire,  
solo el aire. (p. 98)

Dans le monde onirique mis en place dans les vers de Rafael Alberti, la personne aimée peut adopter des aspects totalement inattendus. Dans le cas retranscrit ci-dessus, ce sont les références à la matière qui désorientent le lecteur (metal ; cristales). La voix lyrique revendique une part d'originalité en prenant ses distances vis-à-vis d'une convention qui laisse attendre que les vers se réfèrent à la peau ou au teint de la jeune femme. L'adjectivation préserve la délicatesse de la personne considérée (fino ; finos) en insistant sur le caractère unique du personnage féminin grâce au recours au superlatif (de los más finos). Les matières sélectionnées pour exprimer la beauté féminine présentent la particularité, dans les deux cas, de renvoyer à la notion de froideur. Deux pistes s'offrent au lecteur pour en apprécier la portée. Le froid pourrait souligner l'indifférence de la jeune fille considérée. Cependant, à la lecture du vers suivant (« [...] / —¿Quién la despertará? / [...] »), il n'est pas à exclure que le froid renvoie au sommeil profond dans lequel serait plongée la femme. La réponse exclusive (« [...] / El aire, / solo el aire. »), compte tenu de la valeur intertextuelle déjà soulignée de l'air et du vent, invite à considérer que seul la force de la passion masculine est

susceptible d'extirper la belle de sa torpeur. La « amada » ensommeillée attendrait donc un réveil métaphorique qui la ferait accéder à l'amour.

Le poème qui fait immédiatement suite prend le parti d'orienter la représentation de la femme aimée vers des images nettement plus concrètes. C'est bien ce que suggèrent les références à une partie du corps —les orteils et les jambes— de l'entité féminine désignée par le substantif « amante » :

Mi amante lleva grabado,  
en el empeine del pie,  
el nombre de su adorado.

—Descálzate, amante mía,  
deja tus piernas al viento  
y echa a nadar tus zapatos  
por el agua dulce y fría. (p. 99)

La mention de certaines parties du corps (empeine del pie ; piernas) humanise le personnage lyrique qui établit avec la voix poétique un lien intime (Mi amante ; amante mía ; su adorado) basé sur un rapport de possession assumée (Mi ; su ; mía) et revendiqué bien au-delà du lien sémantique que nous venons de relever dans les adjectifs possessifs (« Mi amante lleva grabado, / en el empeine del pie, / el nombre de su adorado. / [...] »). La seconde strophe est une injonction adressée au personnage féminin. Cette dernière est invitée à se dévêtir : « [...] / — Descálzate, amante mía, / deja tus piernas al viento / y echa a nadar tus zapatos / por el agua dulce y fría. ». Le « je » lyrique souhaite de la sorte accéder au spectacle de la beauté de ce corps qui, au-delà du processus d'humanisation dont il fait l'objet comme nous venons de l'indiquer, est également fortement érotisé. La dimension érotique est consolidée par la référence conjointe à l'air (viento) et à l'élément liquide (agua dulce y fría) qui suggère le bain.

L'amour ne se manifeste pas, dans les vers de Rafael Alberti, exclusivement par le biais de références au corps et à des éléments naturels vecteurs d'une tradition antérieure. Il peut également être présent, et ce avec une forte intensité, dans les efforts déployés par le « je » poétique pour séduire et convaincre la jeune fille convoitée. Celui-ci ne ménage pas sa peine dans « La húngara » de *El alba del alhelí* : « —Por una noche, a mi casa. / ¡Vente a dormir a mi cuarto! / [...] » (p. 231). Il s'engage même à tout abandonner pour suivre la belle : « ¡Por toda España, conti-

go! / [...] » (p. 229). La passion est telle qu'elle perturbe le sommeil : « Me voy quedando sin sueño. / [...] » (p. 230). Or, selon Antonio Sánchez Romeralo dans son étude sur la lyrique populaire des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, la perte de sommeil est un élément caractéristique de la poésie élaborée autour de la thématique amoureuse :

El insomnio de los enamorados, y sobre todo de la amiga es tema común a la tradición culta y a la popular, desde la más remota antigüedad. El *CMP* [*Cancionero Musical de Palacio*] nos ofrece tres bonitos villancicos de insomnio:

Todos duermen, corazón,  
todos duermen y vos non. (34)

Estas noches atán largas  
para mí,  
no solían ser así. (58)

No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir. (71)<sup>145</sup>

Le présent offert intègre la même volonté de séduction. Dans le *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, les montagnards, qui sont sur le point d'imposer un rapport charnel au voyageur imprudent qui s'aventure dans un espace méconnu et dont il ignore également les codes, exigent que leur soient remis des présents. Le voyageur, en situation de faiblesse et de dépendance, n'a d'autre choix que de se soumettre aux règles imposées et de promettre sans compter. Bien qu'il ne soit pas envisageable, dans le cas du *Libro de Buen Amor*, de parler de sentiments amoureux au moment de l'épisode de la montagne, il est possible de constater que la promesse de dons reste étroitement associée au rapprochement corporel. Des exemples confirmant cette tendance sont recensés dans le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. La demande de présent peut s'inscrire dans le cadre d'un couple officiellement reconnu. C'est en principe le cas lorsque le personnage féminin prend l'initiative de réclamer un présent : « Comprame una saboyana, / marido, así os guarde Dios, / comprame una saboyana, / pues las otras tienen dos. » (p. 873) ; « Marido, dadme una saya. / [...] » (p. 874). Lorsque la voix masculine propose à la jeune femme de choisir un présent, c'est davantage à une démarche de séduction que nous assistons : « ¿Qué queréys que os

<sup>145</sup> Sánchez Romeralo, 1969, pp. 66-67.

trayga, / delicada? / ¿Qué queréys que os trayga? » (p. 872). Il arrive également que l'équilibre soit rompu à cause de la cupidité de la jeune femme : « Tanto me demanda / la niña, en buena fe, / tanto me demanda, / que yo no se lo daré. » (p. 872). L'enjeu est considérable et la mesure s'impose avec la plus grande rigueur. Ne rien offrir n'avantage pas le prétendant. Céder à tous les excès ne le grandira pas davantage. La remise du présent adopte des allures de promesses et laisse entrevoir des perspectives de dénouement heureux, voire d'engagement ferme. C'est ce qui explique la douleur intense ressentie lorsque le présent remis en gage d'amour est perdu ou brisé. Ce poème de *La amante* expose précisément ce type de situation :

Villarcayo.

En los tréboles del soto,  
¡Dios, lo que yo me encontré!

—¿Lo sabes?

—¡Sí que lo sé!

—Pues dime lo que encontré  
en los tréboles del soto.

—¡Dios, sí que te lo diré:  
mi anillo, mi anillo, roto! (p. 187)

La sollicitation par l'interrogation directe est fréquente dans la lyrique populaire, mais il est tout aussi fréquent que la question demeure sans réponse. Chez Rafael Alberti, les questions laissées sans réponses coexistent avec celles qui en obtiennent une. Dans ce cas précis, la réponse ne fait qu'accentuer la douleur amoureuse liée à la perte du présent symbolique. La capacité de la voix féminine à répondre laisse entendre que la perte ne serait pas accidentelle. La découverte de l'anneau brisé au milieu des trèfles accentue davantage la douleur. En effet, le trèfle reste traditionnellement associé à un sentiment de joie et d'allégresse comme le confirment ces vers issus du *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* : « Trébol florido, trébol, / trébol florido. » (p. 596) ; « Trébole, ¡qué mañana tan linda! / Trébole, ¡qué olorosa mañana! » (p. 596). Il est par ailleurs parfaitement apte à suggérer l'amour : « Trébole oledero, amigo, / trébole oledero, amor. » (p. 596). Le cadre spatial de la découverte constitue donc un facteur aggravant dans la mesure où il évoque un bonheur révolu désormais inaccessible.

Afin que le sentiment amoureux puisse s'exprimer clairement et sans obstacles, certaines conditions doivent donc être réunies. Il semble que cet amour sincère et pur ne puisse s'épanouir qu'en dehors des liens officiels du mariage. Il s'agit là d'une volonté affirmée de ne pas se laisser imposer une norme rigide de quelque type que ce soit. Globalement, la relation officialisée ne débouche pas sur une expérience heureuse. Tout comme l'amour courtois ne peut trouver d'issue concrète qu'en dehors des liens du mariage, l'amour officialisé est souvent connoté négativement dans les vers des trois premiers recueils de Rafael Alberti. Le bonheur ne semble pas sourire aux époux comme le confirme le personnage féminin de « La leona » dans *El alba del alhelí* :

## II

Llorando a la puerta, tú,  
labrando redes de luto.  
—Tu marido, ¿dónde está?  
—¡En el mar!  
—¿Volverá?  
—¡No volverá! (p. 290)

Dans le même recueil, le poème intitulé « La novia » présente l'état d'agitation qui s'empare de la fiancée le jour de ses noces. Rien ne semble se dérouler comme prévu et le temps qui passe, ponctué par le son des cloches, fait considérablement croître la tension. Tout semble faire défaut à la mariée au dernier moment : ses chaussures, son voile, ses bijoux. Mais le poème se referme sur une absence encore plus inquiétante :

[...]  
¿Dónde está mi amante?  
mi amante querido,  
¿en dónde estará?  
Toca la campana  
de la catedral.  
¡Y yo sin mi amante,  
yéndome a casar! (p. 236)

Rien n'est précisé quant à la cause de cette absence inopportune et il revient au lecteur d'échaffauder les théories qui lui semblent être les plus compatibles avec la situation dépeinte : retard, négligence, indifférence, rétractation, impossibilité majeure, mort... Quoi qu'il en soit cette alliance est de bien mauvais augure, et ce qui est supposé être le plus beau jour de la mariée semble définitivement tourner au cauchemar.

Dans l'unité 9 regroupée sous le titre « La encerrada », la voix lyrique s'introduit dans le jardin de la jeune fille courtisée. Le « je » avait auparavant proposé à la jeune femme farouchement gardée de prendre la fuite à ses côtés (« Sé que montas a caballo... / [...] », p. 253) et le projet d'évasion avait été formulé dans les moindres détails (« Sin que te sienta tu madre, / salte por la puerta falsa / y vente a los olivares. / [...] », p. 254). La présence de l'amant dans le jardin pourrait laisser attendre une issue favorable aux intentions de la voix poétique. Or, non seulement, il n'en est rien, mais ce qui met définitivement un terme aux aspirations du « je » est le rêve qui envahit les pensées de la femme aimée : « [...] / —¿Qué haces tú? —Soñando estoy / un traje para mi boda. / [...] » (p. 257). L'enthousiasme de la voix masculine pousse cette dernière à réclamer la précision suivante : « [...] / —¿Connigo? / [...] » (p. 257). La réponse est des plus catégoriques et des plus cinglantes : « [...] / —No. » (p. 257). Le recueil *La amante* intègre la formulation d'une proposition de mariage dans le poème « De paso » : « Di ¿por qué no nos casamos? / [...] » (p. 172). La demande restera à jamais sans réponse. Dans « Tú y yo » de *El alba del alhelí*, la voix poétique se livre à une réflexion à son sujet. Certes, sa situation économique influence grandement son jugement (« [...] / porque no tienes dinero, / [...] », p. 234), mais le constat est sans appel : « Tú nunca te has de casar, / [...] » (p. 234). Le tout premier poème de *La amante* se voulait déjà très clair et tout aussi ferme : « [...] / Por esposa, no. / [...] » (p. 169). En définitive, les seules noces envisageables et susceptibles de déboucher sur un amour heureux sont celles qui relèvent du monde des rêves : « [...] / me casé con Cal-y-nieve, / [...] » (*El alba del alhelí*, p. 238). Dans cet univers onirique, les épousailles impliquent que le « je » poétique se livre à un processus de métamorphose qui permet d'ancrer définitivement ces noces idéalisées dans le domaine du rêve : « Calera que das la cal, / píntame de blanco ya. / [...] » (p. 237). Il ne peut en être autrement s'agissant des noces sous-marines dont rêve la voix lyrique : « Branquias quisiera tener, / porque me quiero casar. / Mi novia vive en el mar / y nunca la puedo ver. / [...] » (*Marinero en tierra*, p. 125).

Le contact entre les amants se heurte fréquemment à de multiples difficultés. Y compris dans le cas que nous venons de relever, la dimension onirique ne suffit pas à balayer les obstacles et la conclusion reste particulièrement pessimiste : « [...] / ¡Yo nunca te podré ver / jardinera en tus jardines / albos del amanecer! » (p. 125).

Le décalage entre la détermination des deux personnages concernés peut constituer un obstacle de taille. Ainsi, dans « La húngara » de *El alba del alhelí*, la jeune femme courtisée laisse entendre qu'elle est réceptive aux avances de la voix lyrique :

7

No puedo, hasta la verbena,  
pregonar mi mercancía,  
que el alcalde me condena.

Pero ¡qué me importa a mí,  
si en estos campos, a solas,  
puedo cantártela a ti!  
[...] (p. 231)

Pourtant, lorsque les avances de la voix masculine se font plus pressantes, la réponse de la bohémienne coupe court à tous les espoirs :

8

—Por una noche, a mi casa.  
¡Vente a dormir a mi cuarto!  
—Mire, señor,  
tengo mi carro.

—Por una noche, en tu casa.  
¡Quiero dormir en tu carro!  
—Mire, señor,  
tiene su casa. (p. 231)

L'absence de réciprocité conduit à l'échec de la relation et le personnage féminin finira par reprendre la route sans laisser à la voix lyrique le moindre indice quant à sa nouvelle destination :

10

¿Por qué vereda se fue?  
¡Ay, aire, que no lo sé!



¿Por la de Benamejí?  
 ¿Por la de Lucena o Priego?  
 ¿Por la de Loja se fue?  
 ¡Ay, aire, que no lo sé!  
  
 Ahora recuerdo: me dijo  
 que caminaba a Sevilla.  
 ¿A Sevilla? ¡No lo sé!  
  
 ¿Por qué vereda se fue?  
 ¡Ay, aire, que no lo sé! (p. 232)

Ceci nous amène à considérer une autre forme d'obstacle à la relation amoureuse : la distance spatiale. Dans *La amante*, une chanson envisage une mise à distance douloureuse qui ne pourrait trouver d'issue que grâce à l'intercession du vent :

San Rafael  
 (Sierra de Guadarrama).

Si me fuera, amante mía,  
 si me fuera yo,  
  
 si me fuera y no volviera,  
 amante mía, yo,  
  
 el aire me traería,  
 amante mía,  
 a ti. (p. 170)

Dans ce cas concret, le vent agit comme un élément de mise en relation comme cela est traditionnel. *Marinero en tierra* n'exclut pas d'autres stratégies beaucoup plus concrètes afin de surmonter l'épreuve de la mise à distance :

LLAMADA  
  
 Zumbó el lamento del mar  
 cuando me habló por teléfono.  
  
 Yo, en la llanura. ¡Qué lejos  
 la novia del litoral!  
  
 Saltó del Norte a Levante.  
 Dejó un mar por otro mar.  
  
 ¡El mar de las Baleares! (p. 124)

La douleur liée à la séparation ne relève pas d'une époque spécifique. En revanche, le recours à la technologie que représente le téléphone s'inscrit dans le courant futuriste. Toutefois, les progrès techniques, s'ils peuvent contribuer à atténuer la douleur, sont bien loin de régler toutes les difficultés. La multiplication des références spatiales insiste sur la distance géographique très concrète qui sépare les amants : « llanura » ; « litoral » ; « Norte » ; « Levante » ; « Baleares ». Certaines formulations ne trouvent leur place dans cette composition que pour souligner la distance considérable qui provoque la séparation : « [...] / Dejó un mar por otro mar. / [...] » ; « [...] / Saltó del Norte a Levante. / [...] ». Le pronom sujet « Yo » traduit la solitude la plus profonde, et la femme aimée ne partage pas le même vers. Elle est rejetée dans le vers suivant par un enjambement brutal : « [...] / Yo, en la llanura. ¡Qué lejos / la novia del litoral! / [...] ». La stratégie compensatoire offerte par la technologie est d'autant moins efficace qu'aucun dialogue entre les amants n'est transcrit. Seul le flux des ondes résonne de façon sourde, ce qui accentue le tourment de la voix lyrique qui subit une double privation : la femme aimée s'est éloignée, et la communication vient rappeler que le « je » est également privé du littoral qui le captive.

La même mise à distance est repérable dans une autre composition de *Marinero en tierra*. L'opposition terre / mer y est également présente et l'entité féminine est aussi mise à distance. En outre, une stratégie de communication est de nouveau adoptée, à ceci près que la technologie est abandonnée au profit d'une méthode propre à l'univers marin :

Yo te hablaba con banderas,  
hija de la panadera,  
la que siempre eras de pan  
entre la grey marinera.

Me perdí en la tierra,  
fuera de la mar.  
[...] (p. 133)

Enfin, une autre forme de mise à distance peut également faire obstacle à la relation amoureuse. Il s'agit cette fois de la distance temporelle. Lorsque cet écart est minimal et qu'il s'inscrit dans le présent, il traduit en principe la fébrilité et l'impatience de l'un des amants. Une composition de *La amante* exprime clairement cette situation par le biais

d'une injonction adressée à la jeune femme aimée. La voix lyrique laisse transparaître son impatience en invitant sa partenaire à ne plus attendre un instant de plus :

Aranda de Duero.

Madruga, la amante mía,  
madruga, que yo lo quiero.

En las barandas del Duero,  
viendo pasar la alba fría,  
yo te espero.

No esperes que zarpe el día,  
que yo te espero. (pp. 170-171)

La situation d'attente de la voix lyrique, qui ponctue significativement les strophes 2 et 3 (« [...] / yo te espero. / [...] » ; « [...] / que yo te espero. »), provoque chez le « je » un état de tension extrême qui ne peut s'atténuer que grâce à la rencontre improvisée et désirée (« [...] que yo lo quiero. / [...] » ; « [...] / No esperes [...] »). Le lieu du rendez-vous (« [...] / En las barandas del Duero, / [...] ») sur les rives du fleuve renvoie à la tradition lyrique déjà relevée. Le froid du petit matin est une manifestation implicite du vent. L'air et l'eau sont donc une fois de plus associés afin de rappeler que ce rendez-vous n'a d'autre intention que de réunir les amants en un lieu propice. Les coordonnées temporelles sont tout aussi significatives. En premier lieu, il est manifeste que l'attraction exercée par le monde marin impose chez la voix poétique une périphrase caractéristique de cet univers de prédilection pour désigner le lever du jour : « [...] / No esperes que zarpe el día, / [...] ». En second lieu, l'insistance sur le moment programmé de la rencontre constitue une nouvelle référence à l'univers de la lyrique amoureuse populaire : (Madruga —impératif formulé à deux reprises— ; la alba fría ; que zarpe el día). Ce moment privilégié est largement chanté dans les vers réunis dans le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Le moment est tellement attendu qu'il est appelé à se manifester promptement : « ¡Quándo saldréys, el alba galana!, / ¡quándo saldréys, el alva! / Resplandece el día, / crecen los amores, / y en los amadores / aumenta alegría. / Alegría galana. / ¡Quándo saldréys, el alva! » (pp. 510-511). Les premières lueurs de l'aube sont accueillies avec soulagement : « Ya viene el alva, la niña, / ya viene el día. » (p. 511). Dans l'exemple qui suit, l'arrivée de l'aube pousse la voix lyrique masculine à réclamer vivement le

réveil de la dame aimée : « Despertad, señora mía, / despertad, / porque viene el alba / del señor San Juan. » (p. 513). C'est précisément cette situation qui est réactivée sous la plume de Rafael Alberti. La composition de notre auteur va pourtant bien au-delà en déterminant avec précision un lieu de rencontre alors que dans les vers du *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, le rendez-vous ne dépasse pas le niveau de la formulation implicite.

Lorsque la distance temporelle augmente, elle accentue l'écart chronologique en tendant vers le futur ou vers le passé. Dans le premier cas, l'impatience n'en est que plus affirmée compte tenu de l'impossibilité ressentie à agir sur le contexte. Lorsque la jeune femme aimée tarde à exprimer la réciprocité de ses sentiments, la voix lyrique se fait pressante et exige qu'une réponse lui soit adressée dans un futur qu'il souhaite le plus proche possible mais qu'il n'est pas en mesure de déterminer. « Dime que sí », dans *Marinero en tierra*, exprime cette attente :

#### DIME QUE SÍ

Dime que sí,  
compañera,  
marinera,  
dime que sí.

Dime que he de ver la mar,  
que en la mar he de quererte.  
Compañera,  
dime que sí.

Dime que he de ver el viento,  
que en el viento he de quererte.  
Marinera,  
dime que sí.

Dime que sí,  
compañera,  
dime,  
dime que sí. (pp. 144-145)

Les strophes 1 et 4 renferment la formulation de ce qu'il est convenu de considérer comme une véritable supplique de la part du « je » compte tenu de l'insistance de la requête. L'impératif « Dime » y est transcrit pas moins de cinq fois et il est également présent à l'initiale des

deux strophes intermédiaires et au début du dernier vers de ces mêmes unités strophiques. Cela contribue à la mise en place d'une structure d'enfermement : le bonheur du « je » est placé entre les mains d'une tierce personne, et nul ne peut agir à sa place. Le destinataire de la demande pressante est identifié (*compañera*) et associé au monde marin chanté par la voix poétique (*marinera*). Si « *marinera* » disparaît dans la dernière strophe, pourtant très proche de la première, c'est pour faciliter l'intégration d'un impératif supplémentaire. Cela révèle à quel point la voix lyrique se place en situation d'attente et combien elle est suspendue aux lèvres de sa bien-aimée dont elle attend une réponse ferme. Les strophes intermédiaires sont une reformulation de la demande tout autant qu'une amplification de celle-ci. En effet, des informations détaillées sont fournies quant aux espérances de la voix masculine : « [...] / Dime que he de ver la mar, / que en la mar he de quererte. / [...] » ; « [...] / Dime que he de ver el viento, / que en el viento he de quererte. [...] ». Le monde marin vers lequel tend naturellement la voix lyrique (« [...] ver la mar. / [...] » ; « *marinera* ») renvoie effectivement au contexte d'élaboration du recueil et au programme annoncé dès le titre même. L'association de la mer et du vent oriente davantage vers une réécriture de la tradition populaire. L'expression de l'obligation « he de ver » pourrait tout aussi bien se lire comme un futur. La dame silencieuse est la seule à détenir la réponse et donc à être en mesure d'atténuer le tourment amoureux du demandeur. Le sort de la voix masculine sera scellé dans un futur impossible à déterminer.

Il arrive que le futur évoqué soit chronologiquement localisable, mais la voix lyrique ne dispose pas pour autant des moyens d'écourter l'attente imposée. Dans une autre des compositions de *Marinero en tierra*, c'est la venue des beaux jours qui est à l'origine de l'impatience exprimée :

¿Cuándo llegaré el verano?  
 ¿Cuándo veré desde tierra,  
 amor, tu tienda de baños?

Vestida, en tu bañador  
 azul, hundirás el agua,  
 y saldrás desnuda, amor;  
 que el mar sabe lo que hace  
 para que te quiera yo.

¡Oh, tu cuerpo, henchido al viento,  
desafiando la mar,  
desafiando la playa,  
la playa, la mar y el cielo! (p. 132)

La voix lyrique en est réduite à attendre, mais le temps cyclique impulsé par l'enchaînement des saisons lui offre la possibilité de soulager l'attente en se remémorant le spectacle délicieux offert par le corps de la femme aimée exposé à l'air et en contact avec l'eau. L'association « viento » / « mar » réactive la tradition populaire, mais le spectacle de la beauté aveuglante de la femme dévêtue qui peut concurrencer les éléments (« [...] / desafiando la mar, / desafiando la playa, / la playa, la mar y el cielo! ») relève davantage de la tradition savante et transforme la jeune femme chantée en une Vénus des temps modernes sortant des eaux. La mer devient la complice de la voix poétique : « [...] / que el mar sabe lo que hace / para que te quiera yo. / [...] ». L'originalité tient dans ce cas à l'établissement d'un degré de complicité entre l'univers marin et la voix lyrique qui s'emploie à se revendiquer de ce monde mis à distance.

Enfin, lorsque la distance temporelle creuse un écart par rapport à un passé rapporté, c'est le rejet ou la rupture qui s'imposent au sein de la composition. *Marinero en tierra* en propose deux exemples significatifs. « Ayer y hoy » (p. 97), analysé dans la rubrique qui précède, place en regard le passé et le présent dans une composition dont la structure prend soin de bien délimiter —grâce à deux unités strophiques bien distinctes, grâce à des extensions clairement différenciées et grâce à des titres qui viennent consolider la séparation impliquée par les blancs typographiques— la présentation de l'entité féminine perçue dans sa fraîcheur passée et dans sa décrépitude présente. L'évolution temporelle impacte lourdement l'inspiration de la voix lyrique. Le poème « Sola » présente également un cas de rupture liée à la large coulée temporelle et aux effets du temps :

#### SOLA

La que ayer fue mi querida  
va sola entre los cantuesos.  
Tras ella, una mariposa  
y un saltamonte guerrero.

Tres veredas:  
 Mi querida, la del centro.  
 La mariposa, la izquierda.  
 Y el saltamonte guerrero,  
 saltando, por la derecha. (p. 104)

Le recours au prétérit marque la rupture dès le premier vers : « La que ayer fue mi querida / [...] ». Si le statut de « querida » assure la présence complice et amoureuse de l'être aimé, le vers suivant anéantit cette perspective en condamnant l'entité féminine à l'isolement : « [...] / va sola entre los cantuesos. / [...] ». La rupture est constatée à tous les niveaux. Elle est temporelle (fue vs va) et sentimentale (querida vs sola). Les seuls verbes conjugués sont transcrits dans les deux premiers vers. Une fois le constat présent effectué, plus aucune action au présent n'est envisagée. Un gérondif, tout au plus, souligne le déplacement inharmonieux de la sauterelle (saltando). Nous avons déjà suggéré que la mention du papillon et de la sauterelle faisait résonner l'écho de certains vers recensés dans le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Il semblerait qu'au fil du temps, l'entité féminine ne trouve plus d'autre compagnie que les insectes mentionnés. Au-delà de ce premier niveau de lecture, une autre interprétation peut s'avérer intéressante à la lumière du distique central : « [...] / Tres veredas: / Mi querida la del centro. / [...] ». Cette séparation à la croisée des chemins condamne la femme esseulée à plus de solitude encore. À moins qu'il ne soit envisageable de voir dans les trois chemins une représentation allégorique du temps subdivisé en trois catégories : passé, présent et futur. Femme, papillon et sauterelle ne formeraient qu'un tout relevant de contextes temporels séparés d'où l'impossibilité à partager le même chemin. La femme doit poursuivre sa route sur le chemin central du présent. Elle laisse sur le passé, matérialisé par le chemin de gauche, le papillon charmant et délicat qu'elle fut en son temps. Elle abandonne sur le sentier du futur, à droite, l'insecte peu esthétique qui lui rappelle que son aspect est encore loin d'avoir effectué sa transformation.

L'amour, dans *Marinero en tierra, La amante* et *El alba del alhelí*, se manifeste à diverses reprises sous des aspects particulièrement variés. Les amants se manquent, s'attendent, aspirent à se retrouver, se donnent rendez-vous et élaborent des projets d'évasion dont le but affirmé est de les réunir. Toutefois, les obstacles ne manquent pas, et la douleur amoureuse est susceptible de surgir. La réciprocité amoureuse n'est pas toujours

vérifiée et certaines demandes n'obtiennent pour réponse qu'un silence retentissant. Il arrive que la jeune femme trop surveillée ne puisse parvenir à ses fins et que les pratiques itinérantes de la belle limitent les perspectives de projets stables. La séparation physique, liée à l'éloignement spatial ne facilite rien, et le temps qui passe n'est pas à considérer comme l'allié des amants. Une chose est certaine, le bonheur n'est pas envisageable dans l'officialisation de l'union et il est moins risqué de rêver à des noces sous-marines qui ont au moins la vertu de contribuer à la reconstruction du paradis perdu selon la voix poétique.

### 1.3. *Le voyage*

La présentation du contexte d'élaboration de chacun des trois recueils nous a permis de constater que, dans tous les cas, un déplacement effectif du poète est à considérer comme le point de départ de l'inspiration lyrique. Le principe consistant à établir un rapport de dépendance entre un déplacement, réel ou pas, et la composition poétique rappelle les codes des *Serranillas*, elles-mêmes dérivées de la Pastourelle provençale. Un « je » y entreprend un déplacement qui l'éloigne de l'espace qu'il occupe traditionnellement. Le voyage compte donc pour beaucoup dans ces vers mais il ne constitue pas l'intérêt unique pour la voix poétique. Il détermine surtout un contexte favorable à la rencontre. Une jeune femme croise la route du « je » poétique. La convention veut que son statut soit inférieur à celui du voyageur. C'est pour cette raison que les gardiennes de troupeaux sont très présentes dans ces textes.

À partir de ce canevas incontournable, des variantes peuvent voir le jour. Elles concernent les modalités de prise de contact, la stratégie de séduction déployée et le dénouement. Ces compositions restent avant tout une forme de jeu littéraire diffusé dans le cadre urbain de la cour, comme le rappelle Miguel Ángel Pérez Priego<sup>146</sup>. Le genre est donc particulièrement propice à la fusion. En effet, la rencontre avec la dame issue d'un milieu rustique est rapportée dans un cadre urbain et éventuellement récitée à la cour. Rafael Alberti qui procède au mariage harmonieux entre la tradition populaire et les influences avant-gardistes ne pouvait pas ignorer les codes de la Pastourelle, déjà exploités par les *Serranillas*. De fait, la mention systématique de toponymes au début des compositions de *La amante*, n'est pas sans rappeler les références topo-

<sup>146</sup> Marqués de Santillana, 1983, p. 19.



nymiques abondamment recensées dans les *Serranillas* d'Íñigo López de Mendoza. Ce procédé, qui fait également penser à la tenue scrupuleuse d'un carnet de voyages, contribue à dynamiser les compositions. En effet, les repères spatiaux annoncés facilitent la localisation de la voix lyrique dans son périple entre le centre de la péninsule et le littoral nord. Le lecteur est donc en mesure de suivre son évolution : Clunia (p. 176), Huerta del Rey (p. 177), Salas de los Infantes (p. 177). Il arrive que la précision spatiale ne renvoie pas exclusivement à une étape mais à un trajet. Tel est le cas lorsque deux toponymes sont mentionnés comme le point de départ et le point d'arrivée du voyage effectué : De Canicosa de la Sierra a Santo Domingo de Silos (p. 180).

Dans *El alba del alhelí*, les vers du poème « De la ciudad al campo » sont adressés à un personnage féminin privé de parole et dont le « je » semble apprécier le charme tout naturel :

#### DE LA CIUDAD AL CAMPO

Tú no sabes lo que es eso,  
y ojalá nunca lo sepas:  
en la boca el colorete,  
las melenitas cortadas,  
el cuerpo sobre la falda  
y las medias transparentes.  
¡Viva toda tú, franjada  
de redondeles de grana!

¿No sabes que ya las rosas  
no son del tiempo en la cara?  
Si a ti te las pinta el aire,  
¡mejor que mejor, serrana!

¿No sabes que los cabellos  
los peinan peines de plata?  
Si a ti te los peina el viento,  
¡mejor que mejor, serrana!

¿No sabes tú que las medias  
son de seda y no de lana?  
Si son de algodón las tuyas,  
¡mejor que mejor, serrana! (pp. 238-239)

Le titre annonce bien un déplacement, et ce voyage permet de relier deux espaces distants et dotés d'une identité spécifique. La ville corres-

pond à l'espace de la technologie, de la masse anonyme, du bouillonnement, alors que la campagne suggère implicitement un cadre bucolique et apaisant. Au-delà de ces simples connotations stéréotypées, c'est sur une autre forme d'écart qu'insiste le poème : l'obsession pour les apparences n'a pas encore contaminé les personnes exclues de l'espace urbain. La pureté de l'espace induit une forme de simplicité et de spontanéité que le « je » poétique apprécie tout particulièrement. Ce décalage entre les espaces et les mentalités qui y sont afférentes est à considérer comme la réécriture d'un des codes de la Pastourelle : la distance sociale qui sépare le voyageur de la bergère. Le voyageur n'en succombe pas moins aux charmes simples de la femme dont il fait la rencontre. Dans « De la ciudad al campo », les premiers vers procèdent à un constat d'ignorance : « No sabes tú lo que es eso, / [...] ». Le vers suivant se charge de préciser que cette forme de carence, loin de constituer un aspect négatif, mérite d'être relevée et appréciée à sa juste valeur : « [...] / y ojalá nunca lo sepas: / [...] ». Après avoir procédé à une énumération de détails, tous en rapport avec le culte incontrôlé des apparences (colorete ; melenitas cortadas ; cuerpo sobre la falda ; medias transparentes), l'exclamation sur laquelle se referme la première strophe vante la simplicité de la jeune femme : « [...] / ¡Viva toda tú, franjada / de redondeles de grana! / [...] ». Les trois strophes qui suivent sont toutes structurées selon le même principe : une interrogation, distribuée sur deux vers, qui réaffirme, dès le début du premier vers, l'ignorance de la jeune femme (« [...] / ¿No sabes que [...] »), un système d'oppositions visant à faire se confronter les pratiques à la ville et les pratiques à la campagne. Ces contrastes concernent le teint du visage (rosas en la cara vs aire), la chevelure (peines de plata vs viento) et la tenue vestimentaire (seda vs algodón). Le dernier vers exprime à trois reprises l'immense satisfaction de la voix lyrique (« [...] / ¡mejor que mejor, [...]! »). Pour elle, la vraie beauté se suffit à elle-même et les artifices des dames de la ville ne leur donnent en rien l'avantage sur les charmes naturels de la jeune femme significativement désignée par le substantif « serrana ».

Trouver la femme susceptible d'éblouir la voix masculine impose en apparence qu'un déplacement, ne serait-ce que modéré, soit mis en place. L'une des unités réunies sous le titre « La encerrada », dans *El alba del alhelí*, fait état de ce cheminement qui s'assimile à la fois à une quête (« [...] / ¿En dónde te escondes tú? / [...] ») et à une véritable épreuve proche du chemin de croix (« Todas las piedras del pueblo / las traigo en los pies clavadas. / [...] ») :

Todas las piedras del pueblo  
las traigo en los pies clavadas.

Vengo  
de allá arriba, de tu barrio,  
de rondar tu calle,  
de guardar tu casa.  
¡Y nadie!  
(¿En dónde te escondes tú?)  
¡Y nada! (p. 255)

Le contact avec la femme qui suscite l'admiration se mérite et suppose qu'une épreuve soit surmontée : le voyage, l'immersion dans un espace moins connu, la persévérance. Dans les vers cités ci-dessus, une autre dimension vient se greffer sur ces épreuves : la douleur physique. La femme désirée fait donc l'objet d'une quête intense qui suppose que la voix lyrique ne recule pas devant les efforts ni devant les sacrifices. Cette assimilation entre la jeune femme et l'objet de la quête est confirmée par le motif du déplacement. Dans les *Serranas*, seule la prise de distance peut rendre possible la rencontre avec la perle rare. Rafael Alberti fait donc ressurgir de la sorte la tradition, mais il procède à une modulation des codes qui dote ses textes d'un caractère très spécifique. C'est par exemple ce qui se produit lorsque la voix lyrique envisage des voyages aux frontières du rêve, mais également lorsque, tout au contraire, il insiste sur des détails extrêmement concrets liés au déplacement, ou encore lorsque le moyen de locomotion est spécifié avec insistance.

Les voyages virtuels, n'impliquant aucun mouvement dans l'espace pour la voix lyrique, peuvent prendre forme à partir de la simple observation. Le poème intitulé « Elegía », dans *Marinero en tierra*, offre un cas concret de voyage imaginé depuis un espace restreint :

#### ELEGÍA

La niña rosa, sentada.  
Sobre su falda,  
como una flor,  
abierto, un atlas.

¡Cómo la miraba yo  
viajar, desde mi balcón!

Su dedo, blanco velero,  
desde las islas Canarias  
iba a morir al mar Negro.

¡Cómo lo miraba yo  
morir, desde mi balcón!

La niña rosa, sentada.  
Sobre su falda,  
como una flor,  
cerrado, un atlas.

Por el mar de la tarde  
van las nubes llorando  
rojas islas de sangre. (pp. 112-113)

L'imaginaire de la fillette, stimulé par la consultation de l'atlas qui lui révèle l'immensité de l'étendue des mers, favorise un voyage mental dont la voix lyrique devient le témoin privilégié : « [...] / ¡Cómo la miraba yo / viajar, desde mi balcón! / [...] ». L'enthousiasme suscité par cette évasion d'un moment est tel que la tristesse envahit les derniers vers une fois l'atlas refermé : « [...] / Por el mar de la tarde / van las nubes llorando / rojas islas de sangre. ». Cette traversée éphémère (mar Negro ; islas Canarias ; blanco velero) ne peut déboucher que sur l'illusion de l'instant comme le confirment les vers qui s'emploient à souligner avec force le statisme de la situation observée : « Sobre su falda » ; « sentada » ; « La niña rosa, sentada » (vers caractérisés par l'absence d'action).

La force insoupçonnée de l'imagination, proportionnelle à la soif d'évasion vers un ailleurs, peut même s'affranchir de toute contrainte. Si l'atlas avait servi de détonateur logique dans le poème « Elegía », plus aucun accessoire ne s'avère nécessaire dans ces vers de *Marinero en tierra* :

¡A los islotes del cielo!  
Prepara la barca, niña.  
Yo seré tu batelero.  
[...] (p. 128)

C'est la destination annoncée du voyage qui fait définitivement basculer dans l'univers onirique : « islotes del cielo ». Le substantif présente déjà l'intérêt de suggérer la coexistence d'un élément terrestre et d'un environnement marin. Le complément « del cielo » brouille définitivement les pistes en renonçant à toute vraisemblance.

Afin de garantir la diversité des compositions et des déplacements qui y sont évoqués, certains vers présentent une perspective diamétralement opposée en intégrant des références extrêmement concrètes liées

aux préparatifs du voyage. Cette diversité est d'autant plus nécessaire que le voyage demeure avant tout une forme d'évasion. Dans ce domaine, tout doit rester envisageable, et ne retenir qu'une forme spécifique de voyage reviendrait au contraire à imposer un carcan incompatible avec l'évasion à laquelle aspire la voix poétique. L'impression de voyage effectif est ainsi susceptible de prendre forme lorsque le « je », éloigné du cadre spatial qui lui est familier, considère les modalités d'hébergement qui s'offrent à lui. L'espace de l'hôtel, au croisement du déplacement et de la possibilité de rencontre, est ainsi mentionné dans ce poème de *Marinero en tierra* :

BALCÓN DEL GUADARRAMA

(De 3 a 4)

Hotel de azules perdidos,  
de párpados entornados,  
custodiado por los grillos,  
débilmente  
conmovido por los ayes  
de los trenes.  
[...] (pp. 95-96)

Le poème suivant, extrait de *La amante*, rend compte de l'inquiétude qui s'empare du « je » voyageur arrivé à destination :

¿Dónde dormiré esta noche,  
si están las hospederías  
rebosando, amante mía?  
  
¡Anda, dile al hospedero  
que viene la noche fría  
y que en el monte no quiero  
dormir compañera! (p. 195)

Bien que radicalement différents de ce qu'il est possible de lire dans l'épisode du voyage dans la montagne intégré au sein du *Libro de Buen Amor*, certains éléments textuels se chargent de réactiver le célèbre épisode de Juan Ruiz : la voix lyrique est un voyageur ; il aspire au repos espéré après sa journée de voyage ; la nuit approche et il ne sait où dormir ; il redoute la montagne et le froid ; il sollicite l'aide d'un personnage féminin.

Le voyageur mal inspiré du *Libro de Buen Amor* se déplace à pied, et les voyageurs des Pastourelles bénéficient en principe d'une monture. Dans les vers de Rafael Alberti, le processus de réécriture implique que soient pris en considération des moyens de déplacement plus en phase avec le temps de l'écriture : l'avion, le train, le bateau. Le premier de ces moyens de locomotion est bien présent dans *Marinero en tierra*, mais il ne débouche jamais sur l'évasion escomptée :

## DIALOGUILLO DE OTOÑO

¡Oh, qué tarde  
para irse en avión,  
en volandas, por el aire!

Anda,  
amor.

—Pero ¿qué sabes tú  
de volar, corazón?

—Nada,  
amor.

[...] (p. 110)

La jeune femme invitée ne partage nullement l'enthousiasme de la voix lyrique. La proposition de voyage reste sans réponse, et le « je » en est même réduit à avouer son incompetence. L'avion, malgré les progrès technologiques qu'il représente, n'est pas en mesure de faire partager le rêve et ne se révèle pas plus apte à réunir les amants. Pis encore, il risque de les séparer comme cela se vérifie dans « El aviador » du même recueil :

## EL AVIADOR

Madre, ha muerto el caballero  
del aire, que fue mi amor.

Y en el mar dicen que ha muerto  
de teniente aviador.

[...] (pp. 100-101)

Le train n'est pas davantage en mesure de rapprocher la voix lyrique de la femme aimée. Il devient même l'instrument privilégié de la séparation comme le confirment ces vers de « Balcón de Guadarrama » :

[...]

El tren de la una...,  
el tren de las dos...  
El tren que va para las playas  
se lleva mi corazón.

Con la nostalgia del mar,  
mi novia bebe cerveza  
en el coche-restorán.

[...] (p. 96)

Le train fait une nouvelle apparition dans le poème « Trenes » de *Marinero en tierra*. La situation exposée y est beaucoup plus complexe compte tenu de la large part d'implicite que renferment certains vers :

#### TRENES

A Ernesto Halffter

Tren del día, detenido  
frente al cardo de la vía.

—Cantinera, niña mía,  
se me queda el corazón  
en tu vaso de agua fría.

Tren de noche, detenido  
frente al sable azul del río.

—Pescador, barquero mío,  
se me queda el corazón  
en tu barco negro y frío. (p. 105)

Le train est l'instrument de l'éloignement. Dans les vers ci-dessus, son déplacement est momentanément interrompu. Cette interruption favorise l'apparition d'un nouveau personnage féminin qui vient soulager la soif / la peine du voyageur. Deux lectures sont envisageables. Soit le passager du train s'éloigne de la femme de ses pensées, et le verre d'eau ne constitue qu'un soulagement éphémère dans l'épreuve qui s'impose à lui. Cette lecture semble confirmée par la référence à un autre voyage en barque ayant débouché sur les mêmes effets ravageurs : « [...] / se me queda el corazón / [...] ». La barque et le train auraient conjointement contribué à l'éloignement douloureux. Soit les deux voyages sont à considérer de façon indépendante. Dans ce cas, les vers « [...] / —Cantinera, niña mía, / se me queda el corazón / en tu vaso de

agua fría. / [...] » peuvent faire l'objet d'une interprétation différente. En lui remettant le vers d'eau salulaire, élément symbolique s'il en est, la vendeuse captive le voyageur qui exprime ses sentiments soudains par l'image de la séparation (« [...] / se me queda el corazón / [...] »), image d'autant plus cohérente que la cantinière a vocation à rester à quai alors que le train reprendra inexorablement sa marche.

Seul le voyage en mer semble donc, dans certaines circonstances, être en mesure de faire rêver et de réunir les amants. Les dangers en mer ne manquent pourtant pas. Le mari du personnage féminin dans « La leona » (*El alba del alhelí*, pp. 290-291) trouve la mort en mer et le jeune marin de « Elegía del niño muerto » (*Marinero en tierra*, pp. 138-139) connaît exactement le même sort. Le navigateur du poème « El piloto perdido » (*Marinero en tierra*, p. 153) lance un véritable message de détresse et réclame avec force le réveil du gardien de phare négligent :

#### EL PILOTO PERDIDO

¡Torrero, que voy perdido  
y está apagado tu faro!  
Noroeste. Nada claro  
por el cielo, ¡y te has dormido!  
¡Que se ha dormido el torrero,  
y nadie del astillero  
talar su sueño ha querido!  
¡Corre, ve, viento marero  
que el faro no está encendido! (p. 153)

Si les dangers de la navigation sont ainsi mis en avant, c'est pour suggérer le respect que mérite d'inspirer la mer, respect d'autant plus significatif que la voix lyrique aspire à communier avec ce monde marin désormais lointain et condamné à n'être plus perçu que par la création d'un univers poétique. Malgré tout, le voyage en mer demeure le plus apte à provoquer le rêve, l'évasion ou le rapprochement des amants. Précisons que les voyageurs embarqués doivent obéir à certains principes. Dans la rubrique consacrée à l'amour, nous indiquions que les liens officiels du mariage faisaient irrémédiablement obstacle au bonheur. Nous le vérifions une fois de plus à partir de ce poème de *Marinero en tierra* :

Ya se la lleva de España,  
que era lo que más quería,



su marido, un marinero  
genovés.

—¡Adiós, murallas natales,  
coronas de Andalucía!

Ya lejos:

¡Ay, cómo tiemblan  
los campanarios de Cádiz,  
los que tanto me querían! (p. 131)

L'espace est bien partagé par l'entité masculine et l'entité féminine. Le couple se trouve à bord du bateau. Le voyage est effectif et le mouvement du déplacement capte l'instant exact de la sortie du port. La liberté semble donc s'offrir aux voyageurs, pourtant le cœur n'y est pas, et la raison en est que le couple embarqué est soumis aux normes et aux contraintes officielles qui briment toute spontanéité. De fait, un rapport de substitution s'était instauré entre l'épouse et le port d'accueil. Cette sortie en mer est définitive. Elle implique donc la déchirure la plus douloureuse que le mari ne saurait estomper.

En dehors de ces contraintes sociales, le voyage en mer signifie la liberté et fait rêver les amants comme dans ces vers de *Marinero en tierra* :

DE LA HABANA HAVENIDO  
UN BARCO...

A José María Chacón

De mi ventana huye el barco  
venido ayer de la Habana.  
¡Saltemos del lecho al barco,  
lucera de la mañana!

Al pasar por tu azotea,  
me echarás una naranja  
y un zapatito de oro,  
lleno de almendras y agua.

¡A las Antillas me voy  
por unas mares de menta  
amarga! (p. 114)

Le projet d'évasion adopte des allures beaucoup plus concrètes dans ce poème de *El alba del alhelí* :

Esta noche, a Cartagena,  
si hace luna, con mi amor.

Luna de la playa,  
luna de la arena,  
luna de las mares llena,  
esta noche, por ti, mi vapor,  
esta noche, por ti, a Cartagena. (p. 283)

Les images recensées dans « De la Habana ha venido un barco... » cèdent définitivement la place à une préparation minutieuse qui accorde moins de place à l'improvisation. L'embarcation est bien caractérisée (vapor) tout comme son propriétaire est désigné (mi). Les voyageurs autorisés à bord sont précisés (con mi amor). Une situation météorologique favorable —un ciel clair— conditionne le départ (si hace luna). La route qui mène au large est tracée (playa / arena > mares) et le cap est fixé (Cartagena).

Le voyage en mer est donc définitivement celui qui gagne les faveurs du poète, celui qui séduit la voix lyrique et également celui qui ouvre de larges perspectives de rêve, d'évasion et de bonheur.

## 2. UN *CANCIONERO* DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Les caractéristiques formelles relevées et analysées jusque là —structures parallèles, reformulations avec variantes, répétitions, intégration d'un refrain, gloses— sont autant d'éléments qui rappellent de façon extrêmement concrète les compositions réunies dans les *Cancioneros*. Ces compilations de poèmes présentent en outre l'intérêt certain de faire se côtoyer des textes issus de périodes et de traditions diverses. En effet, nous avons déjà spécifié, en prenant appui sur les travaux de Margit Frenk, que les vers provenant de la tradition populaire ont fini par séduire les auteurs de poésie savante, si bien que la lyrique populaire accède à l'univers de la cour et aux *Cancioneros*. Cela peut impliquer un degré plus ou moins avancé de réécriture. La coexistence entre lyrique savante et populaire devient particulièrement manifeste lorsque les vers populaires font l'objet d'une glose prenant appui sur des codes radicalement différents. C'est ce qui conduit Antonio Sánchez Romeralo à considérer que : « En las fuentes del Renacimiento, la mayor parte de las glosas que acompañan a los villancicos son cultas. Los poetas y músicos escogían un villancico popular, y sobre él componían su propia glo-

sa »<sup>147</sup>. Cela implique une conséquence directe et inévitable : l'existence d'une coulée temporelle entre les vers glosés et la glose elle-même, les premiers devant nécessairement être situés dans un cadre temporel qui précède, parfois de loin, la glose. Joaquín González Cuenca rappelle, dans son introduction au *Cancionero Musical de Palacio*, ce principe en ces termes : « Atinadamente advierte Romeu que por lo común los cancioneros no pertenecen exclusivamente a un período determinado, pues recogen composiciones más antiguas que la época en que fueron compilados »<sup>148</sup>. Cette caractéristique semble empêcher l'assimilation des trois recueils de vers de Rafael Alberti à un *Cancionero* du début du xx<sup>e</sup> siècle. Il nous restera à analyser comment le poète surmonte cette contrainte. Pour Ricardo Gullón, l'empreinte intertextuelle des *Cancioneros* ne laisse aucun doute : « En un primer tiempo —*Marinero en tierra* (1925)—, seducido por la gracia de los viejos cancioneros, [Rafael Alberti] se dejó arrastrar al popularismo cultivado, a la exaltación natural, a la alegría de poner en imágenes las nostalgias revividas en poetas de ayer »<sup>149</sup>. Sans revenir sur les procédés étudiés, nous souhaiterions considérer l'ouvrage en tant qu'objet afin de voir si sa structure, son aspect, ses éléments intégrés au-delà des compositions en vers, son évolution rendent légitime la pleine assimilation de *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí* à un véritable *Cancionero*. Pour ce faire, nous allons prendre appui sur la présentation particulièrement détaillée effectuée par Carlos Alvar et Ángel Gómez Moreno. Les points de jonction ne manquent pas. En premier lieu, un *Cancionero* ne se contente pas de livrer au lecteur une série de poèmes de façon aléatoire et sans logique profonde. Des regroupements s'imposent et ces derniers peuvent varier en fonction des initiatives du compilateur ou de l'éditeur. Le critère peut être chronologique ou encore thématique. Les poèmes peuvent également être regroupés en fonction de l'auteur auquel ils sont attribués. Voici ce que précisent les deux critiques au sujet de la structure du *Cancionero General* :

El *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511) puede considerarse como un auténtico broche de oro para la poesía cancioneril, ya que recoge la más amplia muestra de la lírica del siglo xv que conservamos. El editor imprime la obra de decenas de autores del reinado de Juan II

<sup>147</sup> Sánchez Romeralo, 1969, p. 29.

<sup>148</sup> *Cancionero Musical de Palacio*, pp. 14-15.

<sup>149</sup> Gullón, 1963, p. 1.

en adelante [...]. Reúne así, entre otros muchos, la obra de los principales poetas del siglo xv, Santillana, Mena y Manrique, y una amplia muestra de los autores que escriben a finales de la centuria, como Guevara o Garcí Sánchez de Badajoz; en total, son unos doscientos poetas y mil poemas recogidos en 234 folios a doble columna. El editor hace nueve grandes bloques, que corresponden a temas y géneros distintos: obras de devoción y moralidad, obras de amor, canciones, romances, invenciones y letras justadoras, glosas de motes, villancicos, preguntas y respuestas, y finalmente [...] burlas provocantes a risa [...]<sup>150</sup>.

La grande diversité thématique et formelle impose qu'un classement soit effectué. Or, à l'intérieur de *Marinero en tierra, La amante* et *El alba del alhelí*, Rafael Alberti ne procède pas autrement. Il délimite des unités et structure en différents volets chacun de ses recueils de vers.

Après un poème prologue, « Sueño del marinero » (pp. 79-80), le recueil réunit dans une première unité (pp. 83-91) un ensemble de sonnets sans lien avec la tradition populaire. Ils correspondent pour la plupart à des hommages. La deuxième unité (pp. 95-114) rassemble des compositions plus aptes à réactiver l'écho intertextuel de la lyrique populaire. La dernière (pp. 123-159) s'oriente davantage vers l'élaboration de l'univers marin idéalisé par la voix poétique. Si les deux premiers regroupements ne sont annoncés que par un chiffre, le troisième et dernier volet est également annoncé par un titre. Ce titre est d'ailleurs identique à celui du recueil complet, probablement afin de préparer le lecteur au glissement thématique qu'il est sur le point de découvrir.

*La amante* respecte la même organisation rigoureuse. Ce qui justifie la délimitation des unités, dans ce cas, demeure avant tout le déplacement de la voix lyrique. Le sous-titre « Itinerario » (p. 167) confirme que le fil conducteur qui structure le recueil est à mettre en rapport avec un déplacement spatial. Les étapes en sont : « Hacia las tierras altas » (pp. 169-184), « Hacia el litoral del norte » (pp. 184-192), « De vuelta al litoral » (pp. 193-197) et « Madrid » (pp. 197-200).

Enfin, *El alba del alhelí*, renoue avec la structure ternaire de *Marinero en tierra*. C'est, dans le cas de ce troisième recueil, la différence de tonalité qui justifie la répartition des compositions au sein des trois unités. Selon l'appréciation du poète lui-même, « El blanco alhelí agrupaba los poemas ligeros, graciosos, juguetones, suaves... »<sup>151</sup>. « El negro al-

<sup>150</sup> Alvar y Gómez Moreno, 1988, pp. 92-93.

<sup>151</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, p. 230.

helí » correspond au regroupement réunissant les compositions les plus sombres et les plus dramatisées. Enfin, « El verde alhelí » accorde une large place au monde marin.

Que les trois recueils du corpus réunissent des compositions exclusivement attribuées à un même auteur ne remet pas en cause le lien étroit qu'ils établissent avec la tradition du *Cancionero*. En effet, si le *Cancionero General* rassemble les poèmes de près de deux cents auteurs, il existe également des *Cancioneros* dont la particularité est qu'ils ne regroupent que des compositions d'un auteur unique :

El cancionero intenta satisfacer los gustos de un individuo o de un grupo y, por tanto, reúne obras de diversos autores; de este modo, la mayoría de los cancioneros es de carácter colectivo, desde el *Cancionero de Baena* al *Cancionero General*. Pero junto a estas verdaderas antologías tenemos también colecciones, completas o selectas, de poemas de un solo autor; algunos de estos manuscritos son de gran importancia, ya que proceden del escritorio del propio poeta, como ocurre con el *Cancionero del Marqués de Santillana* [...] o el *Cancionero de Gómez Manrique* [...]. Otros autores de los que conservamos cancioneros particulares son, por ejemplo, Juan Álvarez Gato o Fernán Pérez de Guzmán [...]. Tampoco faltan los cancioneros particulares impresos, entre los que cabe destacar el *Cancionero de 1496* de Juan del Encina, o el así llamado *Cancionero de Fray Íñigo de Mendoza* (1483), que, sin embargo, incluye composiciones de otros poetas<sup>152</sup>.

Comme nous pouvons l'observer, les configurations sont nombreuses, mais le *Cancionero* réunissant des compositions d'un seul et même auteur est une option parfaitement envisageable.

Carlos Alvar et Ángel Gómez Moreno poursuivent leur travail de caractérisation des *Cancioneros* en insistant sur un aspect plus discret. Si les thèmes abordés dans les vers rassemblés dans ces compilations font l'objet de l'intérêt de la critique au même titre que les procédés d'écriture ou que l'état de la langue, les éléments autres que les poèmes réunis retiennent beaucoup moins l'attention du lecteur. Pourtant, les *Cancioneros* sont susceptibles d'intégrer autre chose que des vers :

La presencia de textos en prosa, dentro de estas colecciones de poemas, tiene diferentes justificaciones; en algunos casos se reduce a un breve pasaje u opúsculo, pero en otros puede llegar a ocupar más espacio que los propios versos. Interesantes sobremanera son algunos prólogos, introducciones

<sup>152</sup> Alvar y Ángel Moreno, 1988, p. 89.

o dedicatorias, que pueden constituir auténticas poéticas; de este tipo son las de Alfonso de Baena, el Marqués de Santillana o Juan del Encina a sus respectivos cancioneros<sup>153</sup>.

*El alba del alhelí* est celui des trois recueils qui n'est pas concerné par cette coexistence de la prose et des vers. En revanche, la prose est présente dans *Marinero en tierra* et *La amante*. La dernière unité de *Marinero en tierra* est effectivement précédée de la lettre de Juan Ramón Jiménez adressée à Rafael Alberti en date du 31 mai 1925 (pp. 117-119). *La amante* s'ouvre sur un bref texte intitulé « El alegre (Rafael Alberti) » et signé de José Bergamín (p. 165). Ces textes obéissent à une stratégie visant à affirmer un degré certain de reconnaissance. Juan Ramón Jiménez, l'aîné prestigieux de Rafael Alberti, inspirait le respect parmi les auteurs de la génération de notre poète. Cette lettre est précieuse à plus d'un titre et toutes les éditions de *Marinero en tierra* la reproduisent scrupuleusement, y compris après la distance qui a fini par s'instaurer entre les deux hommes. Le premier recueil de Rafael Alberti est la création d'un jeune poète et la caution d'un auteur reconnu aura certainement encouragé le poète de Cadix, au moins autant que la récompense littéraire qu'il reçut pour ce recueil. Juan Ramón Jiménez valorise le jeune Alberti de diverses façons. Il dévoile un lien de complicité suffisamment avancé pour que les deux hommes puissent se rencontrer dans l'espace privé de celui dont l'influence est déjà reconnue : « [...] después del precioso rato que pasamos en la azotea hablando de Andalucía y poesía [...] ». Ceci revient à souligner au passage la convergence des centres d'intérêt entre les deux auteurs. Juan Ramón Jiménez y affirme avoir été captivé par la lecture du premier ouvrage publié de Rafael Alberti : « [...] me quedé leyendo [...] su *Marinero en tierra*. ». Il y dévoile également que la production albertienne a retenu son attention bien avant la parution du volume : « Las poesías de este libro —que yo había visto ya, el año pasado, en *La Verdad* de nuestro fervoroso Juan Guerrero y en las copias que usted tuvo la bondad de enviarme para el primer *Sí*— me sorprendieron de alegría. ». Cette découverte partielle et préalable n'érousse en rien l'intérêt ni la curiosité du lecteur qui précise : « [...] y sospechando que un brote así de una juventud poética no podía ser único, tenía grandes deseos de conocer el resto de sus canciones. No me había equivocado. ». L'admiration pour le jeune poète se manifeste

<sup>153</sup> Alvar y Gómez Moreno, 1988, p. 89.

dans les commentaires élogieux qui font suite et que Juan Ramón Jiménez prend soin de formuler en intégrant des images chères à Rafael Alberti afin de souligner que le recueil du jeune poète est une source suffisamment dense pour que lui-même vienne y puiser son inspiration du moment : « Ha trepado usted, para siempre, al trinquete y laúd de la belleza, mi querido y sonriente Alberti. La retama siempre verde de virtud es suya. ». C'est alors que Juan Ramón Jiménez définit la notion de « populaire », dans la phrase la plus citée de cette lettre prologue : « Poesía « popular », pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeando: andalucísima. ». Cette dernière citation révèle une profonde perception du travail de création basé sur la réécriture. La tradition est bien présente, mais elle se place au service de la créativité, du neuf, du renouveau, tout en s'imprégnant d'une identité andalouse chère aux deux poètes. Le dernier paragraphe traduit la volonté de voir le texte très largement diffusé : « Le voy a decir a *El andaluz Universal* que adelante un *Sí*, para que pueda lucir todavía en el aire lijero de esta goteante primavera, la tremolante cinta celeste y plata de su *Marinero*. Y mandaremos enseguida ejemplares [...] ». Cette lettre de félicitations, d'admiration et de reconnaissance contribue à consolider le prestige de l'auteur. Elle constitue également, bien que cela ne corresponde pas à son intention première, un instrument de promotion éditoriale de premier choix.

Le texte de José Bergamín, au début de *La amante* est beaucoup plus bref. Un lien est préservé avec le texte antérieur dans la mesure où José Bergamín entretient une solide amitié avec Juan Ramón Jiménez et où l'objectif de son texte est une fois encore l'expression de l'admiration. Or, si le premier texte exprimait la ferveur vis-à-vis de l'œuvre, le second traduit l'admiration que le poète exerce sur l'auteur du texte en prose :

#### EL ALEGRE

(Rafael Alberti)

Quando decía sus cancioncillas, poniéndose la mano ante la boca como una bocina para pregonarlas, todo se llenaba de alegría, de la alegría del pregón matutino: una alegría frutal, verde y fresca; alegría del mercado, de feria y de banderola; la alegría del cielo radiante en el que se dispara un clarín falso; la alegría de su risa, juvenil y humana, derramándose claramente de todo y llenándolo todo, en su locura, como si se hubiese roto su cañería conductora y no tuviésemos a mano ninguna consigna mágica para evitarlo. (p. 165)

L'initiative consistant à insérer des textes en prose au sein des recueils de poèmes est donc commune aux *Cancioneros* et aux deux premiers recueils de Rafael Alberti. Mais les textes en prose ne constituent pas les seuls documents pouvant intégrer les pages de ces compilations de vers. Carlos Alvar et Ángel Gómez Moreno, relèvent en effet un cas spécifique, celui d'un *Cancionero* aragonais, qui inclut des dessins venant illustrer certaines compositions : « Junto a obras de tipo alegórico, didáctico-morales o históricas, el corpus fundamental [del *Cancionero de Palacio*] lo constituyen las poesías amorosas, con una fuerte carga erótica que se quiere poner de manifiesto gracias a multitud de dibujos obscenos [...] »<sup>154</sup>. Les dessins insérés dans *Marinero en tierra* et dans *La amante* ne font donc pas obstacle à l'assimilation de ces recueils à un *Cancionero* :

[...] *La amante* se reedita antes que *Marinero en tierra*, pues conoce una segunda edición con una tirada de mil ejemplares en la editorial Plutarco de Madrid, salida de la Imprenta Clásica Española el 10 de julio de 1929 y aumentada con tres dibujos, una canción (la número 32), y un retrato del autor realizado por José Bergamín que titula « El alegre ». Una tercera edición corre a cargo de la editorial bonaerense Losada en 1946, como número 186 de su colección « Biblioteca Contemporánea », en la que se suprime la canción antepenúltima, pero en la que se conserva el texto de Bergamín y se añaden « Dos estampidas reales (1925) » integrantes de *El alba del alhelí* en 1928<sup>155</sup>.

L'édition de Robert Marrast (1980) reproduit les dessins qui figuraient dans les premières éditions de ces deux recueils : « Rafael Alberti. Dibujo de Vázquez Díaz para la edición de *Marinero en tierra*, 1925. » (p. 78) ; « Dibujo de Rafael Alberti para la segunda edición de *La amante* (1929) » (pp. 146, 161, 162). Enfin, nous effectuons le même constat à partir de partitions, ce qui constitue un nouveau point commun formel par rapport aux *Cancioneros* :

Los cancioneros, como su propio nombre indica, conservan fundamentalmente una serie de composiciones de tipo lírico que se denominan canciones; estos poemas son idóneos para el canto, acompañados por algún instrumento. En algunas ocasiones, la música aparece consignada junto a los textos, como ocurre con los que se llaman cancioneros musicales; los ejemplares más representativos son el *Cancionero Musical de Palacio*, el *Can-*

<sup>154</sup> Alvar y Gómez Moreno, 1988, p. 92.

<sup>155</sup> Jurado Morales, 2003, p. 35.



*cionero musical de Segovia* o el *Cancionero musical de la Colombina*, todos ellos copiados hacia 1500, fecha a partir de la cual comienzan a constituirse las grandes colecciones del siglo xvi, en las que se recogen múltiples poemas de carácter tradicional; la más conocida de estas colecciones es, sin duda alguna, el *Cancionero de Upsala* (1556), sin dejar de lado otras de autores de gran relieve como Juan Vázquez (1551)<sup>156</sup>.

Le lien est donc affirmé entre le caractère traditionnel de la lyrique et sa dimension musicale. Nous avons déjà indiqué que certaines des chansons de Rafael Alberti avaient été mises en musique. Précisons à présent que la toute première édition de *Marinero en tierra* reproduit les partitions des chansons concernées. Le fac-similé de cette version permet d'y accéder : « Mi corza » (pp. 57-58) ; « Salinero » (pp. 133-135) ; « Verano » (pp. 159-160)<sup>157</sup>.

Après avoir relevé ces caractéristiques formelles communes, un point essentiel reste à aborder. Lorsque les *Cancioneros* assimilent des vers issus de la tradition populaire<sup>158</sup>, ces compositions jouissent déjà d'un long vécu. Elles sont largement antérieures à l'initiative d'auteurs de cour qui, séduits par le naturel et la spontanéité de ces brèves compositions, leur accordent un accès aux compilations que sont les *Cancioneros*. Elles ont été créées et ont évolué dans un contexte spécifique et radicalement différent de celui que connaissent les compilateurs ou les lecteurs. Elles sont par ailleurs anonymes car l'auteur, il faut bien que quelqu'un soit à l'origine de ces vers, sait que par cet acte de création il livre un support textuel et / ou musical à une collectivité qui va s'en emparer et donc se l'approprier. Cela a des répercussions considérables sur l'évolution de ces vers qui ne sont pas signés, qui relèvent d'un patrimoine culturel collectif, qui circulent de bouche en bouche, qui sont diffusés oralement et qui ne sont conservés que par la mémoire. Rien n'est donc arrêté et le texte évolue au fil du temps et des circonstances. Il est constamment réécrit en fonction du contexte de diffusion, de l'inspiration et de l'initiative du récitant qui s'en empare. Il est également possible de considérer que l'érosion du temps impose certaines adaptations car ce qui est clair dans un contexte d'élaboration ou de diffusion déterminé

<sup>156</sup> Alvar y Gómez Moreno, 1988, p. 90.

<sup>157</sup> Urrutia, 2003.

<sup>158</sup> « Sabemos que buena parte de la lírica medieval de carácter folclórico se puso por escrito a partir de la segunda mitad del siglo xv y hasta la segunda del xvii, gracias a una valoración de lo rústico, primitivo y simple. » (Frenk, 2006, p. 295).

risque de devenir plus complexe une fois la production déracinée de cet environnement. L'absence de propriété intellectuelle, enfin, autorise quiconque le désire à apporter sa touche personnelle par le biais de variations diverses. Voici les principales causes d'adaptations recensées par Paul Zumthor. Selon lui, les variantes textuelles s'expliquent :

—par le désir d'adapter l'œuvre au contexte particulier de la performance, soit en écartant ce qui pourrait y détonner ou être mal compris, soit au contraire en y concentrant incongruités ou provocations ;

—par le besoin d'aplanir les difficultés sémantiques soulevées par le texte, surtout s'il est traditionnel ou d'origine ancienne [...] ;

—par les nécessités enfin de la versification, dont les rythmes ou les sonorités, en s'altérant au cours du temps, exigent parfois de délicats réajustements, surtout dans les langues qui utilisent la rime<sup>159</sup>.

Ces circonstances de création et de diffusion justifient les variantes parfois nombreuses que l'on peut relever en matière de lyrique populaire. En voici un exemple tiré du *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* :

Gentil cavallero,  
que los amores has,  
amando morirás.  
(622A, p. 286).

L'exemple est intéressant car il permet d'observer que, y compris s'agissant d'un texte ne présentant pas de difficultés de compréhension particulières, les adaptations restent toujours envisageables. Un personnage masculin est mis en garde contre les risques inhérents à la passion amoureuse.

Pastorcycyco amygo,  
que los amores as,  
que aora moryrás.  
(622B, p. 286)

La teneur de la mise en garde ne change pas. Un danger, mortel de surcroît, menace celui qui se laisse aller à aimer. Pourtant, les variantes ne manquent pas en dépit de l'étendue textuelle très limitée. Le destina-

<sup>159</sup> Zumthor, 1983, p. 257.

taire de cet avertissement ne jouit plus du même statut social : « cavalero » vs « pastorcyco ». Un lien d'amitié, qui vise à confirmer la sincérité de la mise en garde, est désormais affiché : « amygo ». L'introduction de l'adverbe de temps insiste sur l'ampleur du risque en soulignant l'immédiateté des répercussions néfastes : « aora ».

Labradorcico amigo,  
que los amores has,  
amando morirás.

(622C, p. 286)

La version C est en fait une combinaison des deux versions antérieures. Les vers 2 et 3 sont identiques à ceux reproduits dans la version A. Ils optent donc pour la mise en évidence du rapport de cause à effet, au lieu de relever le lien temporel retenu dans la version B. Le vers 1, en revanche, est plus proche de la version B puisque qu'il préserve la référence au lien d'amitié établi entre la voix lyrique et son destinataire. Ce dernier, par ailleurs, n'est plus un gardien de troupeaux : « Labradorcico ». La version C est en outre accompagnée d'une glose :

[...]  
Nunca vi labrador  
de tales maneras:  
dexa su labrança  
y vasse a las donzellas.  
¡Quítate d'entr'ellas,  
que te perderás!  
Amando morirás.

Nunca vi labrador  
de tal exercicio,  
que a los del palacio  
quitasse el oficio.  
¡Quítat'esse vicio,  
que te perderás!,  
que amando morirás.

(622C, pp. 286-287)

La glose oriente considérablement la lecture des vers initiaux. Considérés de façon indépendante, les vers laissent entendre que l'amoureux pourrait souffrir à en mourir. La glose impose la notion de châtement en délimitant un contexte moral. La négligence (« [...] / dexa su labrança /

y vasse a las donzellas. / [...] »), ainsi que les excès —plus caractéristiques du cadre de la cour que du monde rustique supposé être moins exposé aux vices (« [...] / Nunca vi labrador / de tal exercicio, / que a los del palacio / quitasse el oficio. / [...] »— constituent autant de fautes qui ne demeureront pas sans conséquences. L'absence de mesure est soulignée à deux reprises : « [...] / Nunca vi [...] ». Si le verbe « morir » pouvait être lu de façon métaphorique —mourir d'amour— la glose accorde une large place aux considérations d'ordre moral et religieux : (te perderás! ; vicio).

Lors de la première transcription écrite de la tradition orale, un choix s'impose. Le *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, par exemple, opte pour un relevé des différentes variantes connues. Mais le poète qui souhaite élaborer une glose à la suite de vers qui retiennent son attention sélectionne, quant à lui, l'une des versions, celle qu'il connaît, celle qu'il préfère, ou encore celle qui l'inspire. Il s'agit de la démarche à laquelle Paul Zumthor se réfère lorsqu'il précise : « Lo que tengo ante mis ojos, impreso o manuscrito, sólo es un trozo de tiempo, plasmado en el espacio de la página o del libro »<sup>160</sup>.

La tradition populaire est foncièrement orale avant d'être transmise à l'écrit, et cette caractéristique essentielle ouvre la voie à toutes les possibilités de réécriture. Les variantes sont incontournables car le texte est mouvant. La transcription écrite limite cette mouvance, sans l'interrompre définitivement. En effet, les copies réalisées à partir d'une première version écrite laissent le champ libre au copiste qui reste susceptible de faire évoluer le texte.

Lorsque le texte est imprimé, ce sont en principe les rééditions qui ouvrent la porte aux possibilités de réécriture. Carlos Alvar et Ángel Gómez Moreno en font le constat à propos des rééditions du *Cancionero General* :

El conjunto de poemas impreso en 1511 experimentó grandes cambios en las sucesivas ediciones y derivaciones que el *Cancionero General* tuvo hasta 1573; el grupo de poemas más afectado fue el de las obras de burlas, cuyo volumen se fue reduciendo hasta desaparecer por completo en la última edición. Las adiciones y supresiones de obras hacen de esta colección un corpus realmente dinámico, condición que posee por tenerla en su conjunto la poesía cancioneril a lo largo del siglo xvi<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> Zumthor, 1989, p. 269.

<sup>161</sup> Alvar y Gómez Moreno, 1988, p. 93.

*Marinero en tierra, La amante* et *El alba del alhelí* pourraient paraître largement moins concernés par les possibilités d'évolutions que nous venons de recenser, et ce pour trois raisons principales. La coulée temporelle entre la composition effective d'un poème et sa diffusion écrite est considérablement plus réduite que dans le cas des *villancicos* qui intègrent les *Cancioneros*. Par ailleurs, Rafael Alberti assume tout à la fois les fonctions d'auteur et de compilateur. C'est donc à l'auteur lui-même que revient l'initiative des regroupements, de l'agencement, de la délimitation des unités. Dans ce cas encore, la situation est radicalement différente par rapport aux *Cancioneros* puisque l'auteur, individuel ou collectif, ne joue strictement aucun rôle dans le travail de compilation. Enfin, la première version écrite des recueils de Rafael Alberti est une version imprimée. Les chansons sont créées et presque simultanément imprimées, même s'il n'est pas improbable que certaines compositions aient pu être divulguées oralement dans un premier temps. Ces différences considérables pourraient laisser attendre que le texte du corpus de Rafael Alberti soit stable et définitivement établi. Or, il n'en est rien car les éditions qui se succèdent présentent des divergences parfois considérables :

La edición [de *Marinero en tierra*] que manejé en aquella lectura fue la de sus *Poesías completas* en la editorial Losada de 1961 [...]. Con el tiempo comprobé que esa versión del libro difería en varios poemas de la versión primitiva: textos que Alberti había ido suprimiendo, añadiendo y corrigiendo en sucesivas ediciones. Y hace poco comprobé asimismo que la de 1961 se diferenciaba en casi nada de la aparecida en el tomo I de sus *Poesías completas* (edición de Luis García Montero), publicada por la editorial Aguilar en 1988. Después de más de veinticinco años entre ambas versiones [...], Alberti apenas había modificado el título de un poema —el que antes se llamaba « Del poeta a un pintor », ahora es « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti »—, y había incorporado contadas dedicatorias a Ernesto y Rodolfo Halffter, Dámaso Alonso, José María Chacón, Juan Chabás, José María Hinojosa, José Bello, Gustavo Durán y Celestino Espinosa. Para ser más exacto, en la edición del año antepasado había incluido un prosa breve y preliminar de 1967, alusiva a su condición de *poeta del mar* y heredero [...] de los cancioneros musicales de los siglos xv y xvi de la mano de « un poeta maravilloso, el hispano-portugués Gil Vicente »<sup>162</sup>.

<sup>162</sup> Fernández Palacios, 1990, p. 287.

En fait, indépendamment du besoin ressenti par le poète de retoucher ses propres compositions, certaines d'entre elles accèdent à la diffusion avant même la parution des recueils qu'elles ont vocation à intégrer :

Alberti había anticipado la publicación de algunos poemas: « La húngara » aparece en *Meseta* en mayo de 1925; otros varios aparecerán en el número XXV de *Revista de Occidente* de julio de 1925, aunque más tarde todos ellos, excepto « Canción » y « Pregón » pasarían a *Marinero en tierra*. También en el *Suplemento literario de La Verdad* ofreció en 1926 poemas de la serie « La encerrada » y la « Estampida celeste de la Virgen, el Arcángel, el lebrél y el marinero ». El poema « A Jean Cassou » apareció en el núm. 2 de *Papel de Aleluyas* (1927) y las « Seguidillas a una extranjera » en el núm. 1 de *Carmen* (1927)<sup>163</sup>.

En circulant dans différentes revues, les compositions concernées finissent par acquérir un vécu qui les rapproche du statut de la poésie populaire. La capacité du texte à être soumis à la variation est un trait caractéristique essentiel de la création populaire. Cette pré-existence autonome en dehors du recueil facilite ce type de mouvance :

Otro de los poemas recogidos en *La Verdad* es « Salinero », que ofrece una versión distinta de la recogida en la edición definitiva de *Marinero en tierra* [...].

... Y ya estarán los esteros  
rezumando azul del mar.  
¡Dejadme ser salinero  
granito de salinar! / [...]<sup>164</sup>.

Nous partons du principe que les variantes en nombre que subit le texte en un temps si réduit reflètent la volonté de l'auteur de doter ses compositions d'une légitimité populaire qui passe nécessairement par la réécriture, signe s'il en est d'une « usure » résultant d'une possible appropriation collective. Nous allons donc procéder à présent à l'analyse de ces variantes.

L'appareil critique proposé dans l'édition de Robert Marrast sera d'un précieux recours. Le concepteur de l'édition opte pour l'établissement d'un texte reflétant la version primitive —pas nécessairement la première comme il le précise en particulier dans le cas de *La amante*—

<sup>163</sup> Vázquez Medel, 2003, p. 59.

<sup>164</sup> Díez de Revenga, 2003, p. 53.

des trois recueils. Il confronte cette version à celles proposées dans les volumes réunissant l'intégralité des vers du poète à un moment donné de sa carrière : 1934, 1938, 1940 et 1946. Ce travail de confrontation est également mené à partir d'éditions isolées des trois recueils. *Marinero en tierra*, par exemple, est consulté —au-delà de sa première version aux éditions Biblioteca Nueva de 1925— dans des éditions postérieures de 1942, 1947, 1957, 1966 et 1968. En prolongeant ce travail de comparaison à partir de l'édition de la fille du poète (1972) et de celle de Luis García Montero (1988), une tendance s'affirme et peut se décliner en trois cas de figures :

1) la variante est ponctuelle et en lien avec le déracinement d'un poème du corpus qu'il intègre généralement. C'est ce qui se produit, par exemple, dans le poème « ¡Traje mío, traje mío, » de *Marinero en tierra* (p. 149). Le dernier vers de la deuxième strophe est concerné par un processus d'altération. En effet, « [...] ni me lo dejan probar. » —recensé dans l'édition Biblioteca Nueva de 1925 (p. 197), dans l'édition Losada de 1957 (p. 139), dans celle de 1966 (p. 139), ou encore dans l'édition Aguilar de 1988 (p. 149)— devient « [...] no me lo dejan probar! » lorsque le poème est publié dans *La Verdad* le 18 janvier 1925.

2) La variante figure dans une version éditée du corpus de la poésie de Rafael Alberti, mais des éditions postérieures reproduisent la version avant son aménagement sémantique ou formel. C'est le cas du sonnet « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti » (pp. 84-85) qui devient par la suite « Del poeta a un pintor » (Losada, 1957 et 1966, pp. 16-17 dans les deux cas), avant d'être à nouveau précédé du titre original dans d'autres éditions plus tardives comme Aguilar (1988).

3) La variante répertoriée dans l'appareil critique de l'édition de Robert Marrast est définitive. C'est ce qui se produit le plus souvent.

Nous allons essentiellement retenir les variantes transcrites dans les éditions mentionnées et nous nous proposons d'analyser les effets de sens produits par ce processus d'altération. Pour ce faire, il semble pratique de répertorier des catégories de variantes. Nous avons pris le parti de relever les modifications apportées au paratexte liminaire : titres, sous-titres, dédicaces, indications de lieux et mentions éventuelles de dates. Nous considérerons par la suite les évolutions constatées en matière d'agencement des vers et des strophes. L'ordre des compositions au sein des recueils fera l'objet d'un travail similaire, tout comme les changements sémantiques les plus significatifs. Une dernière unité sera consacrée aux poésies supprimées.

## 2.1. Les modifications du paratexte liminaire

### *Marinero en tierra*

Le poème « Sueño del marinero » n'était pas précédé de la mention « Prólogo » dans les premières éditions. L'édition de 1925, après une page d'ouverture qui annonce « Primera parte » (p. 5), isole le titre du poème sur une page à part (p. 7). Isoler le titre de la sorte confère au poème un statut privilégié. Ce traitement spécifique ainsi que la position d'ouverture qu'il occupe dans le recueil lui vaudront par la suite d'être associé à la mention « Prólogo ». Lorsque cette mention se manifeste, le poème et son titre cessent de figurer sur des pages séparées. La portée prologale de « Sueño del marinero » tient à la concentration d'éléments clés pour l'interprétation du recueil. En effet, les références au rêve, au voyage, à l'exotisme, au monde de la mer y sont regroupées. Le penchant prononcé de la voix lyrique pour l'univers marin y est perceptible, et le désir d'osmose entre cette dernière et la mer ne laisse pas la moindre place au doute. De même, ce poème mentionne déjà l'existence d'un verger sous-marin et offre au personnage de la sirène l'occasion d'effectuer sa toute première apparition. Autant d'orientations qui guideront les compositions réunies sous le titre de *Marinero en tierra*. Les endécasyllabes de ce poème d'ouverture annoncent les vers d'*Arte mayor* qui seront exploités dans les sonnets réunis en début de recueil.

Le titre du sonnet « A un capitán de navío » (p. 83) était à l'origine « A Juan Antonio Espinosa, capitán de navío ». Le titre qui finit par s'imposer définitivement écarte l'identité de l'individu en l'honneur de qui le sonnet est composé. Juan Antonio de Espinosa était le frère d'un proche du poète. La référence a probablement été perçue comme beaucoup trop exclusive. En effet, Juan Antonio n'était identifiable que dans un cercle restreint gravitant autour de la figure du poète. Le lecteur risquait de la sorte de se sentir exclu d'une complicité à laquelle il ne pouvait en aucun cas accéder. La citation qui suit le titre, « *Homme libre, toujours tu chériras la mer !* », était accompagnée des initiales C. B. au lieu de Ch. Baudelaire dans les éditions suivantes. Les modifications visent donc manifestement à garantir l'accès au texte : en renonçant à une identité méconnue du lecteur et en garantissant l'identification du poète dont la présence intertextuelle est assurée par l'intégration d'un vers dans l'épigraphe. Ce vers de Baudelaire présente le rapport étroit entre la voix lyrique et la mer, l'admiration et le respect que cette der-



nière implique. De même, dans certaines éditions (Losada 1957, 1966, entre autres), le titre du sonnet « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti » (pp. 84-85) est remplacé par « Del poeta a un pintor ». Celle de 1968 ajoute la dédicace « A Gregorio Prieto ». Associée à la Génération de 1927, l'identité de ce peintre espagnol a probablement été jugée comme aisément identifiable. « Del poeta a un pintor » place parfaitement en relation les deux domaines de prédilection de Rafael Alberti dans un rapport de transmédialité anticipé. Le poème exprime son admiration vis-à-vis du peintre et les deux domaines artistiques concernés sont mentionnés dès le titre. Toutefois, le peintre tombait de la sorte dans l'anonymat le plus total, d'où l'initiative consistant à faire accompagner le nouveau titre de la dédicace « A Gregorio Prieto ». Il arrive, à l'inverse, que la dédicace ne soit pas maintenue. « El herido » (p. 100) était dédié dans la première édition : « *A Ita* » (Marrast, p. 102). La dédicace exclut le lecteur qui se trouve dans l'incapacité d'identifier le destinataire. Le titre du sonnet que nous allons considérer à présent renvoie à une personnalité du monde artistique que nul ne peut ignorer. Sous le titre « A Federico García Lorca, Poeta de Granada » (p. 85), la première édition ne mentionne pas la date placée entre parenthèses (1924). La proximité temporelle entre la rencontre et la composition rendait moins nécessaire cette précision chronologique. Au fil des rééditions, la contextualisation plus précise devenait utile. D'autres marqueurs temporels ont fait l'objet d'une évolution au fil du temps. Ainsi, la précision (Siglo XIX) sous le titre « Catalina de Alberti, italo-andaluza » (pp. 90-91) n'est pas maintenue dans l'édition de 1968. Cette omission provoquait une forme de déséquilibre par rapport au sonnet antérieur : « A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arpa (Siglo XIX) » (p. 90).

Les évolutions paratextuelles affectent également les subdivisions du recueil *Marinero en tierra*. En effet, les éditions de 1942, 1968, ainsi que les recueils de *Poesías completas* de 1961 et de 1988 ne retiennent pas la sous-partie annoncée par le sous-titre « El pino verde » en début de deuxième partie du recueil, pas plus que la dédicace « A Gregorio Prieto » ou que la précision « Prólogo en la sierra ». Cet appareil liminaire procure au lecteur la sensation d'aborder un nouveau recueil. En renonçant à ces éléments, le volume gagne en unité. Nous abordons bien un nouveau palier du recueil mais la transition se fait de façon moins abrupte.

Les titres placés en tête des compositions connaissent un processus de réécriture. Les poèmes commençant par les vers « Amada de metal fino » (p. 98) et « Mi amante lleva grabado » (p. 99) sont précédés d'un titre identique dans l'édition de Robert Marrast : « Mi amante ». Le titre

était en parfaite adéquation avec le contenu des vers, mais leur suppression permet de faire disparaître une homonymie qui risquait de prêter à confusion. De la même façon, le poème dont le vers initial est « La aurora va resbalando » (p. 100) était précédé du titre « La aurora », peut-être ressenti comme trop redondant par rapport au premier vers : « La aurora va resbalando / [...] ». Le titre « El aviador » (p. 100), pour sa part, était suivi d'un sous-titre dans la première édition (Marrast, p. 101) : « La niña ». La tradition de la lyrique populaire qui donne la parole à la jeune fille rend inutile cette précision. Les deux premiers vers ne présentent aucun risque de confusion à ce sujet : « Madre, ha muerto el caballero / del aire, que fue mi amor. / [...] ».

Ce sont parfois des données spatiaux-temporelles qui accompagnent les vers de ce recueil. Le poème « Trenes » (p. 105), par exemple, était accompagné dans sa version initiale (Marrast, pp. 96-97) de coordonnées transcrites à la fin du poème : « San Rafael (Sierra de Gaudarrama) Verano, 1924 ». Ce type de précisions se prête davantage à la publication d'un poème isolé et devient accessoire au sein d'un recueil.

Le poème qui s'ouvre sur le vers « Vete al jardín de los mares » (p. 105) est précédé dans notre édition du titre « Jardinero ». C'est également le cas dans d'autres éditions telles que celles de 1957, 1966, 1968 et de *Poesías completas* de 1961. Le titre est absent dans l'édition de 1942. Dans la première édition reproduite par Robert Marrast, les vers sont précédés du titre : « Jardín de amores (macetas) » ainsi que de la dédicace : « A Javier de Winthuysen « oso jardinero » » (p. 97). Le non-maintien de la dédicace au peintre sévillan né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle impose que le titre compense la disparition de la référence à un être. C'est ainsi que « Jardín de amores » évolue vers « Jardinero ».

Dans la première édition, les berceuses sont regroupées sous le titre « Nanas » (Marrast, p. 102) suivi d'une dédicace : « *A Milagro Días de Cevallos, mi prima* ». Ce paratexte ne figure plus dans notre édition, ni dans le texte publié aux éditions Losada, où les titres des berceuses « La cigüeña », « La tortuga »... deviennent « Nana de la cigüeña » (p. 102), « Nana de la tortuga » (pp. 102-103)... De la sorte, la structure interne du recueil est allégée. Cette tendance semble d'ailleurs se généraliser comme le confirme par exemple la suppression du sous-titre « Atlas » (Marrast, p. 109) devant le poème « Geografía física » (pp. 110-111). Par ailleurs, dans le cas des berceuses, l'identification générique est appliquée à chacun des textes concernés, au lieu de n'être mentionnée qu'une fois en facteur commun.

« Jardín de amores » (pp. 108-109) est publié sans titre dans l'édition Losada contemporaine, *Poesías completas* de 1960, aux éditions Losada 1947 et 1966, et dans l'édition Biblioteca Nueva de 1968. Le titre est intégré dans la première unité syntaxique que constitue le distique d'ouverture : « Vengo de los comedores / que dan al Jardín de Amores. / [...] » (p. 108).

L'épigraphe « Entraña de estos cantares: / ¡sangre de mi corazón, / tarumba por ver los mares! » (p. 121) étaient les premiers vers de la nouvelle unité dans l'édition de Robert Marrast (p. 118). Ils y sont en outre précédés de l'indication : « Prólogo ». Isoler l'épigraphe sur une page qui lui est réservée lui confère un statut spécifique. Ces vers, loin d'être considérés comme une strophe parmi d'autres, orientent considérablement la lecture de ce qui suit et affichent avec force une dominante : la mer et l'appel de cette dernière s'imposent très largement dans cette dernière unité du recueil. L'épigraphe fixe le cap dont la voix lyrique ne s'écartera plus.

« El mar. La mar » (p. 123) est accompagné d'une dédicace à Juan Chabás dans notre édition. Ce n'était pas encore le cas dans le texte publié aux éditions Losada 1957 et 1966 (p. 84 dans les deux cas). Nous avons déjà été confrontés au cas inverse de suppression de la dédicace. Il est difficile d'être catégorique sur l'interprétation d'un tel choix. La dédicace présente la particularité de dédoubler le destinataire d'un texte. En effet, le poème est supposé avoir été composé pour le dédicataire (premier destinataire), mais le texte est également destiné à être lu par la large collectivité anonyme des lecteurs (second destinataire). Il convient qu'aucune rupture ne se produise dans cette double tension. Le lecteur admet qu'il occupe un second plan par rapport au destinataire principal et identifié. Mais cette acceptation passe par un minimum de compréhension. Il doit savoir, comprendre, déduire ou supposer le lien qui motive le choix opéré par le poète, au risque de se sentir exclu. Si ce lien devient trop ténu, s'il est trop associé au contexte de publication, il risque avec le temps de déboucher sur un effet de rupture avec le lecteur. C'est ce qui peut expliquer les suppressions de dédicaces relevées. Concernant le poème « ¡Qué altos / los balcones de mi casa! » (pp. 130-131), par exemple, une note de l'édition de Robert Marrast signale la suppression de la dédicace « A José Belo » dans certaines éditions (note 177, p. 122). Il effectue le même constat à propos de « Pirata » (p. 124) dont la dédicace « A Gustavo Durán » n'est pas toujours maintenue. Or, dans le cas présent, et cela se reproduira, nous observons la situation

inverse. Une dédicace fait son apparition ultérieurement. Voici le commentaire qu'une telle pratique inspire à Gérard Genette :

[...] le moment canonique d'apparition de la dédicace est évidemment l'édition originale. Tout autre choix [...] fait inévitablement rattrapage maladroit, affectation tardive et donc suspecte, car la convention de la dédicace veut que l'œuvre ait été écrite pour son dédicataire, ou tout au moins que l'hommage s'en soit imposé dès la fin de la rédaction<sup>165</sup>.

Nous pouvons y voir un outil de plus mis à la disposition de l'auteur pour définitivement rompre avec toute forme de contraintes imposées par les normes et les conventions.

Le titre « Salinero » (p. 124) n'est pas maintenu dans *Poesías* 1934, 1938, 1940, 1946. Une publication isolée dans *La Verdad* le 18 janvier 1925 a éventuellement orienté ce choix.

Le sous-titre « (Verano) » qui accompagne le titre « Llamada » (Marrast, p. 119) n'est pas reproduit dans notre édition (p. 124). L'attention se porte ainsi sur la mise à distance du « je » par rapport à un espace apprécié. La référence temporelle contribuait à isoler ce rapport dans un contexte estival exclusivement.

Le poème commençant par le vers « ¡Dejadme pintar de azul » était précédé, dans la première édition (Marrast, p. 112) de la dédicace « *A Rabindranath Tagore* ». Cette dédicace disparaît au profit du titre « *A Tagore* » dans notre édition (p. 128). Cet auteur contemporain de Rafael Alberti est également peintre. L'identité de la personne qui inspire cet hommage lyrique ne figure pas au sein de la composition. Seule une référence au Bengale dans le dernier vers renvoie aux origines de la personnalité qui inspire ces vers. Il fallait donc que son identité fût mentionnée, et la dédicace assumait pleinement cette fonction. Peut-être que la dédicace aura été jugée trop discrète, d'où le transfert du patronyme dans le titre, incontournable pour le lecteur.

« Ya se la lleva el viento » (p. 131) était précédé du titre « Casadita » dans la première édition (Marrast, p. 124). Lorsque le déracinement est à l'origine de la douleur, le choix est fait de ne pas détourner la lecture de cette situation. Le titre brouille les pistes en multipliant les perspectives. De même « Yo te hablaba con banderas, » (p. 133) avait pour titre « Elegía » (Marrast, p. 127). Ce titre est exploité à d'autres reprises. La tendance affichée semble imposer la limitation des compositions ho-

<sup>165</sup> Genette, 1987, p. 119.

monymes. « Si Garcilaso volviera » (p. 143) était précédé du titre « Con él » (Marrast, p. 134). Cette suppression obéit au même principe. Un poème déjà intitulé de la sorte est adressé à Juan Ramón Jiménez dans le même recueil (p. 126). Nous pouvons effectuer le même constat à propos de « —Madre, vísteme a la usanza » (p. 145) qui était précédé du titre « Ilusión » (Marrast, p. 133). C'est sous ce titre que sont réunies trois unités lyriques (pp. 148-149). « Sin nadie, en las balastradas » (p. 152) était accompagné du titre « Los niños » (Marrast, p. 136). Le premier vers était également différent : « Solita, en las balastradas ». Ce titre orientait l'appréciation du contenu de la composition vers la tonalité des berceuses déjà relevées. « A la estepa un viento sur » (p. 157) était précédé du titre « ¡Alegría! » (Marrast, p. 142). L'orientation suggérée par le titre est toutefois préservée dans la mesure où celui-ci est reproduit à trois reprises : « ¡Alegría! » constitue le premier vers des strophes 2, 3 et 4.

#### *La amante*

Selon la note 9 de Robert Marrast (p. 154), la version de « Pregón del amanecer » recensée dans *Poesía* 1934, 1938, 1940 et 1946 inverse le titre et le sous-titre : « Salas de los Infantes ». De même, le poème « Nana » de notre édition (p. 155) est suivi de la mention « Quintanar de la Sierra ». Ces deux données sont également inversées dans *Poesía* 1934, 1938, 1940 et 1946. Le même constat s'impose au sujet de « Asalto en el río » (p. 193) et de la mention : « Miranda de Ebro ». La tendance des évolutions souligne une volonté d'homogénéisation. Les références géographiques jalonnent le corpus afin de mettre en avant le voyage qui est supposé inspirer les compositions. Cette référence constitue le premier contact du lecteur lorsque la chanson n'est pas accompagnée d'un titre. Dans le cas contraire, c'est le titre qui prévaut et donc qui précède le toponyme.

Dans l'édition de Robert Marrast, « Dialoguillo de la Virgen de marzo y el niño » (pp. 156-157) est suivi d'une dédicace à Fray Justo Pérez de Urbel qui n'est pas maintenue dans notre édition (pp. 180-181). Le principe qui impose cette évolution est probablement identique à celui exposé concernant *Marinero en tierra*.

Par ailleurs, le deuxième poème intitulé « De paso » (p. 186) est suivi d'un sous-titre entre parenthèses (Saludos). L'édition de Robert Marrast transcrit (Saludo). Le pluriel a pu être retenu par rapport à la structure binaire de la composition et à son organisation parallèle qui suggère la reformulation du salut.

Enfin, le sous-titre « Vuelta » précède, dans notre édition, le poème dont le premier vers est « Duerme » (p. 198). Dans l'édition de Robert Marrast le sous-titre est : « Ritornelo » (p. 175). Le poème concerné est la troisième unité de « Madrigal del peine perdido », la première composition de la rubrique « Madrid ». Nous abordons donc la fin du voyage et la voix lyrique est sur le point de réintégrer l'espace qui est le sien et qui a constitué le point de départ de son périple vers le littoral nord. « Ritornelo » traduit effectivement une forme de retour, puisque le terme désigne la reprise d'un passage en musique. Le retour spatial est donc ainsi sous-entendu. Si « Vuelta » finit par s'imposer, c'est que le terme est polyvalent. Il est en mesure de dire le retour en un lieu et désigne dans le même temps la reprise des vers d'une chanson.

#### *Dos estampas reales*

« Estampida celeste de la Virgen, el arcángel, el lebrél y el marinero » (pp. 207-210) est intégré, dans l'édition de Robert Marrast, à la fin de « El verde alhelí » (pp. 257-259). Dans cette même édition, l'indication « Almería 1926 » suivait le dernier vers. La tendance à dater exclusivement un texte semble ne pas s'être imposée car le principe fait perdre de vue le caractère unitaire du recueil en soulignant des données contextuelles trop spécifiques.

#### *El alba del alhelí*

Robert Marrast signale, à la note 8 de la p. 186, que le poème « El sombrerero » (García Montero, p. 226) est publié sans titre aux éditions Losada. La préservation de ce titre accentue la cohérence de l'ensemble des chansons élaborées autour du motif de la naissance du Christ et de l'adoration : « El platero » ; « El pescador » ; « El zapatero » ; « El sombrerero ». « La novia » (pp. 235-236) a été publié sans titre aux éditions Losada, selon Robert Marrast, note 18 de la page 193. Cette évolution reste purement accidentelle puisqu'elle ne concerne qu'une édition (Losada, 1947) et une publication isolée du poème dans *La Verdad* du 6 juin 1926. « De la ciudad al campo » (pp. 238-239) avait à l'origine pour titre « Modas » (Marrast, p. 196). Le titre initial annonce les codes vestimentaires mentionnés dans les vers. « De la ciudad al campo » ménage un effet de surprise dans la mesure où il laisse entendre qu'un déplacement spatial va être évoqué. À la lecture du poème, le titre se dote rétrospectivement de tout son sens. Le décalage souligné sur le plan

vestimentaire trouve ainsi sa pleine justification. La jeune fille éloignée du milieu urbain a su préserver un naturel et une fraîcheur très appréciés par la voix lyrique. Le titre « Las doce » (p. 240) était initialement orthographié « Las 12 » (Marrast, pp. 198-199). L'harmonisation n'est pas totale dans ce domaine puisqu'un titre tel que « De 2 a 3 » (*Marinero en tierra*, p. 109) a été préservé. Dans le poème « A Jean Cassou » (p. 244), les vers 1-2, 9-10 et 17-18 étaient en italique (Marrast, pp. 201-202). L'italique permettait de souligner la valeur des premiers vers qui, de la sorte, étaient assimilés à la composition de base ayant inspiré une glose ultérieure. Le titre « Nana » (p. 245) est au pluriel dans l'édition de Robert Marrast (p. 202). Dans certaines éditions, la dédicace « A Teresita Guillén » est suivie de la précision « [...] hija del poeta Jorge Guillén ». Le lien de parenté n'a certainement pas été perçu comme indispensable et la seule mention du patronyme prestigieux suffit à justifier que la dédicace soit maintenue. Le passage du pluriel « Nanas » au singulier « Nana » traduit la prédominance des codes architextuels suggérés par rapport à un simple classement.

La page-titre « El negro alhelí » (p. 247) est accompagnée de la dédicace « A José Bergamín y Rosario Arniches ». Robert Marrast la reproduit, p. 208, accompagnée de la précision « (Málaga-Madrid) ». Il signale en outre, note 32 de la même page, que certaines éditions ignorent la dédicace.

Les vers 1-2, 5-6, 9-10 et 13-15 de « Súplica » (pp. 262-263) sont transcrits entre parenthèses contrairement à ce qui se produit dans la version de Robert Marrast (pp. 219-220). Une alternance mécanique prend forme. Les vers entre parenthèses transcrivent des données circonstanciennes, alors que les autres vers correspondent à des exclamations lancées telles des appels au secours. La dimension dramatique est bien perceptible et les parenthèses y contribuent en accordant aux vers le traitement caractéristique des didascalies d'un texte théâtral.

Le sous-titre « Llanto del ciervo mal herido » (p. 267) était plus bref à l'origine et transcrit entre parenthèses : « (Llanto) », (Marrast, p. 224). L'intention dramatique est perceptible dans l'allongement de ce sous-titre qui met en avant le motif des pleurs. Le titre « Descalza de los caminos », commun à l'édition de Robert Marrast (p. 225) et à celle de Luis García Montero (p. 268), est recensé aux éditions Losada sous la forme « Descalza-de-los-caminos » (note 50 de la p. 225). Il s'agit là d'un écho du premier recueil où la démarche était fréquente : « Malva-Luna-De-Yelo » (p. 89), « Nana de Negra-flor » (p. 104), « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » (p. 113).

Le dernier vers de « El niño de la Palma » (pp. 275-276) se referme, dans l'édition de Robert Marrast, sur l'indication : « *Serranía de Rute (Córdoba) 1925-1926 y Sevilla-Madrid, 1927* ». « El niño de la Palma » était alors le dernier poème de « El negro alhelí ». Il est aujourd'hui suivi de « El tonto de Rafael » (pp. 276-277). La disparition de la référence spatiale et chronologique correspond à la volonté d'accorder un traitement homogène aux diverses compositions réunies dans un même recueil.

Le sous-titre original de « El tonto de Rafael » était « (Autorretrato) » (Marrast, p. 260) lors de sa première publication dans *Lola* en 1928 (note 124 de Marrast, p. 260). Il devient par la suite « (Autorretrato burlesco) » (p. 276). La précision renseigne sur le second degré avec lequel il convient d'aborder cette composition.

Les dernières remarques concernent les modifications liminaires au sein de ce troisième recueil en matière de suppressions de dédicaces. En effet, le titre du troisième livre, « El verde alhelí » (p. 279), était accompagné d'une dédicace « *A Emilio Prados y A Manuel Altolaguirre (Málaga)* » (Marrast, p. 235). La suppression de ces références prestigieuses peut surprendre. La dédicace des deux poèmes qui suivent subira le même sort :

« Madrigal chico de la noche y el día » (p. 282) était accompagné de la dédicace « *A Carmela* » (Marrast, p. 238). La note 71 de cette même page signale des versions du même texte sans titre. Enfin, « La sirenilla cristiana » (pp. 291-293) est accompagné de la dédicace « *A María Vallejo* » dans l'édition de Robert Marrast (p. 252).

## 2.2. *Les révisions dans les regroupements de vers*

Après avoir considéré les cas de mouvances textuelles répertoriées en matière de paratexte liminaire, nous allons constater que des évolutions sont également perceptibles dans le domaine de la transcription des strophes. C'est la distribution des unités strophiques qui est régulièrement affectée par ces mutations, dessinant ainsi des unités de sens variées. Reconsidérer les choix relatifs à l'agencement des vers au sein d'une strophe —de sorte qu'un groupe de 8 vers est susceptible d'évoluer vers une association de deux strophes de 4 vers— laisse entrevoir des possibilités de fluctuations qui rappellent la question comparable de la transcription des vers dans les compositions issues de la lyrique populaire. L'un des nombreux articles attribués à Margit Frenk soulève précisément cette question :



En muchos casos puede haber duda sobre cómo repartir los versos al escribirlos; « Buscad, buen amor, con qué me falaguedes », por ejemplo, podría escribirse en un solo verso [...]. Centrémonos en la pequeña estrofa —« la cabeza » o « estribillo »— que solía ser el núcleo de una composición popular algo más extensa, cuyas estrofas (la « glosa »), sin embargo, sólo se conservan en un número relativamente reducido de canciones. La gran mayoría de los textos antiguos que han llegado a nosotros son esas estrofitas, que tienen por lo común dos o tres o cuatro versos. Pero aquí, como veremos, se plantea ya en muchos casos el problema que nos interesa abordar: ¿qué es en esta poesía un verso? Un poemita como

Agora que soy niña quiero alegría,  
que no se sirve Dios de mi monjía [NC 207],

¿son dos versos o son cuatro versos? ¿O acaso son tres? Escrito en dos versos, respetamos la estructura sintáctica y semántica del poemita; en cuatro versos, rompemos esa estructura; en tres versos respetamos al menos la integridad de « que no se sirve Dios de mi monjía ». Obsérvese de una vez que en cada caso leemos la estrofitas de manera diferente: en « Agora que soy niña quiero alegría » el énfasis recae en « quiero alegría », mientras el complemento temporal, « Agora que soy niña », queda como en segundo plano; en

Agora que soy niña  
quiero alegría,

al hacer una breve pausa después de « niña », subrayamos más el comienzo, equilibrándolo con el « quiero alegría » y marcando más fuerte la rima « niña-alegría », que en el otro caso queda un tanto oscurecida, por aparecer dentro de un mismo verso. Y si cortamos después de *Dios*:

Agora que soy niña  
quiero alegría,  
que no se sirve Dios  
de mi monjía,

acentuamos mentalmente la palabra Dios, a contracorriente con la sintaxis y el sentido<sup>166</sup>.

Le problème du regroupement des unités syntaxiques en vers tient au fait que ces compositions sont très largement diffusées à l'oral avant de bénéficier d'une transposition écrite. La subjectivité est donc licite au moment de la phase de transcription puisqu'une initiative mérite d'être

<sup>166</sup> Frenk, 2006, pp. 391-393.

prise, et qu'elle dépend principalement de la réception du message oral tel qu'il a été perçu par le transcripteur. Le problème est lié à la dissociation inévitable entre le compositeur, les récitants, le compilateur et le transcripteur (ces deux dernières fonctions pouvant être assumées par le même individu). Dans le cas d'un texte imprimé et diffusé par une maison d'édition, ces hésitations ne sont pas de mise. Le compositeur assume l'ensemble des fonctions mentionnées et remet à son éditeur la version qu'il souhaite voir diffuser. Toutefois, la présence intertextuelle de la lyrique populaire au sein des trois recueils de Rafael Alberti est tellement manifeste, que le récepteur du texte poétique peut être en mesure de ressentir que d'autres choix auraient pu être envisagés :

[...]  
 No quiero, no, que te rías,  
 ni que te pintes de azul los ojos,  
 ni que te empolves de arroz la cara,  
 ni que te pongas la blusa verde,  
 ni que te pongas la falda grana.  
 [...] (pp. 251-252)

Dans cette strophe tirée de *El alba del alhelí*, le premier vers est un octosyllabe. Quatre vers décasyllabes s'inscrivent dans son prolongement. Il ne s'agit nullement de prétendre que Rafael Alberti n'a pas effectué le bon choix, cela n'aurait aucun sens, mais de signaler qu'une répartition autre aurait également respecté les unités syntaxiques. Le premier vers est plus difficile à fractionner car la structure « No quiero, no, / que te rías » ne déboucherait pas sur l'équilibre 4 + 4 mais sur une combinaison 5 + 4. En revanche, les vers suivants se prêtent parfaitement à une répartition du type 5 + 5. De la sorte, l'interdit viendrait ponctuer chaque vers où la défense est exprimée, et le vers suivant apporterait une précision complémentaire relative à l'interdit ainsi mis en valeur. Dans l'une des strophes d'une composition finalement supprimée, « La niña del olivar » (p. 704, volume III), la variété métrique retient l'attention :

#### LA NIÑA DEL OLIVAR

Pronto, que se va a casar  
 para la Virgen de mayo,  
 la Niña del Olivar!

—Costurerilla,  
mi traje...  
Toma la aguja.

¡La Niña del Olivar,  
la reina de la aceituna,  
con Currito el del lagar!

—Costurerilla,  
mi traje...  
Toma el dedal.

¡Olé la Niña del Olivar,  
que con el Niño del Aguardiente,  
para la Virgen se va a casar!

—Costurerilla,  
mi traje...  
Cóselo ya. (p. 704)

Les vers d'*Arte menor* dominent quantitativement et les vers octosyllabes ne partagent l'espace textuel avec aucun autre type de vers dans les strophes 1 et 3. Les strophes 2, 4 et 6 introduisent une rupture du rythme en optant pour des vers beaucoup plus brefs : deux pentasyllabes encadrent un trisyllabe. Les deux premiers sont identiques dans les trois cas. Ce sont ceux qui transcrivent la demande de la fiancée. Cette unité est donc cohérente et viable du point de vue syntaxique. Métriquement, l'association de ces deux vers déboucherait sur un octosyllabe de plus : « Costurerilla, mi traje... ». La combinaison 5 + 3 est également significative, car elle suggère la hâte éprouvée par la fiancée. Avec l'avant-dernière strophe, le rythme s'amplifie grâce aux décasyllabes. L'exclamation traduit l'enthousiasme ressenti face à l'événement proche. Que peut suggérer l'intégration à ce stade des vers d'*Arte mayor*, par rapport à la première strophe ? Éventuellement que les premiers vers sont exclusivement attribués au « je » poétique », alors que la strophe 5 exprime un enthousiasme généralisé, un cri de joie lancé par une collectivité anonyme qui circule et se répand, et donc qui adopte de plus en plus d'ampleur. Il est à retenir que l'équilibre des décasyllabes est tellement régulier que ces vers s'accommoderaient facilement d'une répartition en deux vers (5 + 5).

Les vers sont des unités stables au sein du corpus considéré. En revanche, les strophes dessinent des unités plus fluctuantes que nous re-

levons. Nous reproduisons à la suite les différentes options avant de proposer un effet de sens particulier pour chacun des cas relevés. La première version reproduite renvoie à notre édition de base (Luis García Montero). La suivante est tirée de l'édition de Robert Marrast. La mention de l'éditeur figure, dans ce cas, avant le numéro de page.

*Marinero en tierra*

AYER Y HOY

[...]

Cuando ibas a la ermita,  
pastora de los altares,  
calladas, las mariquitas  
bajaban de los pinares.  
La del más limpio escarlata,  
de negros puntos clavado,  
era alfiler de corbarta  
en tu corpiño encarnado.

[...] (p. 97)

Cette strophe a également été publiée dans la première édition de la façon suivante :

[...]

Cuando ibas a la ermita,  
pastora de los altares,  
calladas, las mariquitas  
bajaban de los pinares.  
  
La del más limpio escarlata,  
de negros puntos clavado,  
era alfiler de corbarta  
en tu corpiño encarnado.

[...] (Marrast, pp. 93-94)

Dans la version initiale, chaque unité syntaxique correspondait à une strophe. En regroupant l'ensemble dans une strophe unique, les vers consacrés au souvenir d'un hier regretté prennent largement le pas sur la strophe introductive (4 vers) et sur celle consacrée au présent (3 vers). Ce qui est le plus marquant pour la voix lyrique reste donc ce passé remémoré mais désormais inaccessible.

L'évolution inverse a également été enregistrée :

¡A VOLAR!

[...]

—Señora abubilla,  
señor gorrión,  
hermana mía calandria,  
sobrina del ruiseñor;

ave sin cola,  
martín pescador,  
parado y triste alacaraván:  
[...] (p. 98)

La première version imprimée de ce poème ignorait le blanc typographique entre les vers 9 et 10. C'est également le cas du texte publié aux éditions Losada (1947 et 1966, p. 42). Le bûcheron est invité à ne pas couper l'arbre qui sert de refuge aux oiseaux. Présentée comme un regroupement de 7 vers, la strophe suggère que les branches de l'arbre sont densément peuplées. La répartition en deux strophes souligne la rupture de l'équilibre et de l'harmonie qui est sur le point d'être commise : 4 vers vs 3 vers, absence de verbe, simple point virgule en fin de strophe.

La aurora va resbalando  
entre espárragos trigueros.

Se le ha clavado una espina  
en la yemita del dedo.

—¡Lávalo en el río, aurora,  
y sécalo luego al viento! (p. 100)

\*\*\*

La aurora va resbalando  
entre espárragos trigueros.  
Se le ha clavado una espina  
en la yemita del dedo.

—¡Lávalo en el río, aurora,  
y sécalo luego al viento! (Marrast, p. 96)

Le regroupement des quatre premiers vers en une strophe isole structurellement les vers consacrés à la contextualisation. Le choix permet, en outre, de différencier formellement le changement de destinataire. La répartition en trois strophes met en évidence un autre aspect. Le « je »

lyrique prodigue ses conseils à l'aurore afin que celle-ci se rétablisse de sa blessure. Cette réparation facilitera le rétablissement d'un ordre momentanément brisé. Ce retour à la normale est restitué par la répartition mécanique des vers en trois strophes de deux vers.

#### NANA DE LA CABRA

La cabra te va a traer  
un cabritillo de nieve  
para que juegues con él.  
Si te chupas el dedito,  
no te traerá la cabra  
su cabritillo. (p. 103)

\*\*\*

La cabra te va a traer  
un cabritillo de nieve  
para que juegues con él.  
  
Si te chupas el dedito,  
no te traerá la cabra  
su cabritillo. (Marrast, p. 104)

« Nana de la cabra » (p. 103), constituée d'une seule strophe de 6 vers, s'organisait en deux strophes de trois vers dans l'édition de Robert Marrast (p. 104), ainsi que dans le texte proposé aux éditions Losada (p. 55). L'absence de séparation entre la promesse de présent et la restriction annoncée conditionne davantage la perspective de cadeau au respect de la norme imposée.

Nous pouvons effectuer le même constat pour « Nana de capirucho » constitué d'une seule strophe de 8 vers dans notre édition (p. 103) et de deux strophes de 4 vers dans la première (Marrast, p. 104).

#### NANA DE CAPIRUCHO

Si te llaman Capirucho,  
tú a nadie le digas nada,  
porque el capirucho puede  
estar lleno de avellanas,  
de ajonjolí, de grageas  
y de lo que el niño sabe...  
Si te llaman Capirucho,  
no se lo digas a nadie. (p. 103)

\*\*\*

Si te llaman Capirucho,  
 tú a nadie le digas nada,  
 porque el capirucho puede  
 estar lleno de avellanas,  
  
 de ajonjolí, de grageas  
 y de lo que el niño sabe...  
 Si te llaman Capirucho,  
 no se lo digas a nadie. (Marrast, p. 104)

Le regroupement en une strophe unique contribue à une plus grande adéquation entre l'organisation syntaxique et la structure strophique. La structure en deux strophes, dont le dernier vers de la première ne constitue pas une fin, exprime le débordement d'un contenu syntaxique sur la strophe suivante, débordement qui correspond parfaitement à l'abondance dépeinte dans cette composition.

#### A TAGORE

¡Dejadme pintar de azul  
 el mar de todos los atlas!  
 Mientras, salúdame tú,  
 cantando al alba del agua,  
 pájaro en una palmera  
 que mire al mar de Bengala. (p. 128)

\*\*\*

¡Dejadme pintar de azul  
 el mar de todos los atlas!  
 Mientras, salúdame tú,  
 cantando al alba del agua,  
 pájaro en una palmera  
 que mire al mar de Bengala. (Marrast, p. 112)

Le marqueur temporel justifie l'organisation binaire reproduite par Robert Marrast et préservée dans la version transcrite aux éditions Losada (1957, 1966, p. 95). Structurellement, le découpage binaire souligne également le changement de destinataire (Dejadme ; tú). La version en une strophe unique constitue un ensemble inaliénable et non fragmentable telle la mer dont il est question à diverses reprises dans ces vers : « azul » ; « mar » ; « atlas » ; « agua » ; « mar de Bengala ».

## MADRIGAL DE BLANCA-NIEVE

Blanca-nieve se fue al mar.  
¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, flor del Norte,  
se fue al mar del Mediodía,  
para su cuerpo bañar.

¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, Blanca-y-fría,  
¿Por qué te fuiste a la mar  
para tu cuerpo bañar?

¡Te habrás derretido ya! (p. 136)

★ ★ ★

Blanca-nieve se fue al mar.  
¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, flor del norte,  
se fue al mar del mediodía,  
para su cuerpo bañar.

¡Se habrá derretido ya!

Blanca-nieve, Blanca-y-fría,  
¿Por qué te fuiste a la mar  
para tu cuerpo bañar?

¡Te habrás derretido ya! (Marrast, p. 140)

L'écart concerne le vers 6 (« [...] / ¡Se habrá derretido ya! / [...] ») qui se démarque de la deuxième strophe dans l'édition de Luis García Montero. La reformulation du vers 2 est ainsi mise en relief, ce qui ne fera que souligner l'écart syntaxique (« [...] / ¡Se habrá [...] » vs « [...] / ¡Te habrás [...] ») présent au dernier vers. Dans la première édition (Biblioteca Nueva, p. 200), la première apparition de ce vers se fait en italique.

## MALA RÁFAGA

Boyeros del mar decían:  
—Bueyes rojos, raudas sombras,  
ya oscuro, ¿hacia dónde irían?

(¡Fuego en la noche del mar!)



Carabineros del viento  
 tampoco no lo sabían:  
 —¿Adónde esos bueyes rojos,  
 raudas sombras, volarían?

(¡Ardiendo está todo el mar!) (p. 137)

Ce poème figurait initialement dans le troisième livre de *El alba del alhelí*. Sa configuration structurelle était également différente :

Boyeros del mar decían:  
 —Bueyes rojos, raudas sombras,  
 ya oscuro, ¿hacia dónde irían?  
 —¡Fuego en la noche del mar!—

Carabineros del viento  
 tampoco, no, lo sabían:  
 —¿Adónde esos bueyes rojos,  
 raudas sombras, volarían?  
 —¡Ardiendo está todo el mar!— (Marrast, p. 235)

Les vers 4 et 9, caractérisés par l'absence de verbe et par la restitution d'une impression visuelle en rapport avec un paysage marin, ponctuent chaque unité. La première édition présente ces vers entre tirets, alors que dans les suivantes ces signes sont remplacés par des parenthèses. L'effet produit est semblable et présente de surcroît l'avantage d'éviter toute forme de confusion avec les tirets qui indiquent la prise de parole. Des regroupements de vers se mettent en place afin de délimiter deux temps et deux situations placées en parallèle : l'incompréhension de deux entités (Boyeros ; Carabineros) face à un phénomène qui conduit vers une interrogation.

Nací para ser marino  
 y no para estar clavado  
 en el tronco de este árbol.

Dadme un cuchillo.

¡Por fin, me voy de viaje!  
 —¿Al mar, a la luna, al monte?  
 —¡Qué sé yo! ¡Nadie lo sabe!

¡Dadme un cuchillo! (pp. 140-141)

Nací para ser marino  
 y no para estar clavado  
 en el tronco de este árbol.  
 Dadme un cuchillo.  
 ¡Por fin, me voy de viaje!  
 —¿Al mar, a la luna, al monte?  
 —¡Qué sé yo! ¡Nadie lo sabe!  
 ¡Dadme un cuchillo! (Marrast, p. 130)

Le vers « [...] / Dadme un cuchillo. / [...] » constitue le leitmotiv qui vient ponctuer chacune des deux strophes. C'est à ce titre qu'il se démarque de la strophe qui le précède dans toutes les éditions. L'évolution porte sur l'avant-dernière strophe dont les vers sont présentés séparément dans la première édition (Biblioteca Nueva, p. 164). Ces vers restituent un échange dialogué dont le caractère dramatique est renforcé par le refus d'enfermer cet échange au sein d'une strophe. Ce choix de mise en page rend l'exclamation finale moins visible et par là même moins percutante.

—Madre, vísteme a la usanza  
 de las tierras marineras:  
 el pantalón de campana,  
 la blusa azul ultramar  
 y la cinta milagrera.  
 [...] (p. 145)

★ ★ ★

—Madre, vísteme a la usanza  
 de las tierras marineras:  
 el pantalón de campana,  
 la blusa azul ultramar  
 y la cinta milagrera.

[...] (Marrast, p. 133)

L'organisation en deux strophes est un rappel intertextuel des *Villancicos* transcrits dans les *Cancioneros* et qui inspirent rétrospectivement une glose. Le regroupement en une strophe unique fait disparaître ce caractère formel au profit d'une sensation de détermination liée au rôle

formulé. La voix lyrique expose d'un trait la requête dont chaque détail est présent dans ses pensées.

LA VIRGEN DE LOS MILAGROS

[...]

La Virgen de los milagros  
no baja nunca a las playas.  
San Fernando manda al Puerto  
una lancha cañonera. (p. 152)

\*\*\*

[...]

La Virgen de los milagros  
no baja nunca a las playas.  
San Fernando manda al Puerto  
una lancha cañonera. (Marrast, p. 136)

Il s'agit de la toute dernière strophe de la composition. La version en deux étapes permet de différencier les interventions respectives de la Vierge et de San Fernando. Le regroupement en une strophe de quatre vers garantit la cohérence structurelle du poème intégralement composé sur ce modèle strophique.

*La amante*

DIALOGUILLO  
DE LA VIRGEN DE MARZO  
Y EL NIÑO

¡Tan bonito como está,  
madre, el jardín, tan bonito!  
¡Déjame bajar a él!

—¿Para qué?  
—Para dar un paseíto.  
—Y, mientras, sin ti, ¿qué haré?

—Baja tú a los ventanales.  
[...] (p. 180)

\*\*\*

¡Tan bonito como está,  
 madre, el jardín, tan bonito!  
 ¡Déjame bajar a él!  
 —¿Para qué?  
 —Para dar un paseíto.  
 —Y, mientras, sin ti, ¿qué haré?  
 —Baja tú a los ventanales.  
 [...] (Marrast, pp. 156-157)

Les vers 4-6, perçus comme une unité cohérente basée sur un échange dialogué, sont finalement regroupés en une strophe de trois vers. La transposition séparée de ces répliques mettrait en avant la dimension dramatique de l'échange libérant le dialogue des contraintes métriques.

De Burgos a Villarcayo.

Castilla tiene castillos,  
 pero no tiene una mar.  
 Pero sí una estepa grande,  
 mi amor, donde guerrear.  
 Mi pueblo tiene castillos,  
 pero además una mar.  
 Una mar de añil y grande,  
 mi amor, donde guerrear. (p. 185)

★ ★ ★

Castilla tiene castillos,  
 pero no tiene una mar.  
 Pero sí una estepa grande,  
 mi amor, donde guerrear.  
 Mi pueblo tiene castillos,  
 pero además una mar,  
 una mar de añil y grande,  
 mi amor, donde guerrear. (Marrast, p. 163)

L'évolution que subit le texte poétique conduit d'une première phase où deux strophes de quatre vers étaient juxtaposées à une fragmentation de l'ensemble en quatre strophes. Dans sa version fragmentée, le poème

laisse percevoir des paliers plus distincts : 1) Le constat d'une carence au sein du paysage castillan. 2) L'exposé d'une forme de compensation qui ne comble en rien la carence antérieurement mentionnée. 3) L'avantage incontestable du littoral andalou qui combine les atouts côtiers et les attraits castillans. 4) Une amplification du motif maritime. La version en deux strophes opposait simplement l'espace traversé (Castilla) et l'espace d'origine (Mi pueblo).

¡Fiera cigala del mar!

Del mar que yo te robé,  
al agua gris de la ría,  
al agua gris te arrojé.

¡Y el agua tan gris, amante,  
tan gris, que murió de sed! (p. 192)

\*\*\*

¡Fiera cigala del mar!

Del mar que yo te robé,  
al agua gris de la ría,  
al agua gris te arrojé.

¡Y el agua tan gris, amante,  
tan gris, que murió de sed! (Marrast, p. 168)

Le vers isolé en début de chanson transforme ce vers en élément générateur de glose.

*El alba del alhelí*

LA HORTELANA DEL MAR

Descalza, desnuda y muerta,  
vengo yo de tanto andar.

¡Soy la hortelana del mar!  
Dejé, mi Niño, mi huerta,  
para venirme a cantar:

« ¡Soy la hortelana del mar...  
y, mírame, vengo muerta! » (pp. 223-224)

\*\*\*

Descalza, desnuda y muerta,  
 vengo yo de tanto andar.  
 ¡Soy la hortelana del mar!

Dejé, mi Niño, mi huerta,  
 para venirte a cantar:

¡Soy la hortelana del mar...  
 y, mírame, vengo muerta! (Marrast, p. 184)

Le vers de présentation du personnage garantissant la fusion entre monde terrestre et monde marin est tantôt associé à la première strophe, tantôt à la deuxième. Ce personnage hybride est cher à Rafael Alberti qui y voit le symbole de l'osmose vers laquelle il souhaite tendre. Rattaché à la première strophe, le vers occupe une position finale et associe le personnage à l'effort et à la douleur. Rattaché à la deuxième strophe, le vers est placé en position d'ouverture et devient la présentation effectuée par l'entité féminine au moment précis de s'adresser à l'Enfant qu'elle est venue vénérer. Par ailleurs, dans ce contexte biblique de l'adoration, l'organisation ternaire est porteuse de sens. L'intégration du vers dans la strophe 2 permet de constituer une unité de trois vers. Certes, cela se produit au détriment de la strophe 1, mais celle-ci n'exclut pas pour autant le rythme ternaire comme le démontre l'organisation de son premier vers : « Descalza, desnuda y muerta, / [...] ».

#### EL CAZADOR Y EL LEÑADOR

—Y di: ¿qué me traes a mí?

—Un ánsar del río  
 te traigo yo a ti.

—¿Y qué eres tú, di?

—Cazador.

—Gracias, cazador.

—Y tú, ¿qué me traes a mí?

—Fuego para el frío  
 te traigo yo a ti.

—¿Y qué eres tú, di?

—Leñador.

—Gracias, leñador. (p. 224)

—Y di, ¿qué me traes a mí?

—Un ánsar del río  
te traigo yo a ti.

—¿Y qué eres tú, di?

—Cazador.

—Gracias, cazador.

—Y tú, ¿qué me traes a mí?

—Fuego para el frío  
te traigo yo a ti.

—¿Y qué eres tú, di?

—Leñador.

—Gracias, leñador. (Marrast, pp. 184-185)

L'option consistant à isoler chacune des répliques souligne la tonalité théâtralisée de l'échange. Elle injecte, par ailleurs, une plus grande spontanéité au dialogue.

—Por una noche, a mi casa.  
¡Vente a dormir a mi cuarto!  
—Mire, señor,  
tengo mi carro.

—Por una noche, en tu casa.  
¡Quiero dormir en tu carro!  
—Mire, señor,  
tiene su casa. (p. 231)

★ ★ ★

—Por una noche, a mi casa.  
¡Vente a dormir a mi cuarto!  
—Mire, señor,  
tengo mi carro.

—Por una noche, en tu casa.  
¡Quiero dormir en tu carro!  
—Mire, señor,  
tiene su casa. (Marrast, p. 190)

La structure en quatre strophes vise à rendre bien différenciables les demandes formulées et les réponses obtenues. La distance ainsi établie

entre la requête et son rejet traduit bien le fossé qui s'instaure entre les aspirations de la voix lyrique et les intentions de la jeune femme convoitée. La structure en deux strophes renforce le parallèle instauré entre les deux situations. L'échec auquel doit faire face le « je » poétique n'en est que doublé.

## EL PESCADOR SIN DINERO

1

Me digo y me retedigo.

¡Qué tonto!

Ya te lo has tirado todo.  
Y ya no tienes amigo,  
por tonto; que aquel amigo  
tan solo iba contigo  
porque eres tonto.  
[...] (p. 233)

\* \* \*

Me digo y me retedigo.

¡Qué tonto!

¡Ya te lo has tirado todo!

Y ya no tienes amigo,  
por tonto; que aquel amigo  
tan sólo iba contigo  
porque eres tonto.  
[...] (Marrast, p. 191)

Associé à « [...] / ¡Qué tonto! / [...] », le vers « [...] / ¡Ya te lo has tirado todo! / [...] » apporte une justification au constat que la voix lyrique effectue à son propre sujet. En ouverture de la strophe suivante, ce même vers établit un rapport de cause à effet plus prononcé entre la situation économique du « je » et la prise de distance de son entourage.

## LA CALERA

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya.  
Pintado de blanco, yo  
contigo me casaría.



Casado, te besaría  
la mano que me encaló.

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya.  
[...] (pp. 237-238)

\*\*\*

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya.

Pintado de blanco, yo  
contigo me casaría.  
Casado, te besaría  
la mano que me encaló.

Calera que das la cal,  
píntame de blanco ya.  
[...] (Marrast, p. 196)

Comme cela se produit généralement lorsque le découpage strophique isole deux vers au début de la composition, l'effet qui en découle est l'injection d'un écho intertextuel en lien avec les vers glosés de la tradition populaire. Lorsque les six premiers vers sont regroupés en une strophe, l'impression produite est celle d'un projet parfaitement élaboré dont l'exécution de chaque étape garantit le passage à la phase suivante : « píntame » > « Pintado » > « me casaría » > « Casado » > « te besaría ».

#### NOCTURNO

[...]  
Vuelve de prisa a tu casa.  
Deja ese sueño.  
Anda.  
En la alcoba de tus padres  
entra, desnuda, en silencio.

Corre de prisa a las tapias.  
Deja ese sueño.  
Sáltalas.  
Vente.  
[...] (p. 257)

\*\*\*

[...]  
 Vuelve de prisa a tu casa.  
 Deja ese sueño.  
 Anda.  
 En la alcoba de tus padres  
 entra, desnuda, en silencio.  
 Corre de prisa a las tapias.  
 Deja ese sueño.  
 Sáltalas.  
 Vente.

[...] (Marrast, p. 215)

Réunis en une seule strophe, les vers consacrés au projet exposé par le « je » poétique expriment à la fois la densité des instructions et la prise de risque qui en découle. Présenté en deux strophes, le même projet établit une différence essentielle entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Une limite spatiale sépare donc la voix lyrique de la jeune fille, et le blanc typographique, conséquence de l'éclatement en deux unités strophiques, ne fait que souligner la distance, le fossé qui les sépare.

ALGUIEN

1

MADRUGADA OSCURA

Alguien barre  
 y canta  
 y barre  
 —zuecos en la madrugada—

Alguien  
 dispara las puertas.  
 ¡Qué miedo,  
 madre!

(¡Ay, los que en andas del viento,  
 en una barca, a estas horas,  
 vayan arando los mares!)

Alguien barre  
 y canta  
 y barre.

Algún caballo, alejándose,  
 imprime su pie en el eco  
 de la calle.  
 ¡Qué miedo,  
 madre!

¡Si alguien llamara a la puerta!  
 ¡Si apareciera padre  
 con su túnica talar  
 chorreando...!

¡Qué horror,  
 madre!

Alguien barre  
                                   y canta  
                                   y barre. (pp. 259-260)

\*\*\*

ALGUIEN

1

(MADRUGADA OSCURA)

Alguien barre  
 y canta  
 y barre,  
 —zuecos en la madrugada—  
 Alguien  
 dispara las puertas.  
 ¡Qué miedo,  
 madre!

—¡Ay, los que en andas del viento,  
 en una barca, a estas horas,  
 vayan arando los mares!—

Alguien barre  
 y canta  
 y barre.

Algún caballo, alejándose,  
 imprime su pie en el eco  
 de la calle.  
 ¡Qué miedo,  
 madre!

¡Si alguien llamara a la puerta!  
 ¡Si apareciera padre  
 con su túnica talar  
 chorreando...!

¡Qué horror,  
 madre!

Alguien barre

y canta

y barre. (Marrast, pp. 216-217)

Le regroupement en une seule strophe des huit premiers vers exprime l'atmosphère pesante qui fait naître l'inquiétude profonde chez la voix lyrique. Aucun répit ne vient s'intercaler entre la perception des deux sources sonores (zuecos ; puerta). La séparation en strophes de quatre vers n'atténue pas l'inquiétude mais contribue à la présenter différemment. Le blanc typographique s'apparente à un silence qui n'a rien de rassurant dans un tel contexte. Après une pause dont le silence retentissant ne fait qu'accroître la sensation d'insécurité, un second bruit tout aussi inquiétant fait réponse au premier.

De arriba, del barrio alto,  
 vengo por las callejuelas.  
 Cerrados están los ojos  
 del pueblo. Todas las puertas  
 y ventanas tienen clavos.  
 Traigo  
 desgarrada la chaqueta.

Temblando,  
 muerto estoy aquí en tu reja.  
 Te entrego mi mano, y tú,  
 en su palma dura y tierna,  
 le clavas un alfiler  
 fino, largo y negro,  
 de cabeza negra. (p. 260)

★ ★ ★

De arriba, del barrio alto,  
 vengo por las callejuelas.  
 Cerrados están los ojos  
 del pueblo. Todas las puertas

y ventanas tienen clavos.

Traigo  
desgarrada la chaqueta.

Temblando,  
muerto estoy aquí en tu reja.

Te entrego mi mano, y tú,  
en su palma dura y tierna,  
le clavas un alfiler  
fino, largo y negro,  
de cabeza negra. (Marrast, pp. 217-218)

Isoler les vers 8-9 (« [...] / Temblando, / muerto estoy aquí en tu reja. / [...] ») permet de suggérer un temps de pause entre les deux phases de l'action : 1) le déplacement, 2) la réaction de rejet de la jeune femme convoitée. Par le regroupement de ces deux vers au sein de la dernière strophe, c'est l'ingratitude du personnage féminin qui prend le pas : les efforts de la voix lyrique ne sont nullement récompensés.

#### EL EXTRANJERO

1

Mi lengua natal, ¿de qué  
me sirve en tierras extrañas?

—Quiero beber.

(¡Un extranjero! ¿Le abro?  
¡Dios, lo que pide no sé!)  
¡La fuente —¡qué sed!— sin agua!

—¡Quiero comer!

(¡Un extranjero! ¡Dios mío!  
¿Qué dice? Cierra. —No sé.)  
¡No hay de comer en la casa!

Lengua mía, ¿para qué  
pedir en tierras extrañas? (p. 264)

\*\*\*

Mi lengua natal, ¿de qué  
me sirve en tierras extrañas?

—Quiero beber.

(¡Un extranjero! ¿Le abro?  
 ¡Dios, lo que pide no sé!)  
 ¡La fuente —¡qué sed!— sin agua!  
 —¡Quiero comer!  
 (¡Un extranjero! ¡Dios mío!  
 ¿Qué dice? Cierra. —No sé.)  
 ¡No hay de comer en la casa!  
 Lengua mía, ¿para qué  
 pedir en tierras extrañas? (Marrast, p. 221)

Dissocier les vers « [...] / ¡La fuente —¡qué sed!— sin agua! / [...] » et « [...] / ¡No hay de comer en la casa! / [...] » revient à donner plus d'emphase à ce qui se transforme en véritable message de détresse. Le cri est d'autant plus désespéré que l'exclamation met en relief l'incapacité de l'étranger à combler des besoins particulièrement essentiels. En regroupant ces deux appels de détresse avec les vers qui précèdent, deux strophes de trois vers prennent forme. Dans les deux cas, c'est le constat d'échec en matière de communication (no sé) qui précède immédiatement l'appel désespéré de l'étranger. Ce choix formel accentue la dimension tragique en juxtaposant le renoncement à communiquer et le contexte difficile qui a poussé à la requête restée sans réponse.

## EL CIERVO, LA CIERVA Y EL CERVATILLO

I

### MUERTE

... Y el ciervo, arrodillado,  
 gimiendo: « ¡Vida! »  
 La cierva, por el vado,  
 llorando: « ¡Hija! »  
 La cervatilla, niño,  
 muerta, en la orilla. (p. 267)

★ ★ ★

## EL CIERVO, LA CIERVA Y LA

### CERVATILLA

(Muerte)

...Y el ciervo, arrodillado,  
gimiendo: « ¡Vida! »

La cierva, por el vado,  
llorando: « ¡Hija! »

La cervatilla, niño,  
muerta, en la orilla. (Marrast, p. 224)

La présentation sous forme de trois groupes de deux vers permet de considérer séparément le sort des trois cervidés. Le parallélisme ainsi mis en évidence souligne que les trois entités sont affectées par la douleur. Le regroupement des six vers en une seule strophe insiste davantage sur l'unité de ce qu'il est convenu d'assimiler à une cellule familiale composée d'un masculin, d'un féminin et d'un diminutif. L'absence de pause traduit la simultanéité qui vient laisser entendre que le malheur s'est abattu sur chacun des cervidés de façon soudaine, sans laisser le moindre répit ni la moindre perspective de salut au groupe familial.

La enterré de medio cuerpo  
frente al mar.

Y al albedrío del viento,  
le dejé la voz y el pecho.

Triste, se puso a cantar:  
—¿Quién me ha partido mi cuerpo  
frente al mar? (p. 282)

\*\*\*

La enterré de medio cuerpo,  
frente al mar.

Y al albedrío del viento,  
le dejé la voz y el pecho.

Triste, se puso a cantar.  
—Me han partidito mi cuerpo,  
frente al mar. (Marrast, p. 236)

Lorsque le vers « [...] / Triste, se puso a cantar. / [...] » est indépendant, le lien est plus ténu par rapport aux deux vers qui suivent. Le commentaire final n'a pas nécessairement à être considéré comme le

contenu du chant évoqué. La réunion des trois vers en une strophe fait des deux derniers vers la transcription fidèle de la chanson annoncée.

¡Qué bandolero  
el viento marero!  
Se ha llevado al mar, volando,  
la ropa del tendadero.

Y en esta barca, bogando,  
ando por la mar buscando  
la ropa del marinero.

¡Qué bandolero  
(¡sin ropa tú, marinero!)  
el viento marero! (p. 286)

★ ★ ★

¡Qué bandolero  
el viento marero!  
Se ha llevado al mar, volando,  
la ropa del tendadero.

Y en esta barca, bogando,  
ando por la mar buscando  
la ropa del marinero.

¡Qué bandolero  
—¡sin ropa tú, marinero!—  
el viento marero! (Marrast, pp. 245-246)

La séparation des vers 1-2 et 3-4 assimile le premier distique au support qui inspire la glose qui suit dans la pure tradition des *Cancioneros*. La fusion en une strophe unique consolide le lien de cause à effet. Le constat effectué par le « je » poétique est immédiatement suivi des faits qui inspirent le commentaire initial.

LA LEONA

I

Cantando a la puerta, tú,  
labrando redes de plata.  
—Tu marido, ¿dónde está?



—¡En el mar!  
 ¡Mi marido está en el mar!  
 —¿Volverá?  
 —¡Quién sabe si volverá! (p. 290)

\*\*\*

Cantando a la puerta, tú,  
 labrando redes de plata.  
 —Tu marido, ¿dónde está?  
 —¡En la mar!  
 ¡Mi marido está en el mar!  
 —¿Volverá?  
 —¡Quién sabe si volverá! (Marrast, p. 250)

Comme cela se produit à plusieurs reprises, lorsqu'un échange dialogué se met en place, la structure de la composition tend à présenter séparément les interventions de chaque locuteur. En optant pour la fusion des derniers vers, un effet d'immédiateté est perceptible. La réponse à la question ne se fait pas attendre. Il ne fait aucun doute pour le personnage féminin que le sort de son mari est bel et bien scellé.

#### LA LEONA

##### III

Leona, mira la mar.  
 Hoy tiene las greñas negras,  
 la baba verde, amarilla.

¿Qué piensas?  
 Ausente, de cara al viento,  
 fríos los ojos,  
 vuelta la cabeza.

##### IV

¿Quién te lo llevó, Leona?  
 ¿Qué esperas?  
 Como un toro, salta el mar  
 muerto de un golpe en la arena. (pp. 290-291)

\*\*\*

1

—Leona, mira la mar.  
Hoy tiene las greñas negras,  
la baba verde, amarilla.

¿Qué piensas?

Ausente, de cara al viento,  
fríos los ojos,  
vuelta la cabeza.

2

¿Quién te lo llevó, Leona?

¿Qué esperas?

Salta la mar como un toro  
muerto de un golpe  
sobre las arenas. (Marrast, p. 254)

Le principe général reste le même dans ce cas : les questions sont isolées des réponses dans une première version, à ceci près que la réponse du personnage féminin est un silence.

Una coplilla morena  
me hiere.  
Con sus ojitos me hiere.

¿Quién me cura las heridas?  
¡Que mi corazón se muere!

Dos ojitos le hieren,  
dos ojitos,  
como puntas de alfileres. (p. 291)

★ ★ ★

Una coplilla morena  
me hiere.

Con sus ojitos me hiere.

¿Quién me cura las heridas?  
¡Que mi corazón se muere!

Dos ojitos le hieren,  
dos ojitos,  
como puntas de alfileres. (Marrast, p. 255)

L'écart, dans ce dernier exemple, porte sur l'agencement des trois premiers vers : 2 + 1 dans un cas, et une strophe de trois vers dans l'autre. La séparation débouche sur un rythme entrecoupé susceptible de traduire l'émotion de la voix lyrique compte tenu de l'épreuve qui lui est infligée. La strophe de trois vers oriente vers une précision complémentaire exprimée dans le prolongement du premier constat. Ce complément spontané, associé à l'absence de verbe au sein du vers 3 et à l'irrégularité métrique (8 / 3 / 8), suggère le trouble qui s'empare du « je » lyrique.

### 2.3. *L'altération de l'ordre*

C'est à présent la macro-structure des recueils qui va retenir notre attention. Les trois volumes ne sont pas concernés par ce type d'évolution dans les mêmes proportions, mais des changements sont à signaler dans tous les cas. Manuel Ángel Vázquez Medel commente ces évolutions et rappelle les dates des principaux bouleversements :

[...] por un lado profundiza y culmina [en *El alba del alhelí*] muchos de los recursos y claves temáticas de *Marinero en tierra* (hasta el punto de que un número importante de poemas de su tercera parte —16 en total— pasarán a *Marinero en tierra* desde la primera edición de *Poesías*, en 1934); por otro radicaliza algunos aspectos de esa poética de tierra adentro que aparecen en *La amante* (obra que incorporará, a partir de la tercera edición de 1946, *Dos estampidas reales* (1925), incluidas también en la primera edición de *El alba del alhelí*), pero que adquiere en la nueva obra un sentido más dramático<sup>167</sup>.

*Dos estampidas reales*, dans les éditions complètes de la poésie de Rafael Alberti postérieures à celle mentionnée par Manuel Ángel Vázquez Medel, seront regroupées dans une unité indépendante entre *La amante* et *El alba del alhelí*.

Comme pour les évolutions textuelles précédemment analysées, nous traiterons chaque recueil indépendamment. Le cas de *Marinero en tierra* étant particulièrement complexe compte tenu du nombre considérable de modifications subies par le recueil, nous procédons au relevé des compositions déplacées dans le corpus en suivant l'ordre présenté dans notre édition de référence. Nous précisons par la suite la modification opérée.

<sup>167</sup> Vázquez Medel, 2003, p. 51.

*Marinero en tierra*

Dans notre édition, le poème commençant par le vers « Mi amante lleva grabado / [...] » (p. 99) fait suite à celui dont le vers initial est « Amada de metal fino / [...] » (p. 98). L'édition initiale inverse cet ordre. L'agencement définitivement retenu respecte un ordre suggérant que le personnage féminin doit d'abord sortir de son sommeil symbolique (« [...] / ¿Quién la despertará? / [...] ») avant de devenir le destinataire de la voix poétique (« [...] / Descálzate, amante mía, / deja tus piernas al viento / [...] »).

Dans l'édition de Robert Marrast, le poème « Trenes » fait suite à la composition commençant par le vers « La aurora va resbalando / [...] » (Marrast, p. 96). Entre ces deux poèmes, l'édition qui nous sert de base de travail intègre les compositions qui suivent : « El herido » (p. 100), « El aviador » (pp. 100-101), « Nana del niño muerto » (p. 101), « Nana del niño malo » (pp. 101-102), « Nana de la cigüeña » (p. 102), « Nana de la tortuga » (pp. 102-103), « Nana de la cabra » (p. 103), « Nana de capirucho » (p. 103), « Nana de Negra-flor » (p. 104) et « Sola » (p. 104). La blessure métaphorique de l'aurore (« [...] se le ha clavado una espina / en la yemita del dedo. / [...] » (p. 100) annonce la blessure plus concrète de « El herido » (p. 100). L'étape suivante (« El aviador », pp. 100-101) aborde une autre forme d'accident mais qui ne se solde pas, cette fois-ci, par une simple blessure. Le regroupement ainsi constitué suit une logique thématique et suggère par la même occasion une gradation dans les conséquences de l'accident considéré. La série des berceuses suivait, à quelques compositions de distance, ces poèmes dans la première édition. Le bloc textuel est déplacé dans son intégralité et aucune altération ne vient affecter l'ordre des berceuses. Le poème « Sola » sert de jonction entre les berceuses et le poème « Trenes ». Dans ces deux derniers poèmes, une interruption est suggérée. Les amours du « je » lyrique sont rejetées dans un passé révolu dans le cas de « Sola » (« La que ayer fue mi querida / [...] », p. 104) et le train interrompt son déplacement dans le poème suivant (« Tren del día detenido / [...] », p. 105). Par ailleurs et surtout, les deux compositions sont élaborées sur le principe de la mise en regard de contextes temporels opposés, d'où leur rapprochement au sein du recueil : la fiancée d'hier est chantée depuis le présent de la voix lyrique dans « Sola » ; le train de jour est présenté parallèlement au train de nuit dans « Trenes ».

Dans la première édition, « Elegía » (Marrast, p. 98) suit immédiatement « Jardín de amores » —« Jardinería » dans l'édition de Luis García Montero— (pp. 105-106). Entre les deux, dans notre édition de référence, vient s'intégrer un poème dont le premier vers est « Jardinera cantadora » (p. 106). L'espace commun du jardin justifie un tel regroupement. En effet, le premier vers de « Elegía » renvoie également à cet espace : « Infancia mía en el jardín: / [...] » (p. 106).

Dans la version première, viennent à la suite de « Jardín de amores » (Marrast, p. 100) : « El húsar » (p. 101, supprimé dans les éditions ultérieures), « El aviador » (p. 101), « El herido » (p. 102) [« El herido » précède « El aviador » dans notre édition de référence], puis sous le sous-titre « Nanas » se font suite : « El niño muerto » (p. 102), « El niño malo » (p. 103), « La cigüeña » (p. 103), « La tortuga » (pp. 103-104), « La cabra » (p. 104), « Capirucho » (p. 104), « La reina y el príncipe » (p. 105) [supprimée dans les éditions ultérieures], « Negra-flor » (p. 105). La permutation entre « El herido » et « El aviador » provoque un effet de gradation dans les conséquences de l'accident évoqué.

Dans notre édition de référence, « De 2 a 3 » (p. 109) fait suite à « Jardín de amores » (pp. 108-109). Il est suivi par « Dialoguillo de otoño » (p. 110). Dans la première édition (reproduite par Robert Marrast, pp. 106-107), « De 2 a 3 » vient s'insérer entre « Dialoguillo de otoño » (Marrast, p. 106) et « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » (Marrast, pp. 107-108). Ces trois compositions sont réunies sous le titre « Tres poemas sueltos » (p. 106). Cette sous-partie réunissait des compositions mettant en évidence des marqueurs temporels significatifs. « Dialoguillo de otoño » est inspiré par un après-midi d'automne exceptionnel (« ¡Oh qué tarde / [...] », Marrast, p. 106), « De 2 a 3 » transcrit le tic-tac lancinant de l'horloge afin de souligner le cours inexorable du temps (« [...] / Tín, / tín, / tán: / las 3, en la lechería / [...] », Marrast, p. 107), « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » amorce une évolution vers une dimension plus abstraite en qualifiant le personnage féminin de « [...] clavel / herido del mediodía / [...] » (Marrast, p. 107). Dans la combinaison « Jardín de amores » (García Montero, pp. 108-109), « De 2 a 3 » (García Montero, p. 109) et « Dialoguillo de otoño » (García Montero, p. 110), un rapport temporel est également perceptible. L'action présentée dès le premier vers de « Jardín de amores » induit un cadre chronologique spécifique (« Vengo de los comedores / que dan al Jardín de Amores. / [...] »). Le titre « De 2 a 3 » renvoie bien à l'heure. « Dialoguillo de otoño » se réfère à l'unité de mesure plus vaste que constituent les saisons.

Les dernières compositions de la deuxième partie de *Marinero en tierra* s'enchaînent comme suit dans notre édition : « Geografía física » (p. 110), « Viajeros » (pp. 111-112), « Elegía » (pp. 112-113), « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » (pp. 113-114) et « De la Habana ha venido un barco » (p. 114). L'agencement de la première édition, reproduit par Robert Marrast, est très différent : « Geografía física » (p. 109), « Viajeros » (p. 110), « De la Habana ha venido un barco » (pp. 110-111), « Elegía » (p. 111), la composition dont le premier vers est « Dejadme pintar de azul » (p. 112), « ¡A los islotes del cielo! » (p. 112), « ¡Sal desnuda y negra, sal » (pp. 112-113), « Cruz de viento » (p. 113) et « Mapa mudo » (pp. 113-114).

Comme nous pouvons l'observer, cinq des poèmes recensés à la fin de cette deuxième partie de *Marinero en tierra* dans sa première version ne figurent plus à cette place. Ils ont été transférés dans la troisième partie du recueil. « Geografía física » et « Viajeros » sont maintenus et dans le même ordre. « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría » est venu s'insérer dans la liste des compositions mettant un terme à la deuxième partie. « De la Habana ha venido un barco... » et « Elegía » sont maintenus mais dans un ordre inversé. Dans la première édition, faire suivre « De la Habana ha venido un barco... » de « Elegía » amorce le mouvement d'un voyage imaginé, mais prenant appui sur un départ observé, vers un voyage purement mental qui ne brise en rien le statisme de celui qui l'effectue. Dans le prolongement de ce mouvement peuvent s'intégrer de façon cohérente « Dejadme pintar de azul » —voyage mental à partir de l'observation d'un atlas—, « ¡A los islotes del cielo! » —autre voyage purement intellectualisé au cours duquel une barque est supposée dépasser les limites de la navigation—, « Sal desnuda y negra, sal, » —composition au sein de laquelle le voyage sur les eaux est suggéré par les substantifs « canal » et « golfo »—, « Cruz de viento » —qui préserve le contexte concret du voyage par la référence aux quatre points cardinaux mais qui accentue sa dimension imaginaire en évoquant un voyage effectué « [...] / sobre una corza marina. / [...] », et « Mapa mudo » qui referme cette longue parenthèse en ramenant la voix lyrique vers l'atlas qui a déjà contribué au voyage dans « Elegía ». La combinaison adoptée ultérieurement limite, en transférant cinq poèmes dans la partie suivante, le nombre de compositions relatives au voyage imaginaire. « Geografía física » et « Viajeros » constituent une unité stable qui est préservée. L'agencement qui suit, « Elegía » et « Madrigal dramático de Ardiente-y-fría », met en évidence trois éléments communs : la forte dimension imaginaire à la limite de l'univers onirique, la présence d'une

très jeune fille dans les deux cas et la référence aux fleurs. À l'évasion par le rêve fait suite un déplacement, tout aussi imaginaire mais qui prétend naître de l'observation d'un appareillage effectif dans « De la Habana ha venido un barco... ». La deuxième partie se referme donc sur une note d'optimisme dans la mesure où le voyage en mer semble être à portée de main.

Dans l'édition de Luis García Montero, entre « Chinita » (p. 127) et « El mar muerto » (p. 129), les variantes dans l'agencement des compositions sont nombreuses par rapport à l'édition d'origine. Notre édition retient l'ordre suivant : « Chinita » (p. 127), « Cruz de viento » (p. 127), « ¡Sal desnuda y negra, sal » (p. 128), « A Tagore » (p. 128), « ¡A los islotes del cielo! » (pp. 128-129) et « El mar muerto » (p. 129). Dans la première édition, reproduite par Robert Marrast, l'ordre est le suivant : « Chinita » (p. 121), « Siempre que sueño las playas, » (p. 121), « ¡Qué altos / los balcones de mi casa! » (p. 122) et « El mar muerto » (p. 122). Dans notre édition de référence, le regroupement de « Cruz de viento », « ¡Sal desnuda y negra, sal » (p. 128), « A Tagore » —dont le premier vers est « ¡Dejadme pintar de azul / [...] », « ¡A los islotes del cielo! » correspond à l'ensemble des compositions figurant à la fin de la deuxième partie et dont nous venons de commenter l'effet de sens produit par leur association. Une altération reste toutefois à considérer : « Cruz de viento » et « ¡Sal desnuda y negra, sal » occupent une position initiale par rapport au groupe relevé. Leur association, à la suite de « Chinita », dessine une unité relative aux éléments naturels que sont la pierre, le vent et le sel marin. De cette prise en compte concrète peut jaillir le rêve de voyage élaboré dans « A Tagore », « ¡A los islotes del cielo! ». L'agencement proposé dans l'édition initiale accordait davantage de place au tourment de la voix lyrique. Celle-ci extériorise ses pleurs dans « Chinita », évoque la tristesse du paysage marin qui envahit ses rêves dans « Siempre que sueño las playas », manifeste la frustration ressentie face à l'impossibilité de distinguer la mer à l'horizon dans « ¡Qué altos / los balcones de mi casa! ». Elle vit enfin cette carence avec l'intensité du deuil dans « El mar muerto ».

Dans notre édition, voici l'enchaînement des poèmes à la suite de « El mar muerto » : « ¡Qué altos / los balcones de mi casa! » (pp. 130-131), « Ya se la lleva de España » (p. 131), « Pirata » (pp. 131-132), « ¿Cuándo llegará el verano? » (p. 132), « Desde alta mar » (p. 132-133), « Yo te hablaba con banderas » (p. 133), « Siempre que sueño las playas » (p. 133), « Verano » (p. 134), « Elegía del cometa Halley » (p. 134),

« Barco carbonero » (p. 135), « Retorcedme sobre el mar » (p. 135), « Madrigal de Blanca-nieve » (p. 136), « ¡Por el mar, la primavera! » (p. 136), « Clara de luna » (p. 137), « Mala ráfaga » (p. 137), « Elegía del niño marinero » (pp. 138-139), « A la sombra de una barca » (p. 139), « Sueño » (p. 140), « Nací para ser marino » (pp. 140-141), « Triduo de Alba » : « I Día de coronación » (p. 141), « II Día de amor y bonanza » (p. 142), « III Día de tribulación » (pp. 142-143), « ¿Para quién, galera mía » (p. 143), « Si Garcilaso volviera » (p. 143), « La niña que se va al mar » (p. 144), « Dime que sí » (pp. 144-145), « Madre, vísteme a la usanza » (p. 145), « Colgadura, no muralla » (pp. 145-146), « ¡No pruebes tú los licores! » (p. 146), « Grumete » (pp. 146-147), « ¡Jee, compañero, jee, jee! » (p. 147), « Del barco que yo tuviera » (p. 147), « Recuérdame en alta mar » (pp. 147-148), « Ilusión I » (p. 148), « II » (p. 149), « III » (p. 149), « La mar del Puerto viene » (pp. 149-150), « Sol negro » (p. 150), « Ojos tristes, por la banda » (p. 150), « Murallas azules, olas » (p. 151), « La Virgen de los milagros » (pp. 151-152), « Ribera » (p. 152), « Sin nadie, en las balaustradas » (pp. 152-153), « —¿Qué piensas tú junto al río » (p. 153), « El piloto perdido » (p. 153), « La sirenilla cristiana » (p. 154), « El rey del mar I » (p. 154), « II » (p. 155), « Mar » (p. 155), « ¡Quién cabalgara el caballo » (pp. 155-156), « Ya se fue la marinera » (p. 156), « Si yo nací campesino » (pp. 156-157), « A la estepa un viento sur » (p. 157), « Si mi voz muriera en tierra » (pp. 157-158) et « Funerales » (pp. 158-159).

À la suite de « El mar muerto », l'agencement dans l'édition de Robert Marrast est : « ¿Cuándo llegará el verano? » (pp. 123-124), « Ya se la lleva de España » (p. 124), « Pirata » (pp. 124-125), « Sueño » (p. 125), « Elegía del niño marinero » (pp. 125-127), « Desde alta mar » (p. 127), « Yo te hablaba con banderas » (p. 127), « Medianoche » (p. 128), « (Verano) » (p. 128), « Dime que sí » (pp. 128-129), « Del barco que yo tuviera » (p. 129), « Elegía del cometa Halley » (pp. 129-130), « Nací para ser marinero » (p. 130), « Triduo de alba, sobre el Atlántico, en honor de la Virgen del Carmen » : « 1 Día de coronación » (pp. 130-131), « 2 Día de amor y de bonanza » (pp. 131-132), « 3 Día de tribulación » (p. 132), « [Ilusión] : Madre, vísteme a la usanza » (p. 133), « La niña que se va al mar » (p. 133), « Recuérdame en alta mar » (p. 134), « [Con él] : Si Garcilaso volviera » (pp. 134-135), « La mar del Puerto viene » (p. 135), « La Virgen de los milagros » (p. 135), « ¿Para quién, galera mía » (p. 136), « [Los niños] : Solita, en las balaustradas » (p. 136), « Soñabas tú, que no yo » (p. 137), « El piloto perdido » (p. 137), « Sueño » (p. 137), « Vacío »



(p. 138), « Ilusión 1 » (p. 138), « 2 » (p. 139), « 3 » (p. 139), « Ribera » (pp. 139-140), « Mar » (p. 140), « Madrigal de Blanca-nieve » (p. 140), « El rey del mar 1, 2, 3 » (p. 141), « Ya se fue la marinera » (pp. 141-142), « Si yo nací campesino » (p. 142), « ¡Alegría! » : A la estepa un viento sur » (p. 142), « Si mi voz muriera en tierra » (p. 143) et « Funerales » (pp. 143-144).

Les bouleversements profonds constatés dans ce long regroupement sont liés aux aménagements effectués dans l'organisation du corpus lors de l'intégration, dans cette dernière partie du recueil *Marinero en tierra*, de compositions initialement incluses dans *El alba del alhelí*. Pour la plupart, ces poèmes trouvent leur place entre « El mar muerto » et « Funerales ». La liste complète de ces poèmes déracinés de leur milieu d'origine est : « Barco carbonero » (p. 135), « Retorcedme sobre el mar » (p. 135), « ¡Por el mar, la primavera! » (p. 136), « Despierta la mar velando » précédé du titre « Clara de luna » (p. 137), « Boyeros del mar decían » précédé du titre « Mala ráfaga » (p. 137), « A la sombra de una barca » (p. 139), « Colgadura, no muralla » (pp. 145-146), « ¡No pruebas tú los licores! » (p. 146), « En las bodegas del buque » précédé du titre « Grumete » (pp. 146-147), « ¡Jee, compañero, jee, jee! » (p. 147), « Sol negro » (p. 150), « Ojos tristes, por la banda » (p. 150), « Murallas azules, olas » (p. 151), « ¿Qué piensas tú junto al río » (p. 153), « ...Aaaaa! » précédé du titre « La sirenilla cristiana » (p. 154), « ¡Quién cabalgara el caballo » (p. 155).

La réorganisation profonde que connaît la dernière partie de *Marinero en tierra* démontre assez la volonté affirmée de l'auteur de transférer ces seize compositions d'un recueil à l'autre. Leur présence au sein de « El verde alhelí » ne constituait nullement une incohérence, et les seize « Playeras » ne détonnaient pas par rapport à l'ensemble. À la suite des poèmes à la tonalité plus inquiétante, et à la structure plus dramatisée, réunis dans « El negro alhelí », le dernier volet du recueil renoue avec la dimension onirique et les formes plus brèves mises au service de contenus moins perturbants. Certes, « La leona » (pp. 290-291) renvoie au sort de la veuve dont le mari est mort en mer, mais le dénouement tragique ne suffit pas à atténuer l'émerveillement envers le monde marin. Des voyages en mer sont imaginés, rêvés ou programmés (« Carmelilla », p. 281 ; « Esta noche, a Cartagena », p. 283 ; « Huye por la mar y llora », p. 292). Les bateaux continuent de susciter l'intérêt (« Barcos extranjeros, hija, / [...] », p. 286). Le traumatisme du marin à terre fait une nouvelle apparition (« El marinero olvidado », p. 285). Le voyage en mer

relève parfois du voyage fantastique (« Ese barco que va y viene / con la luna. / [...] », p. 287). Enfin, le rêve de fusion entre univers terrestre et univers marin est toujours aussi persistant (« Por nadie me cambio yo », pp. 288-289 ; « La marinera, el pastor, el marinero y la pastora », p. 289 ; « La sirenilla cristiana », pp. 291-292 ; « La vaca labradora », p. 293). La mer, telle que la recrée et l'idéalise le poète, est donc largement à l'honneur dans « El verde alhelí ». Les seize poèmes supprimés de *El alba del alhelí*, également élaborés autour du thème de la mer, y trouvaient donc pleinement leur place. Insérés dans la troisième partie de *Marinero en tierra* qui accorde également une place de choix au monde marin, ils ne sont pas davantage en rupture avec le nouveau cadre dans lequel ils viennent s'insérer. Dire de ces poèmes qu'ils sont finalement intégrés à *Marinero en tierra* parce qu'ils évoquent la mer n'explique rien, puisqu'il s'agit là de l'orientation clairement dessinée par « El verde alhelí » dans son ensemble. Pourtant, ces seize compositions ont été perçues comme les vecteurs de caractéristiques communes. L'ensemble peut être appréhendé en deux temps. Il convient tout d'abord de considérer les poèmes élaborés autour du rêve : « A la sombra de una barca » (p. 139), « ¡Jee, compañero, jee, jee! » (p. 147), « Murallas azules, olas » (p. 151), « La sirenilla cristiana » (p. 154) et « ¡Quién cabalgara el caballo » (p. 155). Cette orientation n'est pas exclue de « El verde alhelí », mais le constat que nous pouvons effectuer à partir de cette liste est que, dans ces compositions, le rêve implique le contact le plus étroit qui soit par rapport à l'univers marin, que l'on cherche à éviter ce contact —lorsque la force considérable des vagues est assimilée au danger que représente le taureau fougueux (« ¡Jee, compañero, jee, jee! »)—, ou au contraire que l'on aspire à une forme d'osmose parfaite avec cet univers comme le soulignent les vers suivants : « [...] / Descalzo y el torso al aire. / Los hombros contra la arena. / [...] » (« A la sombra de una barca » p. 139) ; « [...] / ¡Ay, quién con ellas [las olas] se fuera! / [...] » (« Murallas azules, olas » p. 151) ; « [...] / La sirenilla cristiana, / gritando su pregonar / [...] » (« La sirenilla cristiana » p. 154) —la voix lyrique a exprimé auparavant son désir de métamorphose afin d'entrer directement en contact avec cet univers des profondeurs : « Branquias quisiera tener / [...] » (p. 125)— ; « [...] / ¡Quién cabalgara el mar! / [...] » (« ¡Quién cabalgara el caballo » p. 155). Par cette référence au contact, ces poèmes transférés dans *Marinero en tierra* sont précisément ceux qui sont en mesure d'exprimer avec le plus de force le désir d'osmose avec le monde de la mer.

Dans un second temps, nous allons observer les autres compositions, au nombre de onze, ayant également intégré *Marinero en tierra*. Elles ont en commun d'avoir recours à un lexique marin plus spécifique, moins général. Il ne s'agit pas de relever les cas d'emploi de « arena », « viento », « mar », « barca » ou « olas ». Ce champ lexical, qui serait à compléter, est commun aux poèmes de « El verde alhelí » et de *Marinero en tierra*. Cependant, il est possible d'observer que les poèmes transférés présentent la particularité de recourir, ne serait-ce qu'à une reprise, à un lexique spécialisé en lien avec l'univers évoqué. Le cas le plus discret dans ce domaine est celui de « ¿Qué piensas tú junta al río » (p. 153), qui mentionne tout de même une partie d'un navire de guerre (Torres de navío). « Mala ráfaga » (p. 137) ne semble pas respecter cette convention. Toutefois, le substantif « buey » (« [...] / Bueyes rojos, raudas sombras, / [...] ») renvoie également à un terme spécifique désignant un danger en mer : « Golpe de mar que entra por una porta, desfondada por efecto del mismo golpe o abierta por descuido » (*DRAE*). Dans « ¡No pruebes tú los licores! » (p. 146), il est question de « las obras del puerto ». Or, ce substantif « obras » correspond également au jargon des marins et désigne la partie de la coque située au-dessus de la ligne de flotaion. « Barco carbonero » (p. 135) évoque un type d'embarcation et se réfère au sillage qu'elle dessine sur les eaux (estela). « Colgadura, no muralla » (pp. 145-146) se réfère à l'action d'accoster (arribar). « Clara de luna » (p. 137) dépeint un espace côtier (rada ; bahía). Le vers 2 de cette composition « [...] / San Telmo, velando arriba. / [...] » suggère un phénomène perceptible en mer : « San Telmo: Meteoro ígneo que, al hallarse muy cargada de electricidad la atmósfera, suele dejarse ver en los mástiles y vergas de las embarcaciones, especialmente después de la tempestad » (*DRAE*). « Sol negro » (p. 150) mentionne une autre forme de menace, (mal viento), à laquelle est exposée l'embarcation (carabela). Les dernières volontés transcrites dans « Retorcedme sobre el mar » (p. 135) mentionnent « el jirón de una vela » ainsi que les « jarcias del muelle ». Le voyage du printemps dans « ¡Por el mar, la primavera! » (p. 136) situe la saison tant attendue à bord d'une embarcation (« [...] / ¡A bordo va! / [...] ») et sur le point de descendre à quai (desembarcar). « Grumete » (pp. 146-147) situe le personnage du jeune marin (grumete) dans les cales d'un navire (« En las bodegas del buque, / [...] »). Enfin, « Ojos tristes, por la banda » (p. 150) intègre le vocabulaire suivant : « banda de babor » et « rumbo ».

*La amante*

L'ordre des poèmes n'est pas altéré dans *La amante*. La numérotation des compositions varie entre notre édition et celle de Robert Marrast. « Despedida » est numéroté 68 dans l'édition de Luis García Montero et 71 dans celle de Robert Marrast. La différence tient au fait que les trois unités de « Madrigal del peine perdido » (García Montero, p. 197) sont perçues comme un tout si bien que les unités I, II et III sont réunies sous le nombre 63.

*El alba del alhelí*

Dans l'édition de Robert Marrast, « Estampida real del vaquero y la pastora » (Marrast, pp. 204-207) met un terme à « El blanco alhelí ». Dans l'édition de Luis García Montero, « Estampida real del vaquero y la pastora » (pp. 205-207) est associé à « Estampida celeste de la Virgen, el arcángel, el lebrél y el marinero » (pp. 207-210) —que nous retrouvons en avant-dernière position dans « El verde alhelí » chez Robert Marrast (pp. 257-259)— dans une rubrique autonome intitulée « Dos estampidas reales » et servant de jonction entre *La amante* et *El alba del alhelí*. Le caractère formel et commun annoncé dès le titre conduit au rapprochement des deux textes et à leur inclusion dans une partie qui leur est exclusivement consacrée.

Dans l'édition de Robert Marrast, le deuxième livre —« El negro alhelí »— se referme sur le poème « El niño de la Palma » (pp. 232-234). Chez Luis García Montero, « El niño de la Palma » (pp. 275-276) est suivi de « El tonto de Rafael » (pp. 276-277), qui figure à la fin de « El verde alhelí » dans l'édition de Marrast (pp. 260-261). Le transfert de « El tonto de Rafael » de la fin de « El verde alhelí » à celle de « El negro alhelí » dote le poème d'un sentiment d'amertume plus prononcé face au constat établi. Ces vers étaient par ailleurs déconnectés de la thématique dominante de la mer qui sert de fil conducteur à la dernière partie de *El alba del alhelí*.

Logiquement, et comme conséquence de ce que nous avons relevé au sujet de la dernière partie de *Marinero en tierra*, « El verde alhelí » fait l'objet d'un grand nombre de modifications en matière d'agencement des poèmes compte tenu des compositions transférées dans *Marinero en tierra*. Nous partons, cette fois-ci, de la version la plus ancienne proposée par Robert Marrast et signalons l'état du texte dans l'édition de Luis García Montero :

« Mala ráfaga » (Marrast, p. 235) est transféré dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 137), entre « Clara de luna » et « Elegía del niño marinero ». Une continuité semble se mettre en place : le vent est mentionné dans « Clara de luna » —composition qui provient de « El verde alhelí » (Marrast, p. 256) où elle n'était pas accompagnée d'un titre—, la mer s'agite dans « Mala ráfaga » et « Elegía del niño marinero » retrace la dernière traversée d'un jeune marin. « A la sombra de una barca, » (Marrast, p. 236) est intégré dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 139), entre « Elegía del niño marinero » et « Sueño ». Placé dans le prolongement de l'élegie, l'embarcation retrouvée sur le sable dans « A la sombra de una barca » est susceptible d'évoquer les restes d'un naufrage, ce qui n'était pas envisageable dans le contexte original. Le participe passé « dormido », par l'ambiguïté liée au déracinement du texte, peut être perçu comme un euphémisme. Le vers 5, « [...] / Y contra la arena el sueño, / [...] », prépare la transition vers le poème suivant : « Sueño ».

« La enterré de medio cuerpo, » (Marrast, p. 236) est bien maintenu dans « El verde alhelí », (García Montero, p. 282), après « Carmelilla » et « Madrigal chico de la noche y el día ». Le déplacement des deux premières compositions dans *Marinero en tierra* plaçait « La enterré de medio cuerpo » en position d'ouverture de « El verde alhelí ». Le premier contact se serait donc fait par le biais d'un poème qui donne la parole dans les deux derniers vers à une entité jamais identifiée et uniquement désignée par des pronoms. Le poème « Carmelilla » (Marrast, pp. 236-238) contourne cet obstacle déstabilisant pour le lecteur et se transforme en poème d'ouverture de « El verde alhelí » (García Montero, p. 281). « Madrigal chico de la noche y el día » (Marrast, pp. 238-239), dédié à Carmela dans cette édition, est également présenté dans le prolongement de « Carmelilla » (García Montero, p. 282).

« Grumete » (« ¡No pruebes tú los licores! ») (Marrast, p. 239) est transféré dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 146), entre « Colgadura, no muralla » et « En las bodebas del buque » précédé du titre « Grumete ». Les trois textes se réfèrent à une deuxième personne du singulier, sollicitée par la voix lyrique dans les deux premiers, découverte sans vie dans le troisième. Le contact entre deux univers s'effectue dans « Colgadura, no muralla » : « [...] / Una ciudad marinera / quiere a tu casa arribar. / [...] ». L'interdiction qui ponctue cette composition (« [...] / Di que no con tu bandera. ») se prolonge dans « ¡No pruebes tú los licores! ». Le marin semble avoir sous-estimé la pertinence des mises en garde dans « Grumete » : « En las bodegas del buque, / muerto

y solo. / [...] ». Le poème qui suit immédiatement, « ¡Jee, compañero, jee, jee! » (García Montero, p. 147), provient lui-même de « El verde alhelí » (Marrast, pp. 254-255). Il insiste sur les dangers de la navigation en procédant à l'animalisation de la mer : « [...] / ¡Un toro azul por el agua! / [...] »

« Sol negro » (Marrast, p. 239) est transféré dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 150), entre « La mar del Puerto viene » et « Ojos tristes, por la banda ». Une tonalité sombre unit les trois textes. La tristesse qui domine dans « Ojos tristes por la banda » est annoncé par le chromatisme des eaux (« La mar del Puerto viene / negra y se va. / [...] ») puis, dans « Sol negro », par la couleur inattendue du soleil, de la mer (« [...] / Mar negro. ») et de l'embarcation (« [...] / Carabela negra, / [...] »). La peine et la tristesse de « Ojos tristes, por la banda », qui provient également de « El verde alhelí » (Marrast, p. 240), ne trouve d'issue que dans le désir d'évasion et d'osmose avec la mer dans le poème qui suit : « Murallas azules, olas » (García Montero, p. 151), dont le vers 4 exprime le souhait du « je » poétique de se laisser porter au gré des vagues : « [...] / ¡Ay, quién con ellas se fuera! / [...] ».

« Barco carbonero » (Marrast, p. 240) intègre *Marinero en tierra* (García Montero, p. 135), entre « Elegía del cometa Halley » et « Retorcedme sobre el mar ». Par cette nouvelle association, une orientation funeste unit les trois poèmes. Sur un plan métaphorique, le premier est identifié comme une élégie. Tout aussi métaphoriquement, le deuxième retrace l'existence pénible et misérable d'une embarcation : « [...] / ¡Negra su vida en la mar ! » (« Barco carbonero »). Le troisième, également issu de « El verde alhelí » (Marrast, p. 246), expose les dernières volontés de la voix lyrique.

« ¡Por el mar la Primavera! » (Marrast, pp. 240-241) est transféré dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 136), entre « Madrigal de Blanca-nieve » et « Clara de luna ». Le regroupement ainsi constitué met en relief la luminosité printanière qui séduit la voix poétique.

« Esta noche a Cartagena, » (Marrast, p. 242) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 283), entre « La enterré de medio cuerpo » et « ¡Contar un cuento en la barca! ». La chanson de désespoir face à la mer est suivie d'une initiative de voyage. « Esta noche a Cartagena, » et « ¡Contar un cuento en la barca! » n'ont jamais été séparés. Le voyage en mer les unit solidement.

« ¡Quién cabalgara el caballo » (Marrast, pp. 243-244) est inséré dans *Marinero en tierra* (García Montero, pp. 155-156), entre « Mar » et « Ya

se fue la marinera ». Le bloc ainsi constitué souligne la dimension imaginaire des voyages évoqués : « En las noches, te veo / como una colgadura / del mirabel del sueño. / [...] » (« Mar ») ; « ¡Quién cabalgara el caballo / de espuma azul de la mar! / [...] » (« ¡Quién cabalgara el caballo ») ; « [...] / Mar muerta tiene que ser / la que no da frutos buenos, / sirena de Normandía / flotando sobre el Mar Muerto. » (« Ya se fue la marinera »).

Le déplacement de « ¡Quién cabalgara el caballo » place « El marinero olvidado » (Marrast, p. 244), maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 285), entre « De verde en verde » et « Sin ecos y sin banderas ». L'invitation finale de « De verde en verde » (« [...] / ¡A las olicas verdes del mar! ») est d'autant plus frustrante pour le marin du poème suivant que ce dernier reste à quai : « [...] / Me quedé solo en la tierra, / [...] » (« El marinero olvidado »). « Sin ecos y sin banderas » fait suite à « El marinero olvidado » dans tous les cas. À la suite de la déception du marin exclu du voyage, il suggère la carence et la privation dès le premier vers.

« Colgadura, no muralla » (Marrast, p. 244) est transféré dans *Marinero en tierra* (García Montero, pp. 145-146), entre « —Madre vísteme a la usanza » et « ¡No pruebes tú los licores! ». Dans le regroupement ainsi constitué, un dénominateur commun surgit. En effet, dans les trois cas, nous assistons à une confrontation entre la voix lyrique et une entité dont dépend la réalisation du rêve : un personnage féminin qui ne répond pas malgré les sollicitations multiples du « je » dans « Dime que sí », la mère à qui la voix lyrique réclame sa tenue de marin dans « Madre, vísteme a la usanza ». Dans « Colgadura, no muralla », c'est le « je » lyrique qui se charge de brimer les aspirations liées à l'appel de la mer : « [...] / Di que no con tu bandera. ».

« Llora, marinera » (Marrast, p. 245) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, pp. 285-286), entre « Sin ecos y sin banderas » et « ¡Qué bandolero ». Le rapprochement par rapport à ce dernier poème est le fait du déracinement de « Murallas azules, olas » dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 151). Le rapport privilégié au bateau —« [...] / Y en esta barca, bogando, / ando por la mar buscando / la ropa del marinero. / [...] » (« ¡Qué bandolero ») est consolidé par la proximité des deux compositions qui précèdent et qui soulignent le lien affectif établi entre le marin et son embarcation : « [...] / Pena por los mares muertos / mi lindo barco. / [...] » (« Sin ecos y sin banderas ») ; « [...] / —¡Barca mía carbonera, / [...] » (« Llora marinera, »).

« ¡Qué bandolero » (Marrast, pp. 245-246) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 286), entre « Lloro, marinera » et « Barcos extranjeros, hija ». La référence au vent insolent dans « ¡Qué bandolero » annonce le plaisir de la jeune fille sur le point de se rendre au port et de découvrir les marins récemment descendus à terre.

« Ese barco que va y viene » (Marrast, p. 247) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 287), entre « El sol, en las dunas. » et « ¡Mariposas de la mar! ». Le monde de fusion présenté dans « ¡Mariposas de la mar! » semble annoncé par les apparitions de la lune, favorables à la manifestation d'un univers onirique, communes aux deux compositions qui le précèdent : « [...] / La luna, en las olas. / [...] » (« El sol, en las dunas. ») ; « [...] / —Cara de luna, ¿qué lleva, / cada vez que va y que viene / con la luna? / [...] » (« Ese barco que va y viene »).

« Fuga » (Marrast, p. 248) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 288), entre « ¡Mariposas de la mar! » et « Por nadie me cambio yo ». Situé entre deux compositions qui renvoient à l'univers sous-marin de la mythologie albertienne, « Fuga » traduit l'épreuve subie dans un espace de transition : « [...] / Chinitas que eran blancas, chinas / coloradicas son ya. / [...] / Coloradico está el mar. »

« ¡Mariposas de la mar! » (Marrast, p. 249) figure bien dans « El verde alhelí » (García Montero, pp. 287-288), entre « Ese barco que va y viene » et « Fuga ». Le poème intitulé « Fuga » précède « ¡Mariposas de la mar! » dans l'édition de Robert Marrast, mais lui fait suite dans celle de Luis García Montero. Dans le premier cas, le cadre spatial, caractérisé par les petites pierres du rivage et la présence de la mer, évoque un espace de transition qui favorise l'élaboration lyrique du monde sous-marin idéal présenté dans « ¡Mariposas de la mar! ». Précisons qu'entre ces deux poèmes figuraient trois autres compositions supprimées. En s'inscrivant dans le prolongement du poème qui exprime le rêve de symbiose entre terre et mer, le titre « Fuga » se teinte d'une valeur qui était moins perceptible dans l'agencement initial. La fuite liée à la poursuite (« Descalcica por las piedras. / ¡Sangrando va! / Yo, detrás. / [...] ») — qui n'est pas sans rappeler le sonnet XIII de Garcilaso de la Vega élaboré à partir d'une réécriture du mythe de Daphné — se transforme en fuite vers le monde imaginaire, cette fuite à laquelle on aspire y compris si elle implique une part de souffrance pour atteindre l'objectif fixé. L'association de ces trois compositions met en évidence l'importance accordée au mouvement et au dynamisme : le mouvement incessant de la barque sur les eaux (« Ese barco que va y viene / [...] ») ; le déplacement



auquel se livrent le « je » et sa compagne lors d'une chasse aux papillons sous-marine : « [...] / Por los bosques de corales, / por las selvas de las algas, / novia mía, persiguiendo / tú conmigo, / mariposas de la mar! » (« ¡Mariposas de la mar! ») ; le mouvement de la poursuite : « [...] / Yo, detrás. / [...] » (« Fuga »). Ce dernier titre adopte, dans ce nouveau contexte, une résonance supplémentaire. En effet, en déclinant le motif commun du déplacement sous différentes formes (navigation, chasse, poursuite), les trois compositions rappellent le principe de la fugue musicale qui consiste à décliner un même thème en diverses tonalités.

« La marinera, el pastor, el marinero y la pastora » (Marrast, pp. 249-250) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 289), entre « Por nadie me cambio yo » et « La leona ». Le déplacement de « ¡Mariposas de la mar! » ainsi que la suppression de trois compositions placent « La marinera, el pastor, el marinero y la pastora » dans le prolongement de « Fuga ». L'espace de jonction dépeint dans « Fuga » cède la place à des personnages emblématiques des deux univers réunis, comme l'indique le titre même « La marinera, el pastor, el marinero y la pastora ». Dans tous les cas, « La leona » fait suite à cette composition sur la base d'un lien de cohérence. En effet, « La leona » présente, dans une composition particulièrement dramatisée, le cas d'un marin lié à un personnage féminin resté à terre. Le poème « La leona » (Marrast, pp. 250-251) n'a jamais été extrait de « El verde alhelí » (García Montero, pp. 290-291). Dans l'édition de Robert Marrast, le titre apparaît à deux reprises (pp. 250-251 et p. 254). L'ensemble est réuni en quatre unités numérotées et placées sous le titre qui n'est transcrit qu'une fois (García Montero, pp. 290-291). L'unité dramatique est ainsi consolidée.

« Por nadie me cambio yo » (Marrast, p. 250) est déplacé dans « El verde alhelí » (García Montero, pp. 288-289), entre « Fuga » et « La marinera, el pastor, el marinero y la pastora ». L'ensemble est structuré par la thématique commune du rêve de fusion : « Por nadie me cambio yo, / sabiendo que allá en el mar, / que allá en el fondo del mar / me aguardas tú. / [...] ».

« La vaca labradora » (Marrast, pp. 251-252) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, pp. 293-294), entre « Aquellos ojos que vi » et « Abajo, con su chivillo » :

—« Remando, la remadora » (Marrast, p. 251) / (García Montero, p. 293)

—« ¡Grumete, mi buen grumete » (Marrast, p. 251) / (García Montero, p. 294)

—« ¡Torrero, torrero mío » (Marrast, p. 252) / (García Montero, p. 294)

L'ensemble au sein duquel vient se couler « La vaca labradora » permet d'accentuer le motif de la perte qui est exprimé dans les trois cas : « [...] / Las cuerdas de los cabellos, / ¿dónde están / que ya no las veo? / [...] » (« Aquellos ojos que vi ») ; « [...] / —Mi vaca, la Labradora, / la vaca que más quería, por ser pirata, pastora, / voló sobre una almadía. / [...] » (« La vaca labradora ») ; « [...] / Arriba, sin su chivillo, / el pastor de costa brava, / llorando bajo. » (« Abajo con su chivillo »).

« La sirenilla cristiana » (Marrast, pp. 252-254) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, pp. 291-293) :

—« Teniendo voz de mujer » (Marrast, p. 252) / (García Montero, pp. 291-292).

—« ...aaaa! » (Marrast, pp. 252-253) est transféré dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 154), entre « El piloto perdido » et « El rey del mar ».

—« ¡Confesar! » (Marrast, p. 253) / (García Montero, p. 292).

—« Huye por la mar y llora. » (Marrast, p. 253) / (García Montero, p. 292).

—« Capaz soy yo de matarme. » (Marrast, pp. 253-254) / (García Montero, pp. 292-293).

L'ensemble de quatre unités s'inscrit à la suite de « Una coplilla morena » et avant « Aquellos ojos que vi ». Le tourment est infligé ou exprimé par le regard dans les trois cas : « [...] / Con sus ojitos me hiera. / [...] » (« Una coplilla morena ») ; « Capaz soy yo de matarme. / Si en vida no puedo verte, / quizás después de la muerte / pueda contigo casarme. / [...] » (« La sirenilla cristiana IV ») ; « Aquellos ojos que vi, / ¿dónde están / que ya no los veo? / [...] » (« Aquellos ojos que vi »).

« Una coplilla morena » (Marrast, p. 255) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 291), entre « La leona IV » et « La sirenilla cristiana ». La douleur de la veuve ouvre la voie à la blessure exprimée dans cette composition : « Una coplilla morena / me hiera. / [...] ».

« —¿Qué piensas tú junto al río » (Marrast, p. 256) est transféré dans *Marinero en tierra* (García Montero, p. 153), entre « Sin nadie, en las balaustradas » et « El piloto perdido ». Dans ce regroupement, il est systématiquement question d'une embarcation en approche des côtes : « Sin nadie, en las balaustradas, / [...] / [...] que yo vengo / herido, en una fragata, / [...] » (« Sin nadie en las balaustradas ») ; « [...] / no sé

si torres de iglesias / son, o torres de navío. / —Torres altas de navío. » (« —¿Qué piensas tú junto al río ») ; « ¡Torrero, que voy perdido / y está apagado tu faro! / [...] » (« El piloto perdido »).

« Despedida » (Marrast, pp 256-257) est maintenu dans « El verde alhelí » (García Montero, p. 295). Ce poème met un terme à « El verde alhelí » et donc par la même occasion au recueil *El alba del alhelí*. Le titre même de la composition suggère l'étape finale, la séparation et la fin du voyage. Cet aspect a probablement influencé le déplacement, déjà relevé, de « Estampida celeste de virgen, el arcángel, el lebré y el marinero » ainsi que celui de « ¡El tonto de Rafael! ». « Despedida » avait vocation, par le contenu sémantique de son titre, à clore le recueil.

#### 2.4. *Les variantes sémantiques*

Au-delà des modifications du paratexte et de l'évolution de l'agencement des compositions, il est également fréquent que le texte lui-même, dans des proportions diverses, soit affecté par ce processus de transformation. Ce travail de réécriture peut porter sur un élément isolé tel qu'une préposition, un adjectif, un substantif, mais il peut également impliquer la réécriture complète d'un vers. Afin de mettre en évidence ces écarts, nous relevons les textes concernés en commençant par notre édition de référence que nous confrontons à celle de Robert Marrast qui rend compte de l'état primitif du corpus. Selon la place du vers concerné au sein de la composition, nous optons pour la reproduction intégrale ou partielle du poème. Les différences relevées sont transcrites en gras. Nous faisons en sorte d'analyser l'effet de sens produit par les deux versions.

*Marinero en tierra*

A GREGORIO PRIETO

Y

RAFAEL ALBERTI

Los dos, buenos pilotos del aire, subiríamos,  
sobre los aviones del sueño, al alto soto

de la gloria, y al mundo, **celestes**, bajaríamos  
el mirto y el laurel, la palmera y el loto.

Descender ya —¡qué dulce!, ¡los héroes! —coronados  
por **los súbitos lampos**, sobre el carro del trueno,  
con estrellas los **jóvenes** pechos condecorados,  
al mar de nuestra vida, ya esmeralda y sereno.  
[...] (p. 84)

\*\*\*

Los dos, buenos pilotos del aire, subiríamos,  
sobre los aviones del sueño, al alto soto  
de la gloria, y al mundo, **príncipes**, bajaríamos  
el mirto y el laurel, la palmera y el loto.

Descender ya —¡qué dulce! ¡los héroes! —coronados  
por **los lampos celestes**, sobre el carro del trueno,  
con estrellas los **fieros** pechos condecorados,  
al mar de nuestra vida, ya esmeralda y sereno.  
[...] (Marrast, p. 82)

L'adjectif « celestes » produit un effet d'insistance sur la notion d'altitude dans la logique du contexte de voyage aérien imaginé par le « je » poétique. La prise de hauteur, qui grandit et magnifie les personnages concernés, est soulignée par un champ lexical particulièrement dense : « pilotos » ; « aire » ; « subiríamos » ; « aviones » ; « alto » ; « celestes ». L'élévation, dans la première version, se fait par un processus d'ennoblement : « príncipes ». L'adjectif « celestes » peut donc être introduit sans la moindre redondance dans le second quatrain : « [...] / por los lampos celestes [...] / [...] ». Dans la version « por los súbitos lampos », c'est un effet de dynamisme qui est suggéré par l'adjectif. Par ailleurs, ces éclairs imprévisibles ne font pas obstacle au voyage, ce qui contribue à souligner le degré de maîtrise affirmée des deux « pilotes ». Enfin, si la formule « los fieros pechos » exprime la puissance et la détermination, l'adjectif « jóvenes » n'élimine pas ces notions. Elle les rend implicites et choisit de mettre l'accent sur le renouveau véhiculé par les artistes dans leurs domaines respectifs.

A FEDERICO GARCÍA LORCA,  
POETA DE GRANADA

(1924)

I

(Otoño)

En esta noche en que el puñal del viento  
acuchilla el cadáver del verano,  
yo he visto dibujarse en mi aposento  
tu rostro **oscuro** de perfil gitano.

Vega florida. Alfanjes de los ríos,  
tintos en sangre pura de las flores.  
Adelfares. Cabañas. Praderíos.  
Por la sierra, cuarenta salteadores.

Despertaste a la sombra de una oliva,  
junto a la pitiflor de los cantares.  
**Tu alma de tierra y aire fue cautiva...**

Abandonando, dulce, sus altares,  
quemó ante ti una anémona votiva  
**el ángel** de los cantos populares. (p. 85)

★ ★ ★

En esta noche en que el puñal del viento  
acuchilla el cadáver del verano,  
yo he visto dibujarse en mi aposento  
tu rostro **moro** de perfil gitano.

Vega florida. Alfanjes de los ríos,  
tintos en sangre pura de las flores.  
Adelfares. Cabañas. Praderíos.  
Por la sierra, cuarenta salteadores.

Despertaste a la sombra de una oliva,  
junto a la pitiflor de los cantares.  
**Tierra y aire, tu alma fue cautiva...**

Abandonando, dulce, sus altares,  
quemó ante ti una anémona votiva  
**la musa** de los cantos populares. (Marrast, pp. 83-84)

L'exotisme introduit par le groupe nominal « tu rostro moro » finit pas céder la place à une référence plus concrète au teint du personnage en l'honneur de qui le sonnet est élaboré. L'adjectif « gitano » se transforme ainsi en l'unique référence aux origines culturelles revendiquées par le poète andalou. Dans le vers « [...] / Tu alma de tierra y aire fue cautiva... / [...] », l'âme du poète est placée dans une position privilégiée d'ouverture de vers, contrairement à ce qui se produit dans la version : « [...] / Tierra y aire, tu alma fue cautiva... / [...] ». Cette version présente toutefois l'intérêt d'emprisonner syntaxiquement l'âme au sein du vers, comme le suggère le contenu sémantique de l'unité syntaxique. Enfin, « [...] / el ángel de los cantos populares. » et « [...] / la musa de los cantos populares. », expriment dans les deux cas l'origine de l'inspiration inépuisable du poète. Si la référence à la muse est traditionnelle, la mention de l'ange injecte dans le texte une référence culturelle andalouse qui vient compléter l'hommage. En effet, le substantif rappelle l'expression « tener ángel », proche de « tener duende ».

## II

(Primavera)

Todas mis novias, las de mar y tierra  
—Amaranta, Coral y Serpentina,  
Trébol del agua, **Rosa** y Leontina—,  
verdes del sol, del aire, de la sierra;

contigo, abiertas por la ventolina,  
coronándote están sobre las dunas,  
de amarantos, corales y de lunas  
de tréboles **del agua** matutina.

¡Vientos del mar, salid, y, coronado  
por mis novias, mirad **al** dulce amigo  
sobre las altas dunas reclinado!

[...] (p. 86)

★ ★ ★

Todas mis novias, las de mar y tierra  
—Amaranta, Coral y Serpentina,  
Trébol del agua, **Rosa**, Leontina—,  
verdes del sol, del aire, de la sierra;

contigo, abiertas por la ventolina,  
coronándote están sobre las dunas,

de amarantos, corales y de lunas  
de tréboles **al alga** matutina.

¡Vientos del mar, salid, y, coronado  
por mis novias, mirad **el dulce amigo**  
sobre las altas dunas reclinado!  
[...] (Marrast, pp. 84-85)

Toujours consacré au poète grenadin, ce sonnet présente également quelques évolutions. En plaçant une conjonction de coordination entre Rosa et Leontina, le texte opte pour un effet de parallélisme partiel avec le vers qui précède : « [...] Coral y Serpentina, / [...] ». La régularité ainsi soulignée traduit l'harmonie qu'inspire à la voix lyrique la personnalité du poète de Grenade. Dans la version où le prénom de Rosa est situé entre deux virgules, l'énumération en semble moins mécanique et insiste sur le caractère individuel de chacun des prénoms mentionnés. Le dernier vers du second quatrain intègre une légère variante. La référence aux algues est un signe annonciateur du monde sous-marin qui ne tardera pas à prendre forme sous la plume du poète. Le substantif « agua », s'il est plus attendu que son concurrent « alga », n'atténue en rien la référence au monde sous-marin qui est renforcée par le rapport de complément de nom établi entre le trèfle et l'eau. La dernière évolution est d'ordre syntaxique et contribue à humaniser davantage la figure emblématique de Federico García Lorca. En effet « [...] / mirad el dulce amigo / [...] » invite à considérer le cas de l'ami mentionné, alors que « [...] / mirad al dulce amigo / [...] » invite le lecteur à l'observation physique concrète.

ROSA-FRÍA,  
PATINADORA DE LA LUNA

Ha nevado en la luna, Rosa-fría.  
Los abetos patinan por el yelo;  
tu bufanda rizada sube al cielo,  
como un adiós que el aire claro estría.

¡Adiós, patinadora, novia mía!  
De vellorí tu falda, da un revuelo  
de campana de lino, en el pañuelo  
tirante y nieve de la nevería.

Un silencio escarchado te rodea,  
destejido en la luz de sus fanales,

mientras vas el cristal **resquebrajando**...  
[...] (pp. 88-89)

\*\*\*

Ha nevado en la luna, Rosa-fría;  
Los abetos patinan por el yelo.

Tu bufanda, rizada, sube al cielo,  
como un adiós que el aire claro estría.

¡Adiós, patinadora, novia mía!  
De vellorí tu falda, da un revuelo  
de campana de lino, en el pañuelo  
tirante y nieve de la nevería.

Un silencio escarchado te rodea,  
destejido en la luz de sus fanales,  
mientras vas el cristal **desquebrajando**...  
[...] (Marrast, pp. 86-87)

La patineuse laisse sur la glace les traces de son déplacement gracieux. Les verbes « resquebrajar » et « desquebrajar » traduisent parfaitement cette idée qui conduit à la représentation visuelle du mouvement. Les deux verbes sont répertoriés comme synonymes. Le choix définitif de « resquebrajar » contribue à renforcer l'allitération mise au service de l'effet sonore produit par la lame des patins sur la glace : « mientras vas el cristal resquebrajando... ».

A ROSA DE ALBERTI,  
QUE TOCABA PENSATIVA EL ARPA  
(SIGLO XIX)

Rosa de Alberti allá en el rodapié  
del mirador del cielo se entreabría,  
pulsadora del aire y prima mía,  
al cuello un lazo blanco de moaré.

El barandal del arpa, desde el pie  
hasta el bucle en la nieve, la cubría.  
Enredando sus cuerdas, **verdecía**  
—alga en hilos— la mano que se fue.

Llena de suavidades y carmines,  
fanal de ensueño, vaga y voladora,  
voló hacia los más altos miradores.



¡Miradla **querubín** de querubines,  
del vergel de los aires pulsadora,  
Pensativa de Alberti entre las flores! (p. 90)

\*\*\*

Rosa de Alberti allá en el rodapié  
del mirador del cielo se entreabría,  
pulsadora del aire y prima mía,  
al cuello un lazo blanco de moaré.

El barandal del arpa, desde el pie  
hasta el bucle en la nieve, la cubría.  
Enredando sus cuerdas, **floreecía**  
—alga en hilos— la mano que se fue.

Llena de suavidades y carmines,  
fanal de ensueño, vaga y voladora,  
voló hacia los más altos miradores.

¡Miradla **Querubín** de querubines,  
del vergel de los aires pulsadora,  
Pensativa de Alberti entre las flores! (Marrast, p. 88)

La majuscule relevée sur le substantif « Querubín » transforme le personnage féminin évoqué en représentation des chérubins par antonomase. L'évolution de « floreecía » en « verdeecía » préserve la valeur sémantique de naissance et de fraîcheur tout en introduisant une charge chromatique en accord avec la mention du substantif « alga » transcrit dans le prolongement du verbe au début du vers suivant.

CATALINA DE ALBERTI,  
ITALO-ANDALUZA

(SIGLO XIX)

Llevaba un seno al aire, y en las manos  
—nieve roja— una crespa clavellina.  
Era honor de la estirpe gongorina  
y gloria de los mares albertianos.

Brotó como clavel allá en los llanos  
de Córdoba la fértil y la alpina,  
y **rodó como estrella y trasmarina**  
perla azul **por** los mares sicilianos.

Nunca la vi, pero la siento ahora  
 clavel de espuma y nácar de los mares  
 y arena de los puertos submarinos.

Vive en el mar la que mi vida honora,  
 la que fue **flor** y norte de mis lares  
 y honor de los claveles gongorinos. (pp. 90-91)

\*\*\*

Llevaba un seno al aire, y en las manos  
 —nieve roja— una crespa clavellina.  
 Era honor de la estirpe gongorina  
 y gloria de los mares albertianos.

Brotó como clavel allá en los llanos  
 de Córdoba la fértil y la alpina;  
 y **rodó como concha en la divina**  
 perla azul **de** los mares sicilianos.

Nunca la vi, pero la siento ahora  
 clavel de espuma, y nácar de los mares  
 y arena de los puertos submarinos.

Vive en el mar la que mi vida honora,  
 la que fue **lustre** y norte de mis lares  
 y honor de los claveles gongorinos. (Marrast, p. 89)

La version « [...] / y rodó como concha en la divina / perla azul de los mares sicilianos. / [...] » exprime la fusion harmonieuse entre Catalina de Alberti et le monde de la mer. La comparaison à l'étoile ajoute une dimension féérique à la présentation du personnage féminin. Elle devient un trait d'union entre le monde céleste et le monde marin. En outre, les vers « [...] / y rodó como estrella y trasmarina / perla azul por los mares sicilianos. / [...] » insistent plus spécifiquement, par le biais du préfixe « tras- » et de la préposition « por », sur la notion de mouvement. Cet ancêtre disparu semble de la sorte atteindre l'immortalité comme le suggère également le présent qui ouvre le dernier tercet : « [...] / Vive en el mar la que mi vida honora, / [...] ». La splendeur et la gloire de la première version —« [...] / la que fue lustre y norte de mis lares / [...] »— cèdent la place à la fraîcheur et à la beauté naturelle, deux notions particulièrement aptes à suggérer l'atemporalité : « [...] / la que fue flor y norte de mis lares / [...] ».

## BALCÓN DEL GUADARRAMA

(De 3 a 4)

Hotel de **azules perdidos**,  
[...] (p. 95)

\* \* \*

Hotel de **labios cosidos**,  
[...] (Marrast, p. 91)

Dans les deux cas, c'est une impression de discrétion qui se dégage de l'espace offert au voyageur. Les nuances apaisantes de la palette de bleus, couleur associée au rêve et au sommeil, suggèrent le repos. L'adjectivation (*perdidos*) laisse entendre l'éloignement, voire l'isolement du bâtiment. Dans la version originale, c'est par le silence que sont véhiculés l'apaisement et la discrétion. Il est même envisageable d'effectuer une lecture suggestive de ce vers qui présente un hôtel où l'on ne prononce pas le moindre mot. L'éloignement en train de la femme aimée, fait de cet espace le lieu de la rencontre.

## AYER Y HOY

Novia ayer del pino verde,  
hoy novia del pino seco.  
Greñas ayer para el aire,  
hoy **soledad** para el viento.

## AYER

Cuando ibas a la ermita,  
pastora de los altares,  
calladas, las mariquitas  
bajaban de los pinares.  
La del más limpio escarlata,  
de negros puntos clavado,  
era alfiler de corbata  
en tu corpiño encarnado.

## HOY

Nido de orugas.  
Silencio[so] espantapájaros,  
**perdido** el cuerpo de arrugas. (p. 97)

\* \* \*

Novia ayer del pino verde,  
 hoy novia del pino seco;  
 greñas ayer para el aire,  
 hoy **senectud** para el viento.

*Ayer*

Cuando ibas a la ermita,  
 pastora de los altares,  
 calladas, las mariquitas  
 bajaban de los pinares.

La del más limpio escarlata,  
 de negros puntos clavado,  
 era alfiler de corbata  
 en tu corpiño encarnado.

*Hoy*

Nido de orugas;  
 silencioso espantapájaros,  
**arado** el cuerpo de arrugas. (Marrast, pp. 93-94)

Cette composition rend compte des effets ravageurs du temps au moyen de la mise en place d'une structure binaire visant à présenter en opposition le passé et le présent. Le vent, puissance masculine traditionnelle dans la lyrique populaire, ne trouve plus matière à révéler ses ardeurs. C'est ce que souligne le substantif « soledad ». Le recours au nom « senectud » limite les effets du non-dit et annonce l'évolution irrémédiable avec plus de brutalité. La métaphore « [...] / arado el cuerpo de arrugas. » insiste sur la dimension naturelle du vieillissement. Le corps est travaillé par le temps au même titre que la terre est travaillée par l'homme. Dans la version « [...] / perdido el cuerpo de arrugas. », le caractère irréversible de la transformation domine.

NANA DE CAPIRUCHO

Si te llaman Capirucho,  
 tú a nadie le digas nada,  
**porque el capirucho puede**  
 estar lleno de avellanas,  
 [...] (p. 103)

Si te llaman Capirucho,  
 tú a nadie le digas nada,  
**que el capiruchito** puede  
 estar lleno de avellanas,  
 [...] (Marrast, p. 104)

Il s'agit dans cette berceuse de rassurer l'enfant affublé d'un surnom. La démonstration préfère donc reprendre à l'identique le nom annoncé dans le titre et au premier vers. Dans la première version, le diminutif renvoie au jeune âge du destinataire supposé.

#### NANA DE NEGRA-FLOR

Ya la flor de la noche  
 duerme la nana,  
 con la frente caída  
 y las alas plegadas.  
 Negra-flor, no despiertes,  
 hasta que **la alborada**  
 te haga flor de corpiño  
 de **la mañana**.  
 [...] (p. 104)

\*\*\*

Ya la flor de la noche  
 duerme la nana,  
 con la frente caída  
 y las alas plegadas.  
 Negra-flor, no despiertes,  
 hasta que **la mañana**  
 te haga flor de corpiño  
 de **la alborada**.  
 [...] (Marrast, p. 105)

Dans le cas de cette composition, nous assistons à une inversion de l'ordre d'apparition de certains termes : « alborada » / « mañana » vs « mañana » / « alborada ». Lorsque « alborada » précède « mañana », les phases chronologiques de la levée du jour sont respectées.

#### JARDINERO

Vete al jardín de los mares  
 y plántate un madroñero  
 bajo los yelos polares.

Jardinero.

Para mi amiga, una isla  
de cerezos estelares,  
murada de cocoteros.

Jardinero.

Y en mi corazón guerrero  
plántame cuatro palmeras,  
a **modo de** masteleros.

Jardinero. (pp. 105-106)

★ ★ ★

Vete al jardín de los mares  
y plántate un madroñero  
bajo los yelos polares.

Jardinero.

Para mi amiga, una isla  
de cerezos estelares,  
murada de cocoteros.

Jardinero.

Y en mi corazón guerrero  
plántame cuatro palmeras,  
a **guisa de** masteleros.

Jardinero. (Marrast, pp. 97-98)

Dans ce cas, la variante n'affecte en rien le contenu sémantique du vers. Tout au plus peut-on avancer que la formule « [...] / a modo de masteleros. / [...] », par opposition à « [...] / a guisa de masteleros. / [...] », introduit une redondance phonétique caractéristique des chansons pour enfants ou des comptines. Des effets sonores sont à relever à partir des voyelles dans le vers « [...] / Para mi amiga, una isla / [...] », où le marqueur féminin « a » s'impose au moment précis où l'amie de la voix poétique est mentionnée. Les consonnes sont également concernées par le procédé. En effet, le vers « [...] / de cerezos estelares, / [...] » concentre les sons fricatifs susceptibles de suggérer la douceur du fruit évoqué. L'exotisme auquel invite la composition est plutôt véhiculé par les regroupements de sons occlusifs comme dans le vers « [...] / plántame cuatro palmeras, / [...] ». Le phénomène de redondance phonétique est observable dans les répétitions des sons [p] et [t], liste à

laquelle il convient d'ajouter le son [m] (plántame ; palmeras). L'option « a modo de » permet de prolonger ce principe sur le vers suivant : « a modo de masteleros ».

Jardinera cantadora,  
blanca y roja arbolera,  
tus **vergeles** me enamoran.

Tus **vergeles** de luceros,  
tu jardín de **volanderas**,  
con brocal de jazmineros,  
cantadora jardinera. (p. 106)

\*\*\*

Jardinera cantadora,  
blanca y roja arbolera,  
tus **verjeles** me enamoran.

Tus **verjeles** de luceros,  
tu jardín de **voladeras**,  
con brocal de jazmineros,  
cantadora jardinera. (Marrast, p. 100)

Aussi bien « voladeras » que « volanderas » sont des adjectifs intégrés dans le vers sous l'apparence syntaxique d'un substantif. Dans les deux cas également, l'idée de hauteur ou d'envol est suggérée. Le substantif « luceros » invitait déjà à situer le jardin dans le monde imaginaire du rêve avec la tendance à l'idéalisation qui en découle. La variante n'affecte pas le rythme du vers. Quant à l'orthographe de « vergel » en « verjel », elle relève de l'hommage rendu à Juan Ramón Jiménez.

#### ELEGÍA

Infancia mía en el jardín:

Las cochinillas de humedad,  
las mariquitas de San Antón;  
también vagaba la lombriz  
y patinaba el caracol.

Infancia mía en el jardín:

¡Reina de la jardinería!  
El garbanzo **asomaba** la nariz  
y el alpiste en la jaula se moría.

Infancia mía en el jardín:

La planta de los suspiros  
el aire la deshacía. (pp. 106-107)

\*\*\*

Infancia mía en el jardín:

Las cochinillas de humedad,  
las mariquitas de San Antón,  
también vagaba la lombriz  
y patinaba el caracol.

Infancia mía en el jardín:

¡Reina de la jardinería!  
El garbanzo **sacaba** la nariz  
y el alpiste en la jaula se moría.

Infancia mía en el jardín:

La planta de los suspiros  
el aire la deshacía. (Marrast, p. 98)

Les deux verbes concernés, « sacar » et « asomar », ont en commun de traduire le commencement dans sa phase initiale. « Asomar » connote une fragilité plus marquée que « sacar ».

DONDIEGO SIN DON

Don Diego no tiene don.  
Don.

Don dondiego  
de nieve y de fuego.  
don, din, don,  
que no **tienes** don.

Ábrete de noche,  
ciérrate de día,  
cuida no te corte  
**quien te cortaría**,  
pues no tienes don.

Don dondiego,  
que al sol **estás** ciego.  
don, din, don,  
que no **tienes** don. (p. 107)

\*\*\*



Don Diego no tiene don.

Dón.

Don dondiego  
de nieve y de fuego;  
dón, dín, dón,  
que no **tenéis** don.

Ábrete de noche,  
ciérrate de día,  
cuida no te corte  
**la tía María,**  
pues no tienes don.

Don dondiego,  
que al sol **estáis** ciego.  
dón, dín, dón,  
que no **tenéis** don. (Marrast, pp. 98-99)

Le personnage féminin, « la tía María », est doté d'une identité suffisamment commune pour ne pas être appréhendé comme un individu concret. La version « [...] / quien te cortarí, / [...] » provoque un effet de généralisation. Le danger pour la fleur adopte des aspects multiples. N'importe quel passant séduit par la forme de la fleur est susceptible de la cueillir. Par ailleurs, le vers ainsi conçu se combine en parfaite adéquation avec celui qui précède : « [...] / cuida no te corte / quien te cortarí, / [...] ». Les deux hexasyllabes sont accentués de façon identique sur les syllabes 1 et 5. Le même parallèle est perceptible sur le plan sonore : « cuida no te corte / quien te cortarí ». Les dernières variantes concernent le traitement du destinataire, singulier dans un cas (tienes ; estás) et pluriel dans l'autre (tenéis ; estáis). Le destinataire est pourtant identique : Don dondiego. La fleur, personnifiée, reçoit un traitement ennoblissant qui justifie probablement le recours à la deuxième personne du pluriel. Cette forme verbale ne serait donc pas à considérer comme un pluriel mais comme une forme de politesse archaïsante. Toutefois, des altérations sont repérables dans la première version dans la mesure où les formes « tienes » et « tenéis » coexistent au sein du même texte. La disparition des deuxièmes personnes du pluriel garantit une harmonisation en accord avec l'apparence tout aussi harmonieuse de la plante.

## DIALOGUILLO DE OTOÑO

¡Oh, qué tarde  
para irse en avión,  
en volandas,  
por el aire!

Anda,  
amor.

—¿Pero qué sabes tú  
**de volar, corazón?**  
[...] (p. 110)

★ ★ ★

¡Oh, qué tarde  
para irse en avión,  
en volandas,  
por el aire!

Anda,  
amor.

—¿Pero qué sabes tú  
**de aviación?**  
[...] (Marrast, p. 106)

Dans la version de la première édition, la voix lyrique est renvoyée face à son incompétence dans un domaine qui ne laisse pas la moindre place à l'improvisation : « aviación ». Le recours au verbe « volar » accorde davantage d'espace au voyage imaginaire et à la fantaisie. Par ailleurs, le vers est prolongé par l'appellation « corazón » dont nous avons déjà eu l'occasion de remarquer qu'elle suggère plus la compassion que l'affection.

## GEOGRAFÍA FÍSICA

[...]  
—Timonel, hay un escollo  
**a la salida** del puerto.  
[...] (p. 111)

★ ★ ★

[...]  
—Timonel, hay un escollo

a la **entrada** del puerto.

[...] (Marrast, p. 109)

L'écart sémantique, dans ce cas, impose un mouvement de départ ou de retour selon la version adoptée. Dans l'univers marin élaboré par Rafael Alberti, le départ en mer implique plus d'optimisme que le mouvement inverse.

ELEGÍA

[...]

La niña rosa, sentada.

[...]

Por el mar de la tarde

van las nubes llorando

**rojas islas** de sangre. (pp. 112-113)

★ ★ ★

[...]

La niña —rosa sentada—.

[...]

Por el mar de la tarde

van las nubes llorando

**un archipiélago** de sangre. (Marrast, p. 112)

Par la métaphore d'un archipel de sang, la voix lyrique se fixe l'objectif d'adhérer au plus près au contexte de cette traversée du doigt de la fillette sur les mers de l'atlas. La version « rojas islas », sans perdre de vue ce contexte, ajoute une cohérence morphologique. Les îles représentées sur l'atlas ne sont guère plus larges que des larmes.

VIAJEROS

[...]

Las aldeas de Suiza

y los pueblos de **Alemania**

pasando van por su frente,

bajo una **luna** nevada.

[...] (p. 112)

★ ★ ★

[...]

Las aldeas de Suiza

y los pueblos de **Germania**  
 pasando van por su frente,  
 bajo una **blanca** nevada.  
 [...] (Marrast, p. 110)

Le personnage féminin considéré rêve à ses nombreux voyages, d'où le défilé d'images suggéré par le vers « [...] / pasando van por su frente, / [...] ». La version « [...] / bajo una blanca nevada. / [...] » souligne la beauté du voyage mais surtout la provenance lointaine de la cousine de retour (Polonia ; Suiza ; Germania), alors que le vers « [...] / bajo la luna nevada. / [...] » privilégie le rêve implicitement présent dans l'image lunaire. Le choix de « Germania », par ses consonnances, souligne la distance géographique et culturelle par rapport au pays de provenance. Le vers « [...] / y los pueblos de Alemania / [...] » exprime davantage la douceur apaisante du rêve auquel se laisse aller le personnage comme le confirme l'accumulation d'éléments liquides : « [...] / Las aldeas de Suiza / y los pueblos de Alemania / pasando van por su frente, / bajo una luna nevada. / [...] ».

DE LA HABANA HAVENIDO  
 UN BARCO...

De mi ventana huye el barco  
 venido ayer de la Habana.  
 ¡Saltemos del lecho al barco,  
**lucera** de la mañana!

Al pasar por tu azotea  
 me echarás una naranja  
 y un zapatito de oro,  
 lleno de almendras y agua.

¡A las Antillas me voy  
 por unas mares de menta  
**amarga!** (p. 114)

★ ★ ★

De mi ventana huye el barco  
 venido ayer de la Habana.  
 ¡Saltemos del lecho al barco,  
**lucero** de la mañana!

Al pasar por tu azotea  
me echarás una naranja  
y un zapatito de oro,  
lleno de almendras y agua.

¡A las Antillas me voy  
por unas mares de menta  
**amargas!** (Marrast, pp. 110-111)

L'adjectif final au singulier qualifie le substantif « menta ». Au pluriel, il se rapporte à « mares ». L'amertume de la saveur reflète dans les deux cas l'exotisme du voyage envisagé. De plus, le masculin « lucero » offre une variété de possibilités de lectures que ne peut envisager le féminin « lucera ». L'ouverture signifiée par le nom « lucera » est également suggérée par le masculin « lucero », mais ce dernier est tout aussi en mesure de renvoyer à la notion de splendeur, à un astre, ou à l'étoile de Venus.

CON ÉL

(1924)

Zarparé, al alba, del **Puerto**,  
hacia Palos de Moguer,  
sobre una barca sin remos.  
[...] (p. 126)

★ ★ ★

Zarparé, al alba, del **puerto**,  
hacia Palos de Moguer,  
sobre una barca sin remos.  
[...] (Marrast, p. 120)

Le pronom désigne Juan Ramón Jiménez, et le poème est un hommage à cet auteur prestigieux. Les deux derniers vers (« [...] / Con tu barba negra tú, / yo barbilampiño. ») expriment la distance constatée sur le plan de l'expérience. Le « je » se considère comme un disciple face à un maître. La strophe reproduite annonce cette distance en suggérant le voyage à effectuer pour rejoindre le modèle admiré. L'inexpérience du jeune voyageur est métaphoriquement perceptible dans le vers 4 : « [...] / sobre una barca sin remos. / [...] ». Sans majuscule, le substantif « puerto » exprime le point de départ de cette traversée. C'est également le cas lorsque le nom est transcrit avec une majuscule, à ceci près

que le voyage ne prend pas forme au départ d'un port quelconque, mais bien au départ du port de la ville natale du poète.

A TAGORE

[...]  
Mientras, salúdame tú,  
cantando **al alba** del agua,  
pájaro en una palmera  
que mire al mar de Bengala. (p. 128)

\*\*\*

[...]  
Mientras, salúdame tú,  
cantando **el alba** del agua,  
pájaro en una palmera  
que mire al mar de Bengala. (Marrast, p. 112)

La présence ou l'absence de préposition modifie le contenu du vers. Dans « [...] / cantando el alba del agua, / [...] », l'eau s'impose comme le spectacle qui motive le chant, alors que la version « [...] / cantando al alba del agua, / [...] » indique le moment privilégié où doit prendre forme le chant.

¡A los islotes del cielo!  
Prepara la barca, niña.  
Yo seré tu batelero.  
¿Marzo?  
¿Abril?  
¿El mes de Mayo?  
¡Más verde es el mar de Enero!  
Prepara **tu barca**, niña.  
Ya canta tu batelero. (p. 128)

\*\*\*

¡A los islotes del cielo!  
Prepara la barca, niña;  
yo seré tu batelero.

¿Marzo?  
 ¿Abril?  
 ¿El mes de Mayo?  
 ¡Más verde es el mar de Enero!  
 Prepara **la barca**, niña;  
 ya canta tu batelero. (Marrast, p. 112)

Dans la version originale, le vers « [...] / Prepara la barca, niña; / [...] » est présent à deux reprises. Cette reformulation à l'identique contribue à la symétrie de la structure. En effet, le même contenu est identifié au deuxième vers et à l'avant-dernier. La structure suggère ainsi la pleine détermination de la voix lyrique pour qui la décision est sans appel. L'évolution de l'avant-dernier vers en « [...] / Prepara tu barca, niña. / [...] » permet l'identification du propriétaire de l'embarcation mais souligne surtout la dépendance absolue de la voix masculine qui se place résolument au service de la jeune fille. « Tu barca » fait écho à « tu batelero » dans le vers qui suit. La barque appartient au personnage féminin au même titre que le batelier qui fait le choix de se présenter comme un « possédé » avec le rapport hiérarchique que cela suppose vis-à-vis du possédant.

¿Cuándo llegará el verano?  
 Cuándo veré desde tierra,  
 amor, tu tienda de baños?  
**Vestida, en tu bañador**  
**azul**, hundirás el agua,  
 y saldrás desnuda, amor.  
 que el mar sabe lo que hace  
 para que te quiera yo.  
 ¡Oh tu cuerpo, henchido al viento,  
 desafiando la mar,  
 desafiando la playa,  
 la playa, la mar y el cielo! (p. 132)

★ ★ ★

¿Cuándo llegará el verano?  
 Cuándo veré desde tierra,  
 amor, tu tienda de baños?

**Inflado tu bañador,**  
**vestida,** hundirás el agua,  
 y saldrás desnuda, amor.  
 que el mar sabe lo que hace  
 para que te quiera yo.

¡Oh tu cuerpo, henchido al viento,  
 desafiando la mar,  
 desafiando la playa,  
 la playa, la mar y el cielo! (Marrast, pp. 123-124)

L'option « [...] / Inflado tu bañador, / vestida [...] », propose une mise en retrait du personnage féminin. La tenue de bain, emblématique de la saison dont on espère impatiemment le retour, occupe le premier plan —le premier vers de la strophe— et s'assimile à un marqueur temporel. Le participe passé « inflado » implique l'action du vent, fortement connotée selon la tradition de la lyrique populaire. L'été est la saison des bains —nous avons relevé des exemples de la tradition populaire où le bain suppose une activité érotique—, et l'action du vent sur le corps de la jeune femme confirme l'orientation suggestive de ces vers. Dans « [...] / Vestida, en tu bañador / azul [...] », le personnage de la jeune femme revient au premier plan et retient toute l'attention de la voix poétique. La référence au vent disparaît de la strophe, mais seulement de cette strophe puisque le vent est mentionné plus bas dans le poème : « [...] tu cuerpo, henchido al viento, / [...] ». La notion chromatique introduite exprime la fusion totale entre le personnage féminin et le milieu marin.

Siempre que sueño las playas,  
 las sueño solas, mi vida.  
 ...Acaso algún marinero...  
 quizás alguna **velilla**  
 de algún remoto velero... (p. 133)

\*\*\*

Siempre que sueño las playas,  
 las sueño solas, mi vida.  
 ...Acaso algún marinero...  
 quizás alguna **velita**  
 de algún remoto velero... (Marrast, p. 121)



Le suffixe à valeur de diminutif constitue l'unique écart entre les versions relevées. Globalement, la tendance observée est une homogénéisation des suffixes. Les formes « -ito », « -ita » cèdent volontiers la place à « -illo » et à « -illa ».

Retorcedme sobre el mar,  
al sol, como si mi cuerpo  
fuera el jirón de una vela.

Exprimid toda mi sangre.  
Tended a secar mi vida  
sobre las jarcias del muelle.

Seco, arrojadme a las aguas  
con una piedra en el cuello  
para que nunca más flote.

Le di mi sangre a los mares.  
¡Barcos, navegad **por ella!**  
Debajo estoy yo, tranquilo. (p. 135)

★ ★ ★

Retorcedme sobre el mar,  
al sol, como si mi cuerpo  
fuera el jirón de una vela.

Exprimid toda mi sangre.  
Tended a secar mi vida  
sobre las jarcias del muelle.

Seco, arrojadme a las aguas,  
con una piedra en el cuello  
para que nunca más flote.

Le di mi sangre a los mares.  
¡Barcos, navegad **por ellos!**  
—Debajo estoy yo, tranquilo. (Marrast, p. 246)

Le pronom « ellos », mis pour « los mares », met davantage en avant l'immensité de la mer capable d'absorber le sang de la voix lyrique. Ce dernier apparaît dès lors comme un élément bien modeste pour altérer en quoi que ce soit l'apparence des eaux. Dans « [...] / ¡Barcos, navegad por ella! / [...] », le pronom féminin renvoie cette fois au substantif « sangre ». Par la reprise implicite de ce nom, c'est la notion de sacrifice

qui est mise en valeur. La voix poétique souhaite de la sorte communier pleinement avec son univers de prédilection.

¡Por el mar, la Primavera!

¡A bordo va!

—¿De qué barco, compañero?

—Del *Florinda*, compañera.

¡A bordo va!

Llega.

¡Pronto, a la escala real,

por verla desembarcar!

¡Ya! (p. 136)

★ ★ ★

¡Por el mar la Primavera!

¡A bordo va!

—¿De qué barco, compañero?

—Del *Florinda*, compañera.

¡A bordo va!

Llega.

¡Pronto, a la escala real,

por verla desembarcar!

¡Va! (Marrast, pp. 240–241)

Le vers final de la version originale est une reprise partielle de « [...] / ¡A bordo va! / [...] ». L'enthousiasme du « je » lyrique y transparaît d'autant plus que ce dernier ne prend pas la peine de reformuler le vers dans son entier. L'adverbe « ya » met l'accent sur l'impatience difficilement contenue face à la perspective de l'arrivée des beaux jours.

SUEÑO

*¡A los remos, remadores!*

Gil Vicente

Noche.

Verde caracol, la luna.

Sobre todas las terrazas,

blancas doncellas desnudas.

¡Remadores, a remar!  
De la tierra emerge el globo  
que ha de morir en el mar.

Alba.  
Dormíos, blancas doncellas,

hasta que el globo no caiga  
en brazos de la marea.

¡Remadores, a remar!  
Hasta que el globo no duerma  
**en las gargantas** del mar. (p. 140)

\*\*\*

Noche.  
Verde caracol, la luna.  
Sobre todas las terrazas,  
blancas doncellas desnudas.

¡Remadores, a remar!  
de la tierra emerge el globo  
que ha de morir en el mar.

Alba.  
Dormíos, blancas doncellas,  
hasta que el globo no caiga  
en brazos de la marea.

¡Remadores, a remar;  
hasta que el globo no duerma  
**entre los senos** del mar! (Marrast, pp. 137-138)

L'écart relevé dans le dernier vers de cette composition altère la perception de la mer transmise par la voix lyrique. Le vers « [...] / en las gargantas del mar. » traduit la capacité d'absorption de la mer. Le cycle temporel évoqué dans les deux derniers vers ne peut avoir d'autre issue. La mer aura inévitablement le dernier mot. Dans la version « [...] / entre los senos del mar! », c'est une image érotisée de la mer qui est offerte au lecteur.

¡No pruebes tú los licores!  
¡Tú no bebas!

¡Marineros bebedores,  
los de las obras del **puerto**,  
que él no beba!

¡Que él no beba, pescadores!

¡Siempre sus ojos **abiertos**,  
siempre sus labios **despiertos**  
a la mar, no a los licores!

¡Que él no beba! (p. 146)

★ ★ ★

¡No pruebes tú los licores!  
¡Tú no bebas!

¡Marineros bebedores,  
los de las obras del **Puerto**,  
que él no beba!

¡Que él no beba, pescadores!

¡Siempre sus ojos **despiertos**,  
siempre sus labios **abiertos**  
a la mar, no a los licores!

¡Que él no beba! (Marrast, p. 239)

Nous avons déjà commenté l'effet produit par la transcription du substantif « puerto » avec une majuscule. Les participes passés « abiertos » et « despiertos » sont communs aux deux versions, mais leur ordre d'apparition est inversé. Appliquée aux yeux, la vigilance est suggérée dans les deux cas. Le marin doit rester attentif, éveillé, sur ses gardes afin de déceler les moindres dangers. Appliquée aux lèvres, l'association est nettement moins courante. Il convient d'associer les participes passés, situés en fin de vers, au début du vers suivant afin d'en appréhender la portée. L'unité syntaxique « [...] / siempre sus labios despiertos / a la mar [...] » ou « [...] / siempre sus labios abiertos / a la mar [...] » suggère que la mer doit faire l'objet de toutes les attentions, de toutes les préoccupations, de tous les sujets de conversation. C'est à ce prix que l'expérience s'acquiert et que le marin pourra, le cas échéant, donner l'alerte vocalement (labios). Cela suppose toutefois qu'il ne se soit pas laissé aller aux excès de la boisson.

## ILUSIÓN

I

Por el alba,  
un verde **aspidistra** clara.  
[...] (p. 148)

\* \* \*

Por el alba,  
un verde **pilitria** clara.  
[...] (Marrast, p. 138)

La variation porte, dans ce cas, sur la caractéristique de la couleur verte. « *Aspidistra* » introduit une touche d'exotisme en renvoyant à une plante originaire de Chine.

La mar del Puerto viene  
negra y se va.  
¿Sabes adónde va?  
¡No lo sé yo!

**De blanco, azul y verde,**  
vuelve y se va.  
¿Sabes adónde va?  
¡Sí lo sé yo! (pp. 149–150)

\* \* \*

La mar del Puerto viene  
negra y se va.  
¿Sabes adónde va?  
¡No lo sé yo!

**De verde, verde, verde,**  
vuelve y se va.  
¿Sabes adónde va?  
¡Sí lo sé yo! (Marrast, p. 135)

L'insistance sur la couleur verte dans l'édition d'origine provoque un effet de contraste par rapport à la couleur noire mentionnée dans le deuxième vers. Une mutation radicale s'opère et intrigue la voix lyrique placée dans l'incapacité d'expliquer le phénomène. En déployant une palette chromatique plus vaste, « [...] / *De blanco, azul y verde,* /

[...] », la mer s'apparente à une force d'autant plus incontrôlable qu'elle est imprévisible dans ses variations.

**Sin nadie**, en las balastradas,  
mi niña virgen del mar  
borda las velas nevadas.  
[...] (p. 152)

\*\*\*

**Solita**, en las balastradas,  
mi niña virgen del mar  
borda las velas nevadas.  
[...] (Marrast, p. 136)

L'isolement du personnage féminin reste l'aspect sur lequel s'ouvre la strophe dans les deux cas. La version « Solita, en las balastradas, / [...] » introduit une dimension affective liée à l'emploi du diminutif. La voix poétique exprime sa compassion par rapport à la jeune femme solitaire. Le constat est plus froid dans le vers « Sin nadie, en las balastradas, / [...] », et il semble émaner d'une observation objective de l'espace occupé par le personnage féminin.

—¿Qué piensas tú junto al río,  
junto al mar que entra **en tu río**?

—Aquellas torres tan altas,  
no sé si torres de iglesia  
son, o torres de navío.

—Torres **altas** de navío. (p. 153)

\*\*\*

—¿Qué piensas tú junto al río,  
junto al mar que entra **en el río**?

—Aquellas torres tan altas,  
no sé si torres de iglesia  
son, o torres de navío.

—Torres, **vida**, de navío. (Marrast, p. 256)

En établissant un rapport de possession vis-à-vis du fleuve mentionné, les origines géographiques de la personne sollicitée par l'interrogation directe sont clairement suggérées. Dans la version originale, le

dernier vers rapporte le lien affectif qui unit les deux entités mises en relation par le biais du dialogue. La version « [...] / —Torres altas de navío. » insiste davantage sur la dimension impressionnante du spectacle observé.

¡Quién cabalgara el caballo  
de espuma azul de la mar!

De un salto,  
¡quién cabalgara la mar!

¡Viento, arráncame la ropa!  
¡Tírala, viento, a la mar!

De un salto,  
quiero cabalgar la mar.

¡Amárrame a **tus** cabellos,  
crin de los vientos del mar!

De un salto,  
quiero ganarme la mar. (pp. 155-156)

\*\*\*

¡Quién cabalgara el caballo  
de espuma azul de la mar!

De un salto  
¡quién cabalgara la mar!

¡Viento, arráncame la ropa!  
¡Tírala, viento, a la mar!

De un salto,  
quiero cabalgar la mar.

¡Amárrame a **los** cabellos,  
crin de los vientos del mar!

De un salto,  
quiero ganarme la mar. (Marrast, pp. 243-244)

Par rapport au simple déterminant (los cabellos), l'adjectif possessif suggère un rapport de complicité plus étroit entre la voix lyrique et les éléments naturels convoqués pour ce voyage imaginaire.

Ya se fue la marinera  
que a ver vino al marinero,

nacida en la Normandía  
**y desterrada al Mar Muerto.**  
 [...] (p. 156)

\*\*\*

Ya se fue la marinera  
 que a ver vino al marinero,  
 nacida en la Normandía  
**y deportada al mar muerto.**  
 [...] (Marrast, pp. 141-142)

Dans les deux versions, l'impression de douleur semble liée au déchirement brutal : « desterrada » ; « deportada ». L'idée de déportation est convoquée par l'identification même de la mer vers laquelle le mouvement est effectué : « mar muerto ». Le recours au participe passé « desterrada » fait surgir un cas d'auto-intertextualité en faisant appel à une image déjà exploitée au sein du même recueil : « [...] / ¿Por qué me desenterraste / del mar ? / [...] » (« El mar. La mar », *Marinero en tierra*, p. 123).

*La amante*

De Gumiel de Hizán  
 a Gumiel del Mercado.

Debajo del chopo, amante,  
 debajo del chopo, no.

Al pie del álamo, sí,  
 del álamo blanco y verde.

Hoja blanca, tú,  
**esmeralda** yo. (p. 171)

Robert Marrast relève en note 5, p. 150 de son édition, que les éditions de *Poesía* de 1934, 1938, 1940 et 1946 introduisent une variante au sein du dernier vers :

Debajo del chopo, amante,  
 debajo del chopo, no.

Al pie del álamo, sí,  
 del álamo blanco y verde.



Hoja blanca, tú,  
**hoja verde** yo.

La couleur caractéristique de l'émeraude confirme l'orientation chromatique de la version antérieure. La répétition du substantif « hoja » (« [...] / Hoja blanca, tú, / hoja verde yo. ») suggère, par l'organisation parallèle, la distance qui sépare les deux amants avant le rendez-vous fixé. Cette distance semble plus réduite dans la version « Hoja blanca, tú, / **esmeralda** yo ». En effet, bien que les pronoms « tú » et « yo » ne partagent toujours pas le même vers, l'adjectif renvoie au substantif « hoja » situé dans le vers qui précède et placé de la sorte en facteur commun, ce qui a pour effet de suggérer l'imminence du rapprochement.

Tierras de Santander.

El pueblo se ha caído  
 —¡madre, recogeló!—  
 por un barranco hondo,  
 que no sé bajar yo.  
 —Hija, si tú no sabes  
 bajar, menos sé yo.  
 Tú tienes **quince años**,  
**sesenta** tengo yo. (p. 188)

\*\*\*

El pueblo se ha caído  
 —¡Madre, recogeló!—  
 por un barranco hondo,  
 que no sé bajar yo.  
 —Hija, si tú no sabes  
 bajar, menos sé yo.  
 Tú tienes **15 años**,  
**50** tengo yo. (Marrast, p. 165)

La transcription des âges en chiffres obéit à une tendance avant-gardiste qui perd sa raison d'être au fil des rééditions. Dans le même temps, l'âge de la mère a également évolué de cinquante à soixante ans afin de mettre en évidence un écart générationnel plus affirmé et de souligner l'incapacité à agir revendiquée par le personnage féminin détenteur de l'autorité.

Los dos callando y a oscuras,  
mi amante, sí;  
no a la luna.

Pero sí los dos callando,  
mi amante, a oscuras;  
y no a la luna. (p. 199)

\*\*\*

A oscuras y callandito,  
mi amante, sí;  
no a la luna.

Pero sí muy callandito,  
mi amante, a oscuras;  
y no a la luna. (Marrast, pp. 175, 177)

Le recours au diminutif souligne, au-delà de la dimension affective qui unit la voix lyrique à son destinataire, la complicité qui émane de l'élaboration de ce projet en lui conférant des allures de jeu d'enfants. La disparition du diminutif transforme ce qui aurait pu être considéré comme un jeu en un projet d'évasion élaboré dans le secret le plus total. La dimension ludique y est remplacée par la réciprocité des actes (los dos). L'évolution du premier vers permet de préserver les conditions propices à la fugue —le silence et l'obscurité— tout en annonçant dès le premier contact avec le lecteur le rapport de complicité accepté (Los dos).

Dormido quedé, mi amante,  
al norte de tus cabellos,  
bogando, amante, y soñando  
que dos **piratillas** negros  
me estaban asesinando. (p. 199)

\*\*\*

Dormido quedé, mi amante,  
al norte de tus cabellos,  
bogando, amante, y soñando  
que dos **piratitas** negros  
me estaban asesinando. (Marrast, p. 177)

Comme nous l'avons déjà observé, la valeur du diminutif reste comparable dans les deux versions, mais une préférence se dessine au profit du suffixe « -illa ».

*El alba del alhelí*

## LA HÚNGARA

5

**Tan limpia tú**, tan peinada,  
 con esos dos peinecillos  
 que te asesinan las sienas,  
 dime, di, ¿de dónde vienes?  
 [...] (p. 230)

\* \* \*

**Tan limpita**, tan peinada,  
 con esos dos peinecillos  
 que te asesinan las sienas,  
 dime, di, ¿de dónde vienes?  
 [...] (Marrast, p. 189)

Le diminutif trahit le penchant prononcé de la voix lyrique à l'égard de ce personnage féminin caractérisé dans ces vers par la référence aux cheveux, comme cela se produit fréquemment dans la lyrique populaire. La disparition du diminutif favorise la mention du pronom sujet « tú » au centre du vers, comme pour rappeler que cette deuxième personne du singulier se situe au centre des pensées de voix poétique. Par ailleurs, ce choix implique une modification du rythme du vers. L'équilibre parfait de « Tan limpita, tan peinada, / [...] » (4 + 4) est rompu dans « Tan limpia tú, tan peinada, / [...] » et l'irrégularité ainsi introduite ne renvoie que mieux au caractère insaisissable de ce personnage qui sillonne le pays et qui disparaît sans crier gare et sans laisser le moindre indice au sujet de sa nouvelle destination.

## EL PESCADOR SIN DINERO

2

Sin dinero.  
 ¡Ya ves tú!  
 Ya sin dinero.

¡**Oh campo mío** en la mar,  
 ya no te podré comprar,

que me quedé sin dinero!

¡Ya ves tú! (pp. 233-234)

\*\*\*

Sin dinero

¡Ya ves tú!

Ya sin dinero.

¡**Campito mío** en la mar,  
ya no te podré comprar,  
que me quedé sin dinero!

¡Ya ves tú! (Marrast, p. 192)

L'intérêt prononcé pour l'espace lyrique élaboré est exprimé tantôt par une interjection, tantôt par la valeur affective véhiculée par le diminutif. La version la plus récente, « [...] / ¡Oh campo mío en la mar, / [...] » présente l'intérêt d'harmoniser la forme afin de suggérer le caractère harmonieux de l'espace idéal rêvé. En effet, dans cette version, tous les vers sans exception commencent par un monosyllabe.

#### LA PASTORAY EL PASTOR

[...]

—Yo no te puedo ayudar,  
que voy, ligero, a las eras,  
pastor que vas por los cerros,  
**cantando**, de piedra en piedra. (p. 239)

\*\*\*

[...]

—Yo no te puedo ayudar,  
que voy, ligero, a las eras,  
pastor que vas por los cerros,  
**libando**, de piedra en piedra. (Marrast, p. 198)

Le dénominateur commun qui unit les verbes « cantar » et « libar » est la notion de liberté qui se répercute sur le personnage masculin en fusion parfaite avec le cadre spatial naturel. « Libar » renvoie à l'activité présentée dans les vers qui précèdent où le berger était perçu en train de cueillir des herbes variées. « Cantar » favorise la dimension créatrice associée à ce même personnage.

## LA MAL CRISTIANA

2

Porque al mirarte en la pila,  
 amor, del agua bendita  
 te dije « ¡Amor! »,  
 ¿he de confesarme yo?

Porque al rezar en la misa,  
 amor, el Ave María,  
 te dije « ¡Amor! »,  
 ¿he de **confesarme** yo? (p. 249)

\* \* \*

Porque al mirarte en la pila,  
 amor, del agua bendita,  
 te dije ¡Amor!  
 ¿he de confesarme yo?

Porque al rezar en la misa,  
 amor, el Ave María,  
 te dije ¡Amor!  
 ¿he de **condenarme** yo? (Marrast, pp. 208-209)

Le verbe « condenar » ferme la porte à toute perspective de rédemption. La faute commise n'est plus discutable et elle implique le châtement divin de façon irrémédiable. C'est l'inquiétude qui semble s'emparer de la voix féminine qui extériorise son angoisse par cette interrogation restée sans réponse. Le verbe « confesar », pour sa part, laisse entrevoir une issue de rachat. La reformulation du vers traduit néanmoins la perplexité de la jeune femme qui ne perçoit pas les raisons d'une telle démarche de contrition.

## LA ENCERRADA

11

—¡Saber que tengo que irme  
 y que tengo que dejarte  
**tan sola** aquí, sin morirme!  
 [...] (p. 258)

\* \* \*

—¡Saber que tengo que irme  
y que tengo que dejarte  
**solita** aquí, sin morirme!  
[...] (Marrast, p. 216)

L'isolement est mis en relief au début du vers dans les deux versions, et l'adjectif employé est identique. La forme diminutive présente l'intérêt de souligner morphologiquement la solitude en ayant recours, grâce à la dérivation, à un mot unique. La version « *tan sola* » implique la prise de position de la voix lyrique qui se prononce de la sorte sur la situation vécue par la jeune femme privée de liberté.

EL BUEN AMIGO

1

Amigo de las nieves,  
ven pronto a mí.

Con tu cayado alpino,  
con tu mastín.

**Que cuando ante mí se encuentre  
me digas adiós en silencio.**

(—¿Adónde marchas,  
a la mar o al fuego?) (p. 266)

★ ★ ★

Amigo de las nieves,  
ven pronto a mí.

Con tu cayado alpino,  
con tu mastín.

Con tu bufanda helada,  
de vellorí.

Amigo de las nieves,  
igual a mí.

Te espero en la llanura,  
con mis esquís.

Con mi cayado alpino,  
con mi mastín.

**Con mi bufanda helada,  
de vellorí.**

**Amigo de las nieves,  
igual a ti. (Marrast, pp. 222-223)**

Robert Marrast ne signale pas de variante par rapport à la version transposée dans son édition. L'unité 2 n'est pas reproduite dans l'édition de Luis García Montero :

Que de pronto yo me encuentre  
sentado junto al amigo.

—¿De dónde vienes,  
de la mar o el trigo?—

Que junto a él yo me encuentre  
mudo, sin saber qué hablarle.

—Dime, ¿en qué piensas,  
en la mar o el aire?—

Que cuando ante mí se encuentre,  
me diga adiós, en silencio.

—¿Adónde marchas,  
a la mar o al fuego? (Marrast, p. 223)

Certains vers de cette deuxième unité de « El buen amigo » sont intégrés à la première dans notre édition (p. 266). Les unités 3 sont identiques dans les deux éditions. La version plus synthétique renforce la tonalité tragique et mystérieuse de cette composition. Elle évacue, en outre, toute perspective ludique en ne reproduisant pas l'alternance régulière d'heptasyllabes et de pentasyllabes.

**EL CIERVO, LA CIERVA Y EL CERVATILLO**

**III**

**La cierva, agonizando**

Sí, monteros [...]. (p. 268)

\*\*\*

## EL CIERVO, LA CIERVA Y LA CERVATILLA

## III

(Voz de la cierva, agonizando)

Sí, monteros [...]. (Marrast, p. 225)

La version brève de ce qui s'apparente à une didascalie renforce la tonalité tragique du dénouement annoncé et se rapproche davantage de la convention théâtrale. L'évolution du féminin (cervatilla) vers le masculin (cervatillo) ne bouleverse pas la trame exposée ni même l'aspect formel du titre assimilable à un hendécasyllabe dans les deux cas.

## TORRE DE IZNÁJAR

Prisionero en esta torre,  
prisionero quedaría.

(Cuatro ventanas al viento.)

—¿Quién grita hacia el Norte, amiga?

—El río, que va revuelto.

(Ya tres ventanas al viento.)

—¿Quién gime hacia el Sur, amiga?

—El aire, que va **sin sueño**.

[...] (pp. 269-270)

\*\*\*

Prisionero en esta torre,  
prisionero quedaría.

(Cuatro ventanas al viento.)

—¿Quién grita hacia el norte, amiga?

—El río que va revuelto.

(Ya tres ventanas al viento.)

—¿Quién gime hacia el sur, amiga?

—El aire, que va **revuelto**.

[...] (Marrast, pp. 226-227)

La force redoutable du vent contribue à l'élaboration du cadre inquiétant présenté dans cette composition. Le participe passé « revuelto » souligne la puissance incontrôlable de l'élément naturel. Dans la version



« [...] / —El aire, que va sin sueño. / [...] », la puissance du vent est suggérée par l'absence de sommeil. Par ailleurs, ce vers contribue à la personnification de l'air qui accentue le caractère troublant de l'ambiance dépeinte.

EL TONTO DE RAFAEL

Por las calles, ¿quién aquel?  
—¡El tonto de Rafael!

Tonto llovido del cielo,  
del limbo, sin un ochavo.  
Mal pollito colipavo,  
sin plumas, digo, sin pelo.  
¡Pío-pic!, pica, y al vuelo  
**todos le pican a él.**  
[...] (pp. 276-277)

\*\*\*

Por las calles: ¿Quién aquél?  
—¡El tonto de Rafael!

Tonto llovido del cielo,  
¡del limbo!, sin un ochavo.  
Mal pollito colipavo,  
sin plumas, digo, sin pelo.  
¡Pío-pic!, pica, y al vuelo  
**picos le pican a él.**  
[...] (Marrast, p. 260)

Le vers « [...] / picos le pican a él. » accentue la tonalité burlesque de la composition en jouant sur la répartition des accents et les similitudes sonores : « picos le pican a él », « picos le pican a él ». La version « [...] / todos le pican a él. » isole le « je » lyrique en soulignant la convergence d'intérêt de tous les membres de son entourage.

La enterré de medio cuerpo  
frente al mar.

Y al albedrío del viento,  
le dejé la voz y el pecho.

Triste se puso a cantar:  
—¿Quién me ha partido mi cuerpo  
frente al mar? (p. 282)

\*\*\*

La enterré de medio cuerpo,  
frente al mar.

Y al albedrío del viento,  
le dejé la voz y el pecho.

Triste se puso a cantar.  
—**Me han partido** mi cuerpo,  
frente al mar. (Marrast, p. 236)

Le simple constat « [...] / —Me han partido mi cuerpo, / [...] » évolue vers une interrogation qui traduit la volonté d'accéder à la vérité et d'identifier un coupable.

#### EL MARINERO OLVIDADO

Grita, llora el marinero.  
¡Mi cañonero!

Me quedé solo en la tierra,  
pues **se me marchó** a la guerra  
mi compañero.

¡Mi cañonero!  
¡El más garrido, el primero! (p. 285)

★ ★ ★

Grita, llora el marinero  
¡mi cañonero!

Me quedé solo en la tierra,  
pues que **se partió** a la guerra  
mi compañero.

¡Mi cañonero!  
¡El más garrido, el primero! (Marrast, p. 244)

Le marin pleure une absence. L'originalité dans ce cas tient à l'identification de l'être absent. Il s'agit en fait d'une embarcation. Privé de voyage en mer, le marin laissé à terre ressent une douleur comparable à la déchirure amoureuse. Il établit froidement le constat du départ dans « [...] / pues que se partió a la guerra / [...] ». En revanche, il laisse transparaître une relation affective dans « [...] / pues se me marchó a la guerra / [...] ».

Ese barco que va y viene  
con la luna.

¡Cuánto sendero de aroma,  
cada vez que va y que viene  
con la luna!

—Cara de luna, ¿qué lleva,  
cada vez que va y que viene  
con la luna?

—**Jardinillos** de claveles  
y **azucenas, con la luna.** (p. 287)

\*\*\*

Ese barco que va y viene,  
con la luna.

¡**Qué caminito** de aroma,  
cada vez que va y que viene  
con la luna!

—Cara de luna, ¿qué lleva,  
cada vez que va y que viene  
con la luna?

—**Macetitas** de claveles  
y **azucenas.** (Marrast, p. 247)

L'évolution observée favorise le glissement de l'unicité (« [...] / ¡Qué caminito [...] ») vers une estimation quantitative source de richesse (« [...] / ¡Cuánto sendero [...] »). Les deux derniers vers de la composition renferment la réponse qui hante les pensées de la voix lyrique. C'est à ce stade que de nouvelles variantes font leur apparition. Les limites imposées par le contenant (macecitas) sont définitivement franchies grâce au substantif « jardinillos ». Le diminutif est préservé dans les deux cas afin de souligner l'émotion du « je » poétique. Le tout dernier vers est amplifié. En effet, « [...] / y azucenas. » devient « [...] / y azucenas, con la luna. ». Ce complément d'information renforce la charge onirique liée au déplacement de cette embarcation. Par ailleurs, chaque unité strophique se referme désormais sur les syllabes « con la luna ».

## LA LEONA

## I

Cantando a la puerta, tú,  
labrando redes de plata.  
—Tu marido, ¿dónde está?

—¡En **el mar!**  
¡Mi marido está en **el mar!**

—¿Volverá?  
—¡Quién sabe si volverá!

## II

Llorando a la puerta, tú,  
labrando redes de luto.  
—Tu marido, ¿dónde está?

—¡En **el mar!**  
—¿Volverá?  
—¡No volverá! (p. 290)

★ ★ ★

## 1

Cantando a la puerta, tú,  
labrando redes de plata.  
—Tu marido, ¿dónde está?

—¡En **la mar!**  
¡mi marido está en **la mar!**

—¿Volverá?  
—¡Quién sabe si volverá!

## 2

Llorando a la puerta, tú,  
labrando redes de luto.  
—Tu marido, ¿dónde está?

—¡En **la mar!**  
—¿Volverá?  
—¡No volverá! (Marrast, pp. 250-251)

Dans cet extrait de « La leona », la variante unique concerne le genre du substantif « mar ». Cette évolution montre assez que le choix n'est pas arrêté en la matière, contrairement à ce qui est parfois avancé en prenant appui sur les célèbres vers « El mar. La mar. / El mar. ¡Solo la mar! / [...] » (*Marinero en tierra*, p. 123). Il est envisageable de considérer, dans les vers ci-dessus, que l'évolution vers le masculin soit liée au caractère agressif de la mer qui emporte la vie du pêcheur. Ceci n'est toutefois pas à considérer comme une orientation constante. En effet dans le contexte comparable de « Elegía del niño marinero » (*Marinero en tierra*, pp. 138-139), la mer tout aussi redoutable et agressive est désignée sous sa forme féminine : « [...] / ¡Qué negra quedó la mar! / [...] ».

#### LA SIRENILLA CRISTIANA

I

Teniendo voz de mujer  
y **cola azul de pescado**,  
y viéndote siempre a nado,  
sola, por la mar zafira,  
¿quién querrá hacerme a mí ver  
que estoy viviendo engañado  
no creyéndote mentira? (pp. 291-292)

\*\*\*

Teniendo voz de mujer  
y **colita de pescado**,  
y viéndote siempre a nado,  
sola, por la mar zafira,  
¿quién querrá hacerme a mí ver  
que estoy viviendo engañado  
no creyéndote mentira? (Marrast, p. 252)

Le diminutif rassurant et affectueux « colita » évolue vers la forme dépourvue de suffixe. Cette version écourtée favorise l'inclusion d'une référence chromatique (azul) qui suggère l'osmose absolue de la sirène avec son milieu de prédilection : « [...] / sola, por la mar zafira, / [...] ».

#### DESPEDIDA

¡Quién pensara, quién dijera  
lo que tú!

—**Tan harta ya** de morir,  
 en la mar, de marinera.  
 ¡Quién de las mares partiera  
 y al campo fuera a vivir!

Lo que tú, ¡quién lo dijera...  
 sin partir! (p. 295)

\*\*\*

¡Quién pensara, quién dijera  
 lo que tú!

—**Hartita estoy** de morir,  
 en la mar, de marinera.  
 ¡Quién de las mares partiera  
 y al campo fuera a vivir!

Lo que tú, ¡quién lo dijera...  
 sin partir! (Marrast, pp. 256-257)

Il est probable qu'une contradiction ait été ressentie entre le contenu sémantique du verbe « morir » et le diminutif peu compatible avec le désespoir formulé. Par ailleurs, l'adverbe « ya » ajoute à la détermination du sujet parlant qui exprime une position sur laquelle il ne semble pas décidé à revenir.

Les écarts relevés et interprétés introduisent parfois des nuances, des changements de perspectives. Il arrive également qu'ils imposent une nouvelle lecture du vers. Quoi qu'il en soit, l'évolution du texte n'est jamais déconnectée d'un effet de sens produit. Ce qu'il est important de signaler dans l'optique qui est la nôtre, c'est que le texte évolue, se réécrit, se transforme au fil du temps et qu'il connaît donc un sort semblable aux textes poétiques insérés dans les *Cancioneros*.

Un dernier cas d'évolution reste à considérer : celui des compositions retirées de *Marinero en tierra, La amante* et *El alba del alhelí*.

### 2.5. *Les poésies supprimées*

Les compositions définitivement retirées des trois recueils que nous abordons ont été regroupées dans l'édition de Luis García Montero dans le volume III de l'œuvre de Rafael Alberti dans la partie « Otros poemas ». Ce volet est articulé en plusieurs unités dont la première est « Poemas excluidos de los tres primeros libros » (pp. 695-705). Nous indiquons, lorsque cela est possible, à la suite de la transcription du

poème et entre crochets, le titre du recueil dont furent exclues ces compositions.

### LA BATELERA Y EL PILOTO SONÁMBULOS

Sonámbula de espuma, cabellera  
de nácar, y fanal esmerilado,  
en un batel de concha de pescado,  
rasga el vidrio del mar la batelera.

Un piloto de nieve, en la escollera,  
iza un pañuelo de color lunado.  
Soplo del alba y banderín alado,  
vira el batel dormido a la ribera.

¡Hijas del mar, oh lobas litorales;  
sombras yertas del fondo, marineros;  
lámpara boreal del aire frío;

mirad cómo en las ondas los sedales  
hunden los dos sonámbulos remeros...  
como si el mar fuera un humilde río! (p. 697)

[*Marinero en tierra*]

Ce sonnet, élaboré en vers hendécasyllabes, invite à la contemplation d'une scène paisible se déroulant en mer. Les acteurs en sont les personnages annoncés dès le titre, un féminin et un masculin, unis par deux caractéristiques communes : ils sont directement associés à la mer par leur activité (batelera ; piloto) et leur vigilance est amoindrie par le sommeil qui les envahit (sonámbulos). Ce manque de concentration ne débouche pas sur une mise en péril compte tenu de la mansuétude des eaux signalée dans le second tercet : « [...] / mirad cómo en las ondas los sedales / hunden los dos sonámbulos remeros... / como si el mar fuera un humilde río! ». Ces points communs parviennent à rapprocher des personnages qui dans un premier temps ne semblent pas destinés à partager l'espace textuel. En effet, le premier quatrain est exclusivement réservé à la présentation de la batelière, et le pilote reste isolé sur la strophe suivante. Ce procédé permet de souligner la distance spatiale qui les sépare : « [...] en un batel de concha de pescado, / [...] » ; « [...] en la escollera, / [...] ». L'atmosphère onirique est renforcée par la présentation de la batelière tel un être en fusion complète avec la mer : « Sonámbula de espuma [...] » ; « [...] cabellera / de nácar [...] » ; « [...] »

batel de concha de pescado, / [...] ». C'est la prédominance du blanc et la référence à la lune qui produit un effet semblable dans le second quatrain : « [...] / Un piloto de nieve [...] » ; « [...] iza un pañuelo de color lunado. / [...] ». Les indications transmises favorisent le rapprochement des deux entités : « [...] / vira el batel dormido a la ribera. / [...] ». Dans le premier tercet, la voix lyrique invite la communauté des habitants des fonds marins à contempler la délicatesse du mouvement et de l'action. Ce sonnet présente un cas remarquable d'auto-intertextualité. En effet, il se nourrit d'éléments recensés dans d'autres compositions du même recueil, et tout particulièrement dans les sonnets. C'est éventuellement ce qui pourrait avoir conduit à son exclusion. Dans le sonnet « Catalina de Alberti, italo-andaluz » (pp. 90-91), la présentation du personnage féminin associait l'écume et la nacre dans un vers du premier tercet : « [...] / clavel de espuma y nácar de los mares / [...] ». Le déplacement est également exprimé au travers de l'image d'une surface sur laquelle s'exerce une forte pression dans « Rosa-fría, patinadora de la luna » (pp. 88-89) : « [...] / Mientras vas el cristal resquebrajando... / [...] ». Les coquilles figurent au nombre des matériaux dont est faite l'embarcation dans « A un capitán de navío » (p. 83) : « Sobre tu nave —un plinto verde de algas marinas, / de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar— / [...] ». Un autre des sonnets, déjà mentionné, de *Marinero en tierra* associe dès le premier vers la neige et la lune. Il s'agit de « Rosa-fría, patinadora de la luna » (pp. 88-89) : « Ha nevado en la luna [...] ».

#### CORREO

Carta.

¿De dónde ha venido?

Carta tengo.

¿De quién será?

Un sello trae, de España  
sellado en puerto de mar

—*Regata de las banderas*  
*Doce lanchas cañoneras,*  
*haciendo salvas al alba*  
*de S.M. la Reina.*

*Cucaña, en el río.*

*Casetas de feria.*

*Girando, los tíos-vivos.*



¡Luz del último cohete!—

(¡La novia que se despierta!) (pp. 697-698)

[*Marinero en tierra*]

Le principe même de la lettre reçue est une réactivation du motif de l'absence et de la mise à distance. La satisfaction de la voix poétique est manifeste grâce à la répétition du substantif « carta » et à la précision de possession effective (« [...] / Carta tengo. / [...] »). L'enthousiasme est mis en évidence par le jeu des questions que le destinataire du courrier s'adresse à lui-même. Les interrogations ainsi posées donnent lieu à un bref jeu de pistes qui trouvera une solution rapide dans l'observation attentive du cachet, indice particulièrement fiable (« [...] / Un sello trae de España / sellado en puerto de mar. / [...] »). Le changement de graphie invite à considérer que les deux strophes qui suivent reproduisent le contenu de la lettre. Le lecteur est de la sorte invité à partager un moment d'intimité avec le destinataire de ce courrier qui le rend fébrile. La stratégie de compensation fonctionne pleinement mais ne sera pas suffisante pour évacuer la douleur de l'absence : la fiancée se trouve à distance tout comme le rivage marin d'où elle écrit. Les manifestations festives auxquelles elle assiste ou participe se dotent dès lors d'un goût amer de privation pour le « je » lyrique qui découvre ce à quoi il ne peut assister et dont il semble exclu. Cette privation concerne l'activité festive (Cucaña ; casetas de feria ; tíos-vivos ; cohete), ainsi que l'univers marin (Regata ; lanchas ; puerto de mar).

#### EL HÚSAR

Soldadito quiero ser,  
de los que van a la guerra.

Cómprame una casaca  
con tres estrellas.  
una casaca encarnada

y un casco negro  
con un plumero.

—¡Qué guapo va a andar el niño  
rechinando las espuelas!  
Coronel, ¿qué cuerpo mandas?

—¡Húsares de la Princesa! (p. 698)

[*Marinero en tierra*]

Dans ce cas, la voix lyrique effectuée par le biais de ces vers un voyage en enfance. Elle se remémore le plaisir enfantin du déguisement, désir partagé avec une tierce personne comme l'indiquent les deux dernières strophes qui établissent un dialogue entre l'enfant comblé et probablement le personnage de la mère qui opte pour entrer pleinement dans son jeu : « [...] / —¡Qué guapo va a andar el niño / rechinando las espuelas! / Coronel, ¿qué cuerpo mandas? / [...] ». Le poème est structuré en deux temps correspondant à la formulation de la requête (quiero ser ; Cómprame) puis à l'acceptation implicite du destinataire de l'impératif comme le souligne la projection vers un futur proche (va a andar el niño). Différents procédés contribuent à suggérer la naïveté de l'enfant : le souhait formulé sans nuance comme un caprice (quiero ser), le recours au diminutif pour exprimer un statut de personnage associé à l'activité guerrière (soldadito), l'accumulation des accessoires réclamés au sein de la deuxième strophe, la facilité et la spontanéité qui guident la réponse de l'enfant au dernier vers : « [...] / ¡Húsares de la Princesa! ».

#### LA REINAY EL PRÍNCIPE

La Reina va en su carroza.

¡Mira los palafreneros!

La Reina va en su carroza.

¡Qué dichosa va la Reina!

Si fueras hijo de Rey,

¡mi rey, lo que tú serías!

Va el Príncipe en su carroza.

¡Qué dichoso que va el Príncipe! (pp. 698-699)

[*Marinero en tierra*]

C'est le même univers de l'enfance qui prévaut dans ce poème dont le titre —élaboré à partir de la mise en relation de deux personnages désignés par des statuts prestigieux, tels des types dépourvus d'identité— semble annoncer un conte au dénouement heureux. Le « je » lyrique invite avec insistance à faire partager un sentiment d'admiration comme le soulignent les trois phrases exclamatives qui ponctuent les trois strophes. Dans les deux premiers cas, cet enthousiasme prend

forme à partir d'un constat identique : « La Reina va en su carroza. / [...] ». Le spectacle est supposé être impressionnant et produire un impact considérable sur le destinataire. La dernière strophe accentue le mouvement vers le domaine du virtuel (*Si fueras*). Le rêve d'ascension est clairement formulé : « [...] / *Si fueras hijo de Rey, / ¡mi rey, lo que tú serías!* / [...] ». Une fois ce rêve devenu concret, tout devient possible comme le suggère la réactivation de la deuxième strophe à la fin de la troisième. Le même constat y est effectué et la même admiration naît de ce constat. L'unique évolution perceptible est que la reine a cédé la place au prince.

#### MAPA MUDO

¿Cómo te llamas,  
puntito negro  
caído en el mapa?

(Renos por el agua helada,  
por las banderas nevadas  
—llanuras de la paz, bancas—.)

Puntito negro,  
¿Cómo te llamas?

Niña que vas por los yelos  
sobre una foca montada,  
contra tu pecho un pandero  
de escarcha sobredorada;  
tu país —puntito negro—  
¿cómo se llama?

¡En ancas de tu trineo,  
niña, que vienen las morsas  
perseguidas por los renos! (p. 699)

[*Marinero en tierra*]

Cette composition, dont le titre est basé sur un jeu de mots permettant de justifier l'absence de réponse à la question posée, allie plusieurs tendances qui prennent forme de façon récurrente au sein de *Marinero en tierra* : la dynamisation par le biais de la mention d'animaux, comme cela est visible dans la dernière strophe du poème (« [...] / ¡En ancas de tu trineo, / niña, que vienen las morsas / perseguidas por los renos! ») ; le déplacement sur le dos d'un animal inattendu (« [...] / Niña que vas

por los yelos / sobre una foca montada, / contra tu pecho un pandero / de escarcha sobredorada; / [...] ; le champ lexical propre à un paysage hivernal (agua helada ; banderas nevadas ; yelos ; escarcha ; trineo) ; l'observation géographique à partir d'un atlas (« ¿Cómo te llamas, / puntito negro / caído en el mapa? / [...] »). Le premier aspect est présent dans « Mi corza » (p. 99) : « [...] / Los lobos, buen amigo, / que huyeron por el río. / [...] » ; le deuxième aspect se manifeste dans « Cruz de viento » (p. 128), poème qui précède immédiatement « Mapa mudo » dans la première édition de *Marinero en tierra* : « [...], tú, / sobre una corza marina. / [...] » (p. 127) ; les références au froid et à l'hiver abondent au début du recueil : « Sueño del marinero » évoque « [...] las polares / islas del Norte! / [...] » (p. 79) ; « Rosa-fría, patinadora de la luna » se réfère à « nieve de la nevería », « silencio escarchado » et « heladas terrazas » (p. 89) ; le sonnet « A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arpa » (p. 90) mentionne également la neige. Enfin l'observation attentive de l'atlas inspire les vers de « Elegía » (p. 112).

### SUEÑO

Abajo, en lo más profundo  
del mar, tres doncellas muertas,  
¡mis ojos!, sin desposar.

—Marinos de la ribera,  
¿no hay quien se quiera casar  
con estas blancas doncellas,  
suaves conchas de la mar? (pp. 699-700)

[*Marinero en tierra*]

L'adverbe de lieu sur lequel s'ouvre la composition atteste qu'une limite est établie entre deux espaces. Le monde de la surface est définitivement séparé du monde sous-marin par la frontière constituée par le niveau des eaux. La voix lyrique apparaît comme l'élément susceptible de favoriser la jonction entre les deux univers dans la mesure où elle se présente comme la détentrice d'une connaissance que nul autre n'est capable d'appréhender : « Abajo, en lo más profundo / del mar, tres doncellas muertas, / ¡mis ojos!, sin desposar. / [...] ». Bien que le substantif « sirènes » ne soit pas mentionné dans ces vers, c'est bien de ces habitantes des profondeurs dont il est ici question. Le participe passé « muertas » est à interpréter à la lumière du titre « Sueño » et de la dernière strophe. En effet, les vers qui y sont réunis constituent un

appel aux professionnels de la navigation susceptibles de mettre fin au tourment de ces blanches demoiselles qui manifestement souffrent de ne pas être aimées. Le motif des noces sous-marines est présent dès le poème prologue « Sueño del marinero », dont le titre renvoie d'ailleurs également au rêve : « [...] / ¡Gélidos desposorios submarinos / [...] » (p. 80). Nous sommes en présence d'un cas de réécriture élaboré autour de la remise en question d'un mythe. La sirène, qui suppose un danger pour la navigation — ce qui justifie l'absence de prétendant au sein de la communauté des marins —, est reconsidérée par la voix lyrique qui porte un regard attendri sur ces êtres hybrides qui méritent selon lui d'accéder à l'amour.

#### MEDIANOCHE

Ya el silbido de ese tren  
 rayado habrá el Manzanares.  
 ¡Pobrecito río,  
 donde solamente botan  
 sus barquitas los chiquillos! (p. 700)

[*Marinero en tierra*]

Deux modes de déplacements sont considérés dans ces vers et ils sont associés à des linéarités respectives condamnées à ne pas se rencontrer : le cours du modeste Manzanares et la voie ferrée. Le voyage de nuit, comme le laisse entendre le titre, est imaginé depuis la perspective du « je » poétique qui manifestement ne se trouve pas à bord du train comme le suggère le futur de conjecture : « Ya [...] / habrá [...] ». Dans cette ambiance nocturne, le son acquiert une dimension particulière : « Ya el silbido de ese tren / rayado habrá el Manzanares. / [...] ». Le recours au participe passé « rayado » ne renvoie pas exclusivement au sifflet strident du convoi. Il suggère que la linéarité de la voie ferrée prend le dessus par rapport au cours d'eau qui n'offre que des perspectives très limitées de déplacements. Par sa profondeur modeste, il se limite à offrir un cadre de jeux aux enfants « [...] / donde solamente botan / sus barquitas los chiquillos! ». C'est ce qui justifie la compassion de la voix lyrique : « [...] / ¡Pobrecito río, / [...] ».

Sonabas tú, que no yo,  
 que cinco marinerillos  
 en alta mar naufragaban,

y que cinco sirenillas  
 consigo se los llevaban. (p. 700)

[*Marinero en tierra*]

Ce poème sans titre rend compte d'un rêve. Il ne constitue pas un cas unique dans le recueil, mais il se distingue toutefois sur un point. Non seulement la voix lyrique n'est pas à l'origine du rêve rapporté, mais surtout elle semble mettre un point d'honneur à se désolidariser de l'auteur du rêve : « Soñabas tú, que no yo, / [...] ». L'issue du rêve renoue avec la tradition consistant à associer les sirènes au naufrage. L'insistance avec laquelle le « je » se démarque du rêve attribué à une deuxième personne du singulier pourrait signifier qu'il porte personnellement sur ces habitantes des mers un regard bienveillant en contradiction avec les légendes de marins.

VACÍO

Vestido como en la tierra,  
 ya mi voz con otro viento,  
 nadie quiera darse cuenta  
 que soy marino y guerrero,  
 que lo seré hasta que muera. (p. 700)

[*Marinero en tierra*]

Ce regroupement de cinq vers traduit une volonté d'intégration apparente (« [...] / nadie quiera darse cuenta / que soy marino y guerrero, / [...] ») qui ne remet en aucun cas en cause l'essence profonde dont se revendique la voix lyrique (« [...] / que lo seré hasta que muera. »). Cette détermination caractérise le « je » qui entend préserver un lien privilégié avec le monde marin auquel il reste attaché en dépit du changement de contexte : « Vestido como en la tierra, / ya mi voz con otro viento, / [...] ».

Mis amantes marineras  
 serán las reinas del mar.

Serán las reinas del mar,  
 cuando todas las banderas  
 de los barcos, masteleras,  
 me saluden al pasar.

¿Cuándo seré rey del mar,  
de la mar? (pp. 700-701)

[*Marinero en tierra*]

L'interrogation formulée dans les deux derniers vers confère à cette brève composition la tonalité d'une comptine. C'est également l'effet produit par l'aspiration à endosser un rôle nouveau (rey del mar). Les espoirs abrités par la voix lyrique contribuent au rapprochement du monde terrestre et de l'univers marin : « Mis amantes marineras / serán las reinas del mar. / [...] ». La reprise au premier vers de la deuxième strophe du dernier vers de la strophe qui précède rappelle les techniques d'écriture de la lyrique populaire. En se référant à la mer, ces vers suggèrent par ailleurs le mouvement incessant des vagues.

#### A GREGORIO

Tú eres el sol, el sol de la arboleda  
verde y parada de la vida mía,  
el sol que vierte un chorro de armonía  
sobre el paraguas de mi rosaleta.

A la aurora eres tierna melodía  
de corazón de rosa; voz de seda  
es tu voz para mí, pura alegría  
de todo lo que sacia y lo que queda.

A la tarde te mustias, y olvidado  
de tu perfume, entre un vapor dorado  
de sueño azul, un nuevo sueño ensayas.

Y en el sol de la noche, ardiente y frío,  
sobre la almohada del corazón mío  
como un sauce de luna te desmayas. (p. 701)

Le titre de ce sonnet adopte la forme d'une dédicace. La personnalité en hommage à qui les vers sont composés donne son nom à l'ensemble du poème. Cette composition n'a pas été retenue lors de l'élaboration de la première édition de *Marinero en tierra*. Dans ce recueil, un autre sonnet est élaboré autour de la personnalité du peintre : « A Gregorio Prieto y Rafael Alberti » (pp. 84-85). Le sonnet définitivement retenu présente, par rapport à celui reproduit ci-avant, l'intérêt de souligner dès le titre le lien étroit de complicité entre les deux personnalités. C'est également pour le poète l'occasion de revendiquer son statut d'artiste

peintre. Dans « A Gregorio », ce lien ne disparaît pas, mais il se veut plus discret. En effet, il est suggéré par l'expression d'un rapport de possession : « Tú eres el sol, el sol de la arboleda / verde y parada de la vida mía, / el sol que vierte un chorro de armonía / sobre el paraguas de mi rosaleda. / [...] ». L'admiration de la voix lyrique est perceptible dans la distance introduite entre cette dernière et le peintre assimilé au soleil. En effet, les deux entités ne partagent jamais le même vers au sein de ce quatrain. Cet astre généreux (« [...] / el sol que vierte un chorro de armonía / [...] ») est source d'inspiration. L'association au soleil —le substantif « sol » est présent à trois reprises dans la strophe— conditionne la structure des strophes qui suivent. En effet, le deuxième quatrain et les deux tercets retracent la trajectoire du soleil au fil de la journée : « [...] / A la aurora [...] » ; « [...] / A la tarde [...] » ; « [...] / Y en el sol de la noche [...] ». Le rayonnement du peintre est d'une telle densité que la voix lyrique ne parvient pas à s'en détourner. Au-delà des sensations visuelles (sol de la arboleda ; rosaleda ; sauce de la luna), c'est l'ensemble des sens qui est sollicité afin de souligner l'émerveillement du « je » poétique face à l'artiste. Le toucher est suggéré (la almohada) et les sensations qui en découlent sont faites de contrastes (chorro vs vapor dorado ; ardiente vs frío). L'odorat vient compléter ce panorama (tu perfume) et l'ouïe s'impose largement à la voix poétique (armonía ; melodía ; tu voz ; voz de seda). Le peintre Gregorio Prieto, dans ce portrait lyrique, séduit et inspire en transmettant une joie de vivre incontestable (armonía ; pura alegría).

#### A FEDERICO

(*Verano. Soneto lacustre.*)

Clava tu espada en mí, tú, pez-espada,  
 en mí —corzo del mar de agua caliente—  
 que hundida por el plato de mi frente,  
 parta el cristal del fondo, ensangrentada.

Clavado yo, clavada sea mi amada  
 segadora de vidrio en la corriente...  
 Libre del alma. Y de su cuerpo ausente,  
 emerja de la mar alborotada.

Y emerja yo también, cuerpo sin vida,  
 mi alma de corzo a su cabello asida,  
 verde eslabón, no de la mar cadena...



Que nos atraiga el vendaval playero,  
y nos recoja un viejo marinero,  
cadáveres los dos sobre la arena. (pp. 701-702)

Plusieurs sonnets ont été composés en hommage au poète Federico García Lorca et l'évolution de ces textes est particulièrement remarquable. Ces poèmes sont concernés par la plupart des types d'évolutions que nous avons répertoriés. Le regroupement des vers ne peut pas être affecté par ces variations compte tenu du choix formel retenu. En effet, le sonnet impose un moule métrique rigoureux et invariable. Toutefois, entre la première édition de *Marinero en tierra* et les suivantes, certains vers ont évolué : « [...] tu rostro moro de perfil gitano / [...] » est finalement remplacé par « [...] tu rostro oscuro de perfil gitano / [...] » (p. 85). « [...] Tierra y aire, tu alma fue cautiva... / [...] » évolue en « [...] / Tu alma de tierra y aire fue cautiva... / [...] » et « [...] / la musa de los cantos populares. » se transforme en « [...] / el ángel de los cantos populares. » dans le même sonnet. Une évolution du paratexte caractérise également ce groupe de sonnets. Chaque poème est précédé d'une indication temporelle transcrite entre parenthèses. Dans l'édition d'origine, le sonnet dont le premier vers est « En esta noche en que el puñal del viento / [...] » est précédé de l'indication « (Otoño) ». Cela est préservé dans l'ensemble des éditions. Il en va de même du sonnet commençant par le vers « Todas mis novias, las de mar y tierra / [...] » qui dans tous les cas est précédé de l'indication « (Primavera) ». En revanche, « Sal tú, bebiendo campos y ciudades, / [...] » est précédé de « (Invernio) » dans la première édition, mais de « (Verano) » dans les suivantes<sup>168</sup>. L'ordre enfin est également altéré puisque la combinaison 1 « En esta noche en que el puñal de viento », 2 « Sal tú, bebiendo campos y ciudades », 3 « Todas mis novias, las de mar y tierra », recensée par Robert Marrast qui prend appui sur le texte tel qu'il est transcrit dans la première version aux éditions Biblioteca Nueva, devient par la suite I « En esta noche en que el puñal de viento », II « Todas mis novias, las de mar y tierra », III « Sal tú, bebiendo campos y ciudades ». Ces multiples évolutions des sonnets dédiés à Federico García Lorca inspirent à Alberto Blecuá le commentaire qui suit :

El primero (« En esta noche en que el puñal del viento ») lleva como epígrafe *Otoño*; el segundo (« Sal tú bebiendo campos y ciudades »), *Invierno*;

<sup>168</sup> Cette altération est relevée par Torres Nebrera, 2003, pp. 247-248.

y el tercero («Todas mis novias, las de mar y tierra»), *Primavera*. A partir de la edición de *Marinero en tierra* de Buenos Aires, Losada, 1945, el epígrafe del segundo soneto (*Invierno*) fue sustituido por *Verano* y pasó al tercer lugar de la serie detrás de *Primavera*. Incomprensible, porque el motivo del soneto es invernal. Y sin embargo, aunque no se incluyó en la edición, Alberti había compuesto un cuarto soneto que venía a cerrar el proyecto inicial de una serie con las cuatro estaciones, tema de libro de Horas medievales, que se puso de moda con el bucolismo utilitario y sentimental del siglo XVIII y que inundó la pintura y la literatura a finales del siglo XIX y principios del siglo XX<sup>169</sup>.

Les multiples évolutions constatées à partir de ce groupe de sonnets font apparaître deux éléments déconcertants. Le sonnet précédé de l'indication « (Verano) » réunit des indices temporels qui renvoient davantage à l'hiver : « herido por el aire » ; « tempestades » ; « débil junco frío » ; « aguas corredoras » ; « viento » ; « nieve » (pp. 86-87). Par ailleurs, l'absence du quatrième sonnet est mise en évidence par la référence aux saisons qui laisse clairement apparaître une lacune. Le sonnet non transcrit complète l'hommage au poète en insistant sur la mise en retrait de la voix lyrique par rapport au poète grenadin : « Clava tu espada en mí [...] » ; « [...] / Clavado yo [...] ». Le « je » poétique exprime son désir de marcher dans les pas de celui qu'il admire : « [...] / Y emerja yo también, cuerpo sin vida, mi alma de corzo a su cabello asida, / [...] ». Le poème se referme sur l'image du naufrage qui garantit la jonction entre terre et mer, aspect fédérateur du recueil s'il en est : « [...] / y nos recoja un viejo marinero, / cadáveres los dos sobre la arena. ». La question qui peut se poser de prime abord est d'identifier les raisons de la suppression de ce sonnet. Mais le problème de fond reste de savoir pour quelles raisons l'absence de ce sonnet est rendue si visible. Le recours aux saisons met en évidence cette suppression. Un élément est visiblement manquant, et il semble que le poète s'emploie à souligner ce manque.

#### ACCIÓN DE GRACIAS

¡Gloria, Estrella del mar, porque llenaste  
mi infancia azul de barcos y banderas!  
¡Honor, porque montañas salineras  
bajo mi noble frente levantaste!

<sup>169</sup> Alberti, *Las cuatro estaciones. Sonetos de Alberti a Lorca (1924-1925)*, pp. 22-23.

¡Gloria, Luna del mar, porque regaste  
mi sueño con un río de palmeras!  
¡Honor porque las novias marineras  
que me diste, jamás abandonaste!

Siempre jardín marítimo y bahía  
y viento sur florido y mediodía  
será, cuando a ti vaya, mi memoria.

Porque en la tierra fui tu marinero,  
porque en el aire fui tu mastelero,  
porque en el agua fui tu honor y gloria.

(1925) (p. 702)

Le titre à forte connotation religieuse est à interpréter au pied de la lettre. Le sonnet est bel et bien l'expression d'une reconnaissance, bien que les remerciements recensés ne s'adressent pas à une divinité mais à des éléments mis en rapport avec le monde de la mer : « Estrella del mar » et « Luna del mar ». La ferveur de la voix lyrique est perceptible dans l'organisation rigoureuse des quatrains dont les vers impairs respectent une structure identique : 1 Gloria + groupe nominal + porque + verbe conjugué à la deuxième personne du prétérit ; 3 Honor + porque. La justification introduite de la sorte se prolonge sur le quatrième vers du quatrain. Le souvenir d'un bonheur sans limites associé à l'enfance envahit la mémoire du « je » poétique. Tout suggère l'abondance (llenaste ; regaste ; diste) et l'élévation (banderas ; montañas salineras ; levantaste). La lumière caractérise ce paysage de l'enfance mettant ainsi en valeur les couleurs chatoyantes de la nature (Estrella ; palmeras ; jardín ; florido). La fusion terre / mer est suggérée par l'alliance de mots « jardín marítimo ». Après l'évocation de ce souvenir amène, le dernier tercet renoue avec la rigueur structurelle par le biais d'une anaphore qui permet de mentionner de façon équilibrée les trois éléments que sont la terre, l'air et l'eau.

#### MAR DE PLATA

Mar de plata, la rubia cabellera  
que irradió al sol del siglo diecinueve  
ártica es ya resbaladora nieve,  
erguida sobre ti, cana palmera.

Si tu mano la surca, naviera,  
copo es perdida en esas ondas, breve.

Si a desatar su cumbre, al fin, se atreve,  
hace el mar, de tu espada, su ribera.

Y, mar de plata los cabellos que antes  
fueran rubio cometa al mediodía  
y arrasaran la frente de la aurora,

ondean por vez última, anhelantes,  
negra bandera cana en agonía,  
desde su cumbre inerte y vencedora.

(1925) (p. 703)

Le titre de ce sonnet pourrait laisser entendre qu'un paysage du littoral est observé par la voix poétique et que la vue de la mer lui inspire cette composition. Le lexique qui émaille ces vers renvoie bien au paysage marin comme le confirment les substantifs « mar », « ondas », « ribera », mais également les verbes « surca », « ondean », ou encore l'adjectif « naviera ». Cependant le vers 2, « [...] que irradió al sol del siglo diecinueve / [...] », oriente de façon décisive la lecture en laissant entendre que la voix lyrique considère les effets du temps. Le soleil du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas altéré le paysage, or le vers suivant (« [...] es ya [...] ») exprime clairement une évolution radicale. La référence au XIX<sup>e</sup> siècle rappelle également les titres de deux sonnets publiés dans *Marinero en tierra* : celui consacré à Rosa de Alberti (p. 90) et celui dédié à Catalina de Alberti (pp. 90-91). Le sonnet supprimé, tout en ayant recours au lexique du paysage marin, présente donc un portrait. Aucun indice ne permet l'identification de la personne considérée, mais l'accent est largement placé sur le constat d'une splendeur flétrie. Ce sont les cheveux qui favorisent ce constat effectué par le « je ». La blondeur éblouissante de la chevelure (« [...] rubia cabellera / que irradió [...] ») n'est plus et elle inspire désormais à la voix lyrique une image moins éblouissante (« [...] / ártica es ya resbaladora nieve, / [...] cana palmera. / [...] »). Les cheveux défaits (« [...] / Si a desatar su cumbre, al fin, se atreve, / [...] ») conservent toutefois l'élégance fluide des ondes qui épousent les formes du corps (« [...] / hace el mar, de su espalda, su ribera. / [...] »). Les effets du temps ne laissent toutefois pas la moindre place au doute. La beauté supposée est bien rejetée dans un passé révolu (« [...] / [...] los cabellos que antes / fueran rubio cometa al mediodía / [...] »). Si la prestance de la femme évoquée reste encore décelable (vencedora), les signes du déclin sont de plus en plus explicitement formulés au fur et

à mesure que nous avançons dans le texte —dans le temps— comme le souligne le vocabulaire concentré dans le dernier tercet : « última » ; « cana » ; « agonía » ; « inerte ». Les références chromatiques, y compris celle intégrée dans le titre, renvoient donc aux traces du vieillissement.

Compañero, amante mío,  
vivimos mal,  
y Dios nos va a castigar.

Di, ¿por qué no nos casamos,  
amante mío?  
Vivimos mal.  
¡Y yo me quiero salvar!

¡A la boda, compañero,  
porque contigo quisiera  
vivir, ya muerta, en el cielo! (p. 703)

[*La amante*]

Ces vers cèdent la parole à une voix féminine qui s'adresse à la personne aimée (amante mío ; compañero) sans en obtenir de réponse. Le point de départ de la composition est le constat d'une irrégularité par rapport aux normes sociales et aux conventions : « [...] / vivimos mal, / [...] ». La transgression relève également de la morale, et ce dernier point provoque la réaction de la voix féminine en quête de régularisation : « [...] / y Dios nos va a castigar. / [...] » ; « [...] / ¡Y yo me quiero salvar! / [...] » ; « [...] / porque contigo quisiera / vivir, ya muerta, en el cielo! ». Ces vers qui expriment la détermination à revenir dans le droit chemin ponctuent les trois strophes afin de suggérer que la jeune femme ne trouve pas d'autre issue à sa situation. La valorisation des liens du mariage a peut-être contribué à l'exclusion de ce poème qui entrerait en contradiction avec les premiers vers de *La amante* : « [...] / Por esposa, no. Sólo por amiga. / [...] » (p. 169).

#### LA NIÑA DEL OLIVAR

Pronto, que se va a casar  
para la Virgen de mayo,  
la Niña del Olivar!

—Costurerilla,  
mi traje...  
Toma la aguja.

¡La Niña del Olivar,  
la reina de la aceituna,  
con Currito el del lagar!

—Costurerilla,  
mi traje...  
Toma el dedal.

¡Olé la Niña del Olivar,  
que con el Niño del Aguardiente,  
para la Virgen se va a casar!

—Costurerilla,  
mi traje...  
Cóselo ya. (p. 704)

[*El alba del alhelfí*]

Le bonheur exprimé (Olé) et l'agitation joyeuse (Pronto) liés à la perspective du mariage contribuent à valoriser l'officialisation de l'union. L'époque prévue pour les noces est tout aussi suggestive et renvoie aux pulsions printanières (mayo). La fébrilité de la fiancée est perceptible dans les impératifs adressés à la couturière.

Castillito, ¡quién le fuera!  
¡Castillito de la pólvora;  
lejos, allá en la bahía  
de mi infancia marinera!

¡Castillito de San Telmo,  
cerca, en el mar de Almería! (p. 704)

[*El alba del alhelfí*]

Le château mentionné (San Telmo) éveille dans la mémoire du « je » lyrique les souvenirs d'une enfance heureuse (« [...] / de mi infancia marinera! / [...] ») associée au littoral du sud du pays (« [...] / el mar de Almería! »). L'éloignement exprimé est donc simultanément spatial (« [...] / lejos, allá en la bahía / [...] ») et temporel (infancia).

Las casetas de la playa,  
de azul y blanco, María.

Celeste, tu bañador.  
¡Desnúdate al cielo, amor!

El aire no lo quería. (p. 705)

[*El alba del alhelí*]

La voix lyrique élabore un cadre par petites touches au gré des images qui surgissent dans sa mémoire. Tel est l'effet produit par les unités syntaxiques dépourvues de verbes : « Las casetas de la playa, / de azul y blanco, María. / [...] » ; « [...] / Celeste, tu bañador. / [...] ». Le cadre spatial de la plage est ainsi reconstruit, ce qui implique par la même occasion une localisation temporelle implicite. Ce contexte spatio-temporel justifie la pulsion exprimée par la voix poétique sous forme d'impératif adressé à la jeune femme « [...] / ¡Desnúdate al cielo, amor! / [...] ». L'air semble faire obstacle à la réalisation de la requête et ce point entre en contradiction avec la valeur de l'air et du vent, en particulier lorsqu'ils sont associés au bain, dans les compositions de la lyrique populaire.

—No, no, no,  
al alba, no.

¿Y al mediodía, di?

—Sí, sí, sí,  
al mediodía, sí. (p. 705)

[*El alba del alhelí*]

Le principe du jeu d'oppositions structure l'intégralité de cette brève composition. Deux voix semblent coexister au sein de ces vers par le biais d'un échange dont l'objectif est de déterminer le cadre chronologique le plus propice, sans que ne soit jamais spécifié l'objectif concret poursuivi. Un rejet catégorique de la première voix, pousse la seconde à proposer une alternative que la première voix s'empresse de valider avec la même vigueur que lors de l'expression du refus. Les éléments placés en oppositions sont : la voix 1 qui rejette une option puis en valide une autre et la voix 2 qui formule une solution de repli ; les

marqueurs temporels « alba » et « mediodía » ; les adverbes « no » et « sí ». La tonalité enfantine est suggérée par la syntaxe dénudée des vers 1-2 et 4-5 élaborés sans verbes, par la spécificité des vers 1 et 4 exclusivement formés par la juxtaposition d'une syllabe unique, et par la redondance de la syllabe [di] au vers 3. Le point d'entente entre les deux voix est également confirmé par la métrique. En effet, le vers 5 valide l'option proposée au sein du vers 3 par la seconde voix. Ces deux vers correspondent dans les deux cas à des heptasyllabes.

¡Sabedlo!

La banda de mis desvelos  
le estoy yo al aire bordando,  
para que prenda a los cielos  
la isla de San Fernando.

¡Sí, sabedlo! (p. 705)

[*El alba del alhelí*]

La référence géographique (« [...] / la isla de San Fernando. / [...] ») renvoie bien à l'univers de l'enfance et au cadre privilégié de la baie de Cadix que la voix lyrique se plaît à convoquer dans ses vers. La strophe centrale de quatre vers concentre le message que le « je » poétique s'emploie à transmettre avec insistance : « ¡Sabedlo! / [...] » ; « [...] / ¡Sí, sabedlo! ». Cette structure exprime avec force la détermination de la voix poétique désireuse de convaincre son destinataire multiple. Le souhait formulé est celui de l'extériorisation d'un tourment (desvelos). L'espace inoubliable du littoral sud est exhibé (« [...] / para que prenda a los cielos / [...] ») dans un travail raffiné (« [...] / La banda de mis desvelos / le estoy al aire bordando, / [...] ») qui dit toute la passion qu'inspire la ville côtière.

Nous en avons effectué le constat, aucun élément ne peut être considéré comme un simple motif ornemental. La nature n'est pas évoquée dans le but de rendre un paysage plus amène. Elle définit souvent un espace par opposition à un autre. Elle délimite le lieu du rendez-vous. Elle est prise en considération dans l'élaboration des projets de fugue ou d'évasion. La lecture fortement connotée des éléments naturels assure un lien étroit et logique avec la thématique amoureuse et le voyage dont nous avons relevé les principales modalités d'expression dans les



trois recueils. Le dernier aspect abordé dans cette troisième et dernière partie concerne la légitimité du corpus en tant que *Cancionero* du début du xx<sup>e</sup> siècle. Au-delà des procédés d'écriture et des contenus, c'est la mouvance du texte qui intrigue le lecteur. Il s'agit là d'une modalité supplémentaire de réactivation de la tradition populaire. Des bouleversements profonds sont à relever d'une édition à l'autre, et nous avons fait en sorte d'analyser les effets de sens impliqués par ces modulations.

## CONCLUSION

La critique s'accorde à considérer que les trois premiers ouvrages publiés constituent un cycle. Les circonstances de compositions le confirment. Ce n'est toutefois pas l'unique argument. Les traces des lectures avant-gardistes combinées à une forte volonté de réappropriation de la tradition inscrivent également le corpus dans la même perspective. Les trois recueils jouissent néanmoins d'une autonomie et d'une identité absolues, dans la mesure où certains aspects sont susceptibles de caractériser un recueil plus qu'un autre. Les hommages élaborés sous forme de sonnets sont fortement présents dans *Marinero en tierra* et disparaissent par la suite. Les compositions les plus brèves sont recensées dans *La amante*. Les structures dramatisées s'imposent plus largement dans *El alba del alhelí*. L'ambiance plus sombre de « El negro alhelí » n'est pas perceptible ailleurs dans le corpus. Ceci atteste de l'évolution ainsi que du parcours poétique et personnel de l'auteur. Il expérimente au fil de ses créations, ouvre de nouveaux chemins et contemple de nouveaux horizons. Cependant, un nombre considérable de traits d'écriture permettent de tisser des liens entre les trois productions et ceci vient confirmer, une fois de plus, la nécessité d'appréhender *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí* comme un cycle, mais pas un cycle fermé. La figure correspondant à cette première phase de composition n'est certainement pas le cercle avec l'enfermement que ce dernier implique. Elle correspond davantage à une spirale : les courbes se ressemblent toutes mais elles favorisent l'évolution vers un au-delà dont on ne perçoit pas les limites. Parmi ces procédés unificateurs figurent les effets produits par les constructions binaires, les structures parallèles, les jeux

d'oppositions. Tous ces éléments, qui favorisent une apparente spontanéité dans le texte, ont en commun de rendre perceptible le palimpseste de la lyrique populaire au sein de la production albertienne.

Les passerelles sont également identifiables sur le plan thématique. Le souvenir est de toute première importance. Il en va de même des notions d'amour et de voyage. L'espace est remémoré, abandonné, sillonné, rêvé ou encore reconstruit. Il semble réducteur de considérer le traitement de l'espace comme la conséquence unique du déracinement du poète par rapport à son littoral de prédilection. L'espace adopte une valeur poétique plus vaste qui ne saurait se cantonner à la simple anecdote familiale. Il est mis en avant afin de refléter le rapport à l'autre. Le cas de Rute en est l'exemple le plus significatif. L'atmosphère pesante qui y règne, selon le poète, inspire une tonalité et une orientation claires. C'est à cette occasion que sont composés les vers qui s'appliquent à traiter de l'absence de communication et de la privation de liberté. L'espace est également parcouru et les vers sont le reflet de l'observation du voyageur. Le cadre spatial favorise les rencontres ou les séparations, lorsque les amants n'empruntent pas la même route. C'est également le lieu des rendez-vous, planifiés, rêvés ou concrétisés. Il se place au service de la thématique amoureuse pour dire l'oubli, la séparation ou les retrouvailles. Dès lors, une dichotomie se met en place dans le but d'opposer l'espace de la voix poétique à un ailleurs, formulé ou implicite, qui traduit une tension. C'est en ce sens que le littoral reste primordial. Il est tantôt l'espace dont le « je » est absent, tantôt le cadre vers lequel il tend. Il n'en demeure pas moins vrai que le poète associe le littoral à l'espace qui le définit le mieux. La mer l'envoûte et le séduit. C'est pour cette raison même que la mer est régulièrement convoquée. Elle n'est pas un simple motif ornemental, mais elle fait l'objet d'un véritable travail de reconstruction personnelle. L'espace mis à distance est regretté car l'individu a vocation à aspirer à ce qui lui échappe. Le résultat en est une des plus grandes réussites albertiennes dans le cadre de ces trois recueils : une mythologie sous-marine personnelle, un cadre hybride assurant la fusion désirée entre terre et mer, lieu de toutes les convergences souhaitées et de tous les rêves.

Si Rafael Alberti s'empare délibérément de la tradition populaire, il est à relever que cette orientation n'est pas exclusive, d'une part, et que l'objectif poursuivi n'est en aucun cas un simple exercice d'imitation, d'autre part. Le poète est nécessairement en lien avec un environnement politique et culturel auquel il ne peut échapper. Cette immersion

inévitable se répercute à des degrés divers selon les auteurs. Dans le cas de Rafael Alberti, l'implication politique se traduit par l'élaboration de textes particulièrement engagés, bien que cela ne concerne pas directement notre corpus de base. En revanche, dans le domaine artistique, la peinture permet à l'auteur d'accéder aux mouvements d'avant-garde. Ses lectures et ses contacts y contribuent tout autant. L'abandon des codes modernistes ainsi que le refus de se laisser enfermer dans des contraintes métriques imposées par une norme quelconque inscrivent parfaitement les trois recueils dans leur temps et dans l'effervescence qui le caractérise. La récupération de la tradition populaire n'est nullement en contradiction avec cette orientation affichée. En effet, notre poète — tout comme bon nombre de ses contemporains — est en quête d'une plus grande pureté de l'expression poétique et cela implique une part conséquente de naturel et de spontanéité. Il s'agit peut-être là du point de convergence le plus affirmé entre avant-garde et tradition populaire. Par ailleurs, la tradition est atemporelle et elle a su s'ériger en tendance avant-gardiste en d'autres temps et d'autres circonstances. C'est donc tout naturellement que le renouveau et la tradition sont amenés à converger. La tradition inspire le poète qui la renouvelle dans un cycle ininterrompu de réécriture permanente. Rafael Alberti se réapproprie cette tradition, dont la particularité première est que ses origines populaires ne l'ont pas empêché de séduire des poètes de cour et d'intégrer, de la sorte, les *Cancioneros* grâce auxquels ces compositions sont parvenues jusqu'à nous. En glosant ces vers, sur la base de codes qui leur étaient propres et adaptés aux goûts de leurs lecteurs, les poètes réunis dans les *Cancioneros* relevaient déjà le potentiel considérable de ces brèves compositions issues d'un univers rustique fort différent du leur. À sa manière, Rafael Alberti procède de façon comparable. Il admet son intérêt pour la lyrique populaire, il en revendique même l'influence, mais il réécrit la tradition. La brièveté structurelle favorise la rencontre entre le Haïku et la lyrique populaire. La mer, élément fédérateur pour de nombreux poètes contemporains, avait déjà fourni le canevas nécessaire à l'élaboration de compositions issues de la lyrique traditionnelle. L'expressivité concentrée dès l'ouverture des vers dans la tradition populaire vient se placer au service de la verbalisation de ce qu'éprouve la voix lyrique. Le recours au dialogue, effectif ou suggéré, est en capacité d'exprimer aussi bien la complicité que l'absence. La réécriture peut conduire bien au-delà des principes maintes fois établis par la tradition passée. Le cas de la mère en est un bon exemple. Loin de se borner au

rôle de confidente silencieuse ou de conseillère pour la fille inexpérimentée, elle prend la parole chez Rafael Alberti, peut devenir étouffante et brimer définitivement la liberté de la jeune fille, ou au contraire l'inciter à se rendre à la rencontre des marins récemment rentrés au port. Un autre des aspects de la lyrique populaire est la musicalité à laquelle le poète semble spécialement attentif. Les effets de rythme, les constructions parallèles, l'intégration d'onomatopées, le soin apporté à la répartition des accents et les éventuelles allitérations en témoignent amplement. Le principe consistant à isoler du point de vue de la forme les vers d'ouverture, en rendant leur lecture parfaitement autonome, constitue une trace intertextuelle de plus venant réactiver la tradition populaire et sa fusion avec la poésie savante au sein des *Cancioneros*. L'impression est celle d'une composition en deux phases, impliquant deux voix lyriques ainsi que deux contextes chronologiques. Ce qui est suggéré de la sorte est que les vers servant de support à la prolongation supposée ont bénéficié d'un vécu parfaitement autonome et d'une capacité de séduction telle qu'ils ont fini par inspirer une suite insérée dans leur prolongement.

Nous en avons fait le constat, les échos intertextuels de la lyrique populaire résonnent à tout instant dans les vers de *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhelí*. Ce fort dialogue textuel est tellement présent, qu'il semble bien difficile de ne pas appréhender certaines des compositions de Rafael Alberti sans se référer à la tradition populaire. Plus encore, les codes de cette tradition fournissent au lecteur des outils de lecture susceptibles d'orienter considérablement l'interprétation de certaines des compositions. La référence constante aux éléments naturels est significative de ce point de vue. Il ne s'agit jamais de délimiter un simple cadre spatial ni même de laisser la beauté du paysage guider la plume du poète. Les éléments naturels structurent un espace qui met en rapport ou qui sépare, selon les cas. Ils suggèrent par la même occasion la situation de la voix lyrique. Ils délimitent un cadre qui parfois s'oppose à un espace distant. Cette notion d'écart reste essentielle. C'est la distance qui sollicite la mémoire, qui impose la reconstruction de l'espace lointain, qui conduit vers un processus d'idéalisation. Dans ce rapport de tension entre l'espace de la voix lyrique et un ailleurs, le paysage marin obtient toutes les faveurs de la voix poétique. C'est l'espace qui la définit le mieux, auquel elle s'identifie et qui fait l'objet de l'idéalisation la plus élaborée. À la lumière de la tradition populaire, cette nature exubérante, chargée de parfums enivrants et recouvrant une vaste palette chroma-

tique dit également l'amour, le tourment amoureux, les aspirations des amants. Elle constitue en outre l'espace idéal du rendez-vous. Elle favorise enfin une lecture érotique de certaines compositions. Les arbres abritent les amants, le vent suggère la fougue masculine, l'eau renvoie à la féminité ou encore à la fertilité. Dans cet univers, se baigner n'est jamais innocent, pas plus que se coiffer sur les rives d'un cours d'eau.

Le rapport entre la nature et l'amour devient incontournable. La voix lyrique se réfère à la dame de ses pensées, cherche à la rejoindre, échafaude des projets de voyages. Les amours sont parfois frustrées ou contrariées. Certaines jeunes filles sont privées de liberté. Le manque de communication peut faire obstacle à la relation. Parmi les projets de mise en contact des amants, les plus efficaces sont ceux qui consistent à franchir un pont ou à envisager un déplacement en mer. L'amour et la mer se marient harmonieusement dans le monde sous-marin idéal qui caractérise le mieux l'univers lyrique albertien. Là encore, la tradition est réactivée. Les jardinières des profondeurs sont les descendantes des sirènes de la tradition mythologique. Elles sont le résultat d'une complète réélaboration. Elles ne représentent plus une menace pour le marin et s'apparentent plutôt à la compagne idéale, la seule susceptible de favoriser la fusion entre le monde terrestre et l'univers marin. Le jardin et le verger des fonds marins sont assimilés au paradis qui motive la quête de la voix lyrique dans la mythologie albertienne.

Le voyage, la mer, les éléments naturels à fortes connotations, les situations dialoguées, la présence de la mère et la thématique amoureuse constituent autant de modalités de réactivation de la tradition de la lyrique populaire. Les techniques d'écritures, telles que le parallélisme syntaxique, les répétitions partielles, les oppositions et le principe de binarité s'inscrivent exactement dans la même perspective. Mais surtout, Rafael Alberti va bien au-delà en matière de réactivation de la tradition populaire. En effet, si *Marinero en tierra*, *La amante* et *El alba del alhell*, sont assimilables à un *Cancionero* du premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas exclusivement dû à l'intégration de motifs thématiques chers à cette tradition, ni aux aspects formels relevés et analysés. Les recueils, dans leur dimension concrète et palpable, réactivent également la tradition des *Cancioneros*. Ils réunissent des compositions regroupées dans des unités clairement délimitées par des sous-titres. Ils font cohabiter les vers avec d'autres modalités d'expression : le dessin ou la prose. Ils intègrent les transcriptions musicales de certaines des chansons. Et surtout, le corpus analysé n'est pas figé. Il évolue au fil des rééditions, à

l'initiative de l'auteur et éventuellement en fonction de la réception du texte. Les publications partielles de poésies isolées contribuent à augmenter les possibilités de transformations. La tradition populaire, bien avant d'accéder au domaine de l'écrit, est diffusée oralement avec ce que cela implique d'évolutions liées au déracinement contextuel des textes, aux circonstances de diffusion, aux adaptations visant à garantir une compréhension totale en dépit de la coulée temporelle, à la dimension aléatoire de la réception du texte. Cette mouvance ne prend pas fin une fois les vers répertoriés sous forme écrite. On ne s'attend pas à ce que le corpus albertien constitué par les trois premiers recueils du poète connaisse un sort similaire. Les évolutions, pourtant, sont multiples. Elles sont perceptibles dans le contenu paratextuel, dans les regroupements strophiques, dans les modulations sémantiques ou encore dans la suppression de certains poèmes. Tout comme les *Cancioneros*, les recueils de Rafael Alberti se dotent d'une capacité d'évolution considérable. La différence en est que l'auteur reste responsable de ces évolutions, comme s'il avait pleinement conscience de ce que de cette mouvance dépendait essentiellement le caractère populaire d'une œuvre.

Intégrer un patrimoine collectif présent dans la mémoire de tout un chacun, avec les perspectives de variations que cela suppose, telle est la destinée du corpus qui revendique un certain degré de teneur populaire. Les évolutions textuelles diverses ne sont rien d'autre que le signe irréfutable de cette popularité qui, il est vrai, n'accorde plus une place de premier plan à l'auteur condamné à s'effacer derrière le collectif, mais qui garantit tout à la fois un attachement au texte et une ample diffusion de celui-ci.

C'est partiellement à cette réappropriation populaire que Rafael Alberti invite son lecteur en lui suggérant la voie de l'altération, de la distorsion, de la modulation. Peut-être aspirait-il de la sorte à voir ses compositions se fondre dans l'inconscient populaire, à l'instar de ces quelques vers de son cru attribués, avec le temps, au folklore traditionnel :

Para alegrar a mis sobrinas, escribí una serie de canciones inspiradas en las figuritas del Nacimiento que yo mismo les levanté. (Una de aquéllas:

*Aceitunero que estás  
vareando los olivos,  
¿me das tres aceitunitas  
para que juegue mi niño?,*

años más tarde la hizo famosa, con ligeras variantes, la compañía de bailes y cantos populares de « la Argentina », repitiéndose por toda España como de autor anónimo)<sup>170</sup>.

Bien loin de s'en offusquer, Rafael Alberti en ressentit certainement une extrême satisfaction. Peut-être même éprouva-t-il alors la sensation gratifiante d'avoir gagné ses galons d'amiral.

<sup>170</sup> Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, pp. 229-230.





## BIBLIOGRAPHIE

### I. ÉDITIONS DE L'ŒUVRE DE RAFAEL ALBERTI

#### 1.1. *Le corpus*

- ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra*, Buenos Aires, Losada, 1945.  
ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra*, Buenos Aires, Losada, 1957.  
ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra*, Buenos Aires, Losada, 1966.  
ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.  
ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1980.  
ALBERTI, Rafael, *Marin à terre suivi de L'amante et de L'aube de la giroflée*, ed. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 2012.  
ALBERTI, Rafael, *La amante. Canciones (1925)*, Málaga, Imprenta Sur, Segundo suplemento de *Litoral*.  
ALBERTI, Rafael, *La amante. Canciones (1925)*, Madrid, Plutarco, 1929.  
ALBERTI, Rafael, *La amante. Canciones (1925)*, Buenos Aires, Losada, 1946.  
ALBERTI, Rafael, *El alba del alhelí (1925-1926)*, Santander, Talleres Tipográficos de «La Atalaya», 1928.  
ALBERTI, Rafael, *El alba del alhelí (1925-1926)*, Buenos Aires, Losada, 1947.

#### 1.2. *Autres recueils de l'auteur*

- ALBERTI, Rafael, *Cahier de notes, poèmes et dessins offerts à un ami poète* (Buenos Aires 1953), Mss. MICRO 16760, BNE, p. 24.

- ALBERTI, Rafael, *Lope de Vega y la poesía contemporánea* seguido de *La Pájara Pintada*, ed. Robert Marrast, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1964 (Pages oubliées, pages retrouvées).
- ALBERTI, Rafael, *Entre el clavel y la espada*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- ALBERTI, Rafael, *Sobre los ángeles*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1970.
- ALBERTI, Rafael, *Primera imagen de...*, Madrid, Turner, 1975.
- ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- ALBERTI, Rafael, *Fustigada luz*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- ALBERTI, Rafael, *Cal y canto*, Madrid, Alianza Losada, 1981.
- ALBERTI, Rafael, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1984.
- ALBERTI, Rafael, *Los hijos del drago y otros poemas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1986 (Colección Maillot amarillo).
- ALBERTI, Rafael, *La futaie perdue 2*, ed. Robert Marrast et Claude Couffon, Paris, Pierre Belfond, 1987.
- ALBERTI, Rafael, *Las cuatro estaciones. Sonetos de Alberti a Lorca (1924-1925)*, ed. Alberto Blecua, s. l., Edición Sibi et Amicis, [1990]. Ejemplar de la BNE, Signatura 9/173056.

### 1.3. Anthologies et éditions des œuvres complètes

- ALBERTI, Rafael, *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía (1924-1967)*, ed. Aitana Alberti, Madrid, Aguilar, 1972.
- ALBERTI, Rafael, *Poemas del destierro y de la espera (Antología)*, ed. José Corredor-Matheos, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- ALBERTI, Rafael, *Canto de siempre*, ed. José Corredor-Matheos, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía 1920-1938*, vol. 1, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía 1939-1963*, vol. 2, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía 1964-1988*, vol. 3, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía 1*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- ALBERTI, Rafael, *Teatro 1*, ed. Eliado Mateos, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía 2*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía 4*, ed. José María Balcells, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

- ALBERTI, Rafael, *Poesía 3*, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- ALBERTI, Rafael, *Prosa 2. Memorias*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

## 2. LE CONTEXTE CULTUREL

- AMUSCO, Alejandro, «Entroncamiento de los poetas del 27 con la tradición», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, p. 15.
- Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*, ed. Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1983.
- Antología de la poesía española del siglo XX, I, 1900-1939*, ed. José Paulino Ayuso, Madrid, Castalia, 1996.
- Antología del grupo poético de 1927*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Cátedra, 1984.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, ed. Gérard Purnelle, Paris, Flammarion, 2013.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *La poesía del siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica-20).
- BLANCH, Antonio, *La poesía pura. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.
- BERGAMÍN, José, *Antología poética*, ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Castalia, 1997.
- BLECUA, José Manuel, «La corriente popular tradicional en nuestra poesía», *Ínsula*, 80, agosto 1952, pp. 1-2 y 10.
- BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.
- CANO BALLESTA, Juan, «El arte como “irrealidad” en la estética del 27», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, p. 4.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.
- CHABÁS, Juan, «Sevilla, capital de España», en *Juan Chabás. Testigo de excepción. Crítica sobre literatura de la vanguardia*, ed. Javier Pérez Bazo, Madrid, Fundación Banco Santander, 2011, pp. 189-191.
- CHICA, Francisco, «Litoral: La poética del agua», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 81-86.
- DEBICKI, Andrew P., *Historia de la poesía española del Siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.
- DEL VECCHIO, Gilles et Rodríguez Lázaro, Nuria, *Les visages de l'auteur dans la poésie hispanique*, Binges, Orbis Tertius, 2020.
- DEL VECCHIO, Gilles y Rodríguez Lázaro, Nuria, *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2021.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- FERNÁNDEZ, Lidio J., *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*, ed. Serge Salaün, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- FLYS, Miguel J., «Introducción», en Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 2015, pp. 9-68.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita, *Estrategia y melancolía. La herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero*, Bern, Peter Lang, 2012.
- GARCÍA, Miguel Ángel, *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Editorial Labor (Guadarrama / Punto Omega), 1980.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1983.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, y ROZAS, Juan Manuel, *La generación poética de 1927*, Madrid, Alcalá, 1974.
- HUIDOBRO, Vicente, *Antología poética*, ed. Hugo Montes, Madrid, Castalia, 1990.
- HUIDOBRO, Vicente, *Manifestes*, Paris, Éditions de la Revue Mondiale, 1925.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Diario de poeta y mar*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Selección de poemas*, ed. Gilbert Azam, Madrid, Castalia, 1987.
- KEANE GREIMAS, Teresa, *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.
- MAINER, José Carlos, «Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 69-80.
- MARCO, Joaquín, «¿Generación del 27? Algunos problemas pendientes», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, p. 28.
- MORRIS, Cecil Brian, «El surrealismo epidémico: irrupciones en España», *Ínsula*, 515, noviembre 1989, pp. 3-4.
- MORRIS, Cecil Brian, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988.
- MULLER, Adèle, «Juan Ramón Jiménez, l'imprimeur de lumière», en *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, ed. Nuria Rodríguez Lázaro et Paul-Henri Giraud, Paris, Indigo, 2008, pp. 25-35.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, ed. Luis de Llera, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Poesía de la Vanguardia española (Antología)*, ed. Germán Gullón, Madrid, Taurus, 1981.

- Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1995.
- REVERDY, Pierre, *Plupart du temps 1915-1922*, ed. Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1989.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, «De la naissance de l'écriture à la poésie visuelle. Les poèmes objets de Joan Brossa et leurs antécédents», en *Poésie, peinture, photographie. Autour des poètes de 1927*, ed. Nuria Rodríguez Lázaro et Paul-Henri Giraud, Paris, Indigo, 2008, pp. 95-102.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, et DEL VECCHIO, Gilles, *Lorca. Poeta en Nueva York*, Neuilly, Atlande, 2020.
- ROZAS, Juan Manuel, *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, Madrid, Alcalá, 1974.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, «Apología e historia de las vanguardias», en *Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua) española el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 71-73.
- SANTOJA, Gonzalo, «Octubre, número cero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 137-144.
- SENABRE, Ricardo, «Innovaciones en la poética de las vanguardias», en *Claves de la poesía contemporánea. (De Bécquer a Brines)*, Salamanca, Almar, 1999, pp. 207-225.
- SUÑÉN, Juan Carlos, «Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía», *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre 1989, pp. 57-59.
- TZARA, Tristan, *Manifeste Dada, 23 mars 1918*, <<http://archives-dada.tumblr.com/post/41521172634/tristan-tzara-manifeste-dada-23-mars-1918>>.
- VALERY, Paul, *Poésies*, Paris, Gallimard, 2014.
- VIDELA, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.
- ZAMBRANO, María, «Acerca de la Generación del 27», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, pp. 1 y 26.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire, *Poesie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin.

### 3. THÉORIE DU TEXTE ET DE L'HYPOTEXTE

- ALVAR, Carlos, y GÓMEZ MORENO, Ángel, *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus, 1988 (Historia crítica de la Literatura Española, 1).
- ASENSIO, Eugenio, «Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad», *Revista de Filología Española*, vol. 37, núms. 1-4, 1953, pp. 130-167.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Mayenne, José Corti, 1993.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BLECUA, José Manuel, *El mar en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1945.

- Cancionero Musical de Palacio*, ed. al cuidado de Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1996.
- Cantos populares españoles*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1951, 5 vols.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- FRENK, Margit, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica» (1958), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 413-447.
- FRENK, Margit, «Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro» (1962), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 58-96.
- FRENK, Margit, «De la seguidilla antigua a la moderna» (1965), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 485-496.
- FRENK, Margit, «La autenticidad folclórica de la antigua lírica popular» (1969), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 275-294.
- FRENK, Margit, «Problemas de la antigua lírica popular» (1969), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 295-307.
- FRENK, Margit, «Historia de una forma poética popular» (1970), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 462-469.
- FRENK, Margit, «Endechas anónimas del siglo XVI» (1972), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 470-484.
- FRENK, Margit, «El zéjel: ¿forma popular castellana?» (1973), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 448-461.
- FRENK, Margit, «Configuración del estribillo popular renacentista: sobre el esquema "A+B"» (1977), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 404-412.
- FRENK, Margit, «Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)» (1986), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 176-187.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- FRENK, Margit, «Lírica tradicional a lo divino» (1989), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 97-108.

- FRENK, Margit, «Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular» (1991), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 308-315.
- FRENK, Margit, «Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media» (1992), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 42-57.
- FRENK, Margit, «La canción popular femenina en el Siglo de Oro» (1993), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 353-372.
- FRENK, Margit, «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica» (1994), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 19-41.
- FRENK, Margit, «El cancionero oral en el Siglo de Oro» (1995), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 159-175.
- FRENK, Margit, «Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas» (1996), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 497-515.
- FRENK, Margit, «Sobre los cantares populares del *Cancionero Musical de Palacio*» (1997), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 188-202.
- FRENK, Margit, «Romances y letrillas en el cancionero *Tonos castellanos-B* (1612-1620)» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 251-271.
- FRENK, Margit, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas» (1998), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 329-352.
- FRENK, Margit, «El romancero y la antigua lírica popular» (2001), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 604-620.
- FRENK, Margit, «Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua» (2001), en Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 389-403.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. 1, México, Universidad Autónoma de México (Facultad de Filología y Letras) / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica / Tezontle, 2003.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. 2, México, Universidad Autónoma de México (Facultad de Filología y Letras) / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica / Tezontle, 2003.



- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GIL VICENTE, *Poesías*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Cruz y Raya, 1934.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Lírica española de tipo popular*, ed. Margit Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1983.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1987.
- MARCOS, Balbino, «Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo XV», *Letras de Deusto*, 36, septiembre-diciembre 1986, pp. 5-24.
- MORALES BLOUIN, Egla, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 1962.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Poesía medieval, 1. Cantigas de amigo*, ed. Hernâni Cidade, Lisboa, Gráfica Santelmo, 1959.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.
- ROBINSON, Cynthia, «Les lieux de la lyrique : l'incarnationnisme dans la lyrique mystique andalouse», en *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge*, ed. Dominique Billy, François Clément et Annie Combe, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 157-185.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.
- ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1978.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

#### 4. RAFAEL ALBERTI : LE POÈTE ET SON ŒUVRE

- ALBORNOZ, Aurora de, «Por los caminos de Rafael Alberti», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, pp. 7 y 39.
- ALBORNOZ, Aurora de, «Retornos de lo vivo lejano», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 306-309.
- ALEIXANDRE, Vicente, «Dos lecturas de Rafael Alberti», *Ínsula*, 198, mayo 1963, pp. 1-2.
- ALONSO, Dámaso, «Rafael en su arboleda», *Ínsula*, 198, mayo 1963, pp. 1 y 16.
- AREÁN, Carlos, «La imagen pictórica en la poesía de Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, 1977, pp. 198-209.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, *La poesía de Rafael Alberti (1940-1972)*, Granada, Universidad de Granada, 1977.

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, «Baladas y canciones del Paraná», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 316-319.
- BALCELLS, José María, «Poética terminal y poesía española contemporánea», *Ínsula*, 516, diciembre 1989, p. 8.
- BALCELLS, José María, «Hacia su poesía completa», en *Las palabras de la bahía. Estudios sobre Rafael Alberti*, León, Universidad de León, 2013, pp. 179-189.
- BALCELLS, José María, *Las palabras de la bahía. Estudios sobre Rafael Alberti*, León, Universidad de León, 2013.
- BARRERA LÓPEZ, José María, «Alberti en el ultraísmo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 95-107.
- BARRERA LÓPEZ, José María, «En torno al neopopularismo de *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, ed. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Universidad de Cádiz (Servicio de Publicaciones), 2003, pp. 13-30.
- BATAILLON, Marcel, «Rafael Alberti», *Europe*, 447-448, juillet-août 1966, pp. 188-189.
- BEJARANO, Francisco, «La arboleda perdida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 330-331.
- BELLVER, Catherine G., «El infierno de ángeles de Rafael Alberti», *Hispanófila*, 55, September 1975, pp. 67-86.
- BELLVER, Catherine G., «Rafael Alberti frente al destierro», *Cuadernos Americanos*, 1, enero-febrero 1975, pp. 181-197.
- BELLVER, Catherine G., «Rafael Alberti y el pasado que vuelve», *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1977, pp. 55-76.
- BELLVER, Catherine G., *Rafael Alberti en sus horas de destierro*, Salamanca, Publicaciones del Colegio de España, 1984.
- BENÍTEZ REYES, Felipe, «Imagen primera de...», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 328-329.
- BUSQUETS, Loreto, «El arte deshumanizado de Góngora y Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 119-136.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, «Sobre los ángeles», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 296-298.
- CANO BALLESTA, Juan, «Dos voces airadas del 27: Luis Cernuda y Rafael Alberti», en *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 9-34.
- CARRANZA, Eduardo, «Gracia, misterio y nostalgia de Rafael Alberti», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 10, núm. 12, 1967, pp. 128-148.
- CASSOU, Jean, «Rafael Alberti», *Europe*, 447-448, juillet-août 1966, pp. 189-191.

- CASTILLO OCAÑA, Concepción del, «La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti», en *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada (Departamento de Literatura Española), 1985, pp. 31-43.
- CASTRO MERELLO, Agustín, *Alberti, colegial y marinero (Historia y poesía)*, Las Palmas de Gran Canaria, Unelco, 1994.
- CHICANO, Eugenio, «Rafael Alberti, caminante en Roma», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 41-45.
- COLINAS, Antonio, «Magia de la pintura escrita en Alberti», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, p. 7.
- CONNELL, G. W., «A Recurring Theme in the Poetry of Rafael Alberti», *Renaissance and Modern Studies*, 3, 1959, pp. 95-110.
- CONNELL, G. W., «The End of a Quest: Alberti's *Sermones y moradas* and Three Uncollected Poems», *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 290-309.
- CORREA, Gustavo, «El simbolismo del mar en *Marinero en tierra*», en *Rafael Alberti*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1975, pp. 111-117.
- CORREDOR-MATHEOS, José, «Prólogo a Rafael Alberti», *Canto de siempre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 7-38.
- CRESPO, Ángel, «Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*», *Papeles de Son Armadans*, 88, 1963, pp. 93-126.
- DEBICKI, Andrew P., «El "correlativo objetivo" en la poesía de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1975, pp. 119-151.
- DEL VECCHIO, Gilles, et Rodríguez Lázaro, Nuria, *Hommage à Rafael Alberti (1902-1999). Poésie, théâtre, peinture*, Binges, Orbis Tertius, 2019.
- DEL VECCHIO, Gilles, et Rodríguez Lázaro, Nuria, «*La Arboleda perdida* de Rafael Alberti : entre autobiographie familiale et justification artistique», en *Voix contemporaines*, 1, *Auto/biographies familiales*, ed. Floriane Reviron-Piégay, 2019. Disponible en <<https://voixcontemporaines.msh-lse.fr/node/111>>.
- DEL VECCHIO, Gilles, et Rodríguez Lázaro, Nuria, «Las manifestaciones implícitas del olvido: *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*, de Rafael Alberti», *Voz y Letra*, ed. Nuria Rodríguez Lázaro, vols. 1 y 2, diciembre 2019, pp. 199-218.
- DEL VECCHIO, Gilles, et Rodríguez Lázaro, Nuria, «Le paysage marin remémoré dans les trois premiers recueils de poésie de Rafael Alberti», en *Mémoires, traces, empreintes*, ed. Elisabeth Bouzonviller, Floriane Reviron-Piégay et Emmanuelle Souvignet, Binges, Orbis Tertius, 2020, pp. 201-225.
- DEL VECCHIO, Gilles, et Rodríguez Lázaro, Nuria, «Quand un auteur raconte un auteur : Federico García Lorca dans la production littéraire de Rafael Alberti», en *Les visages de l'auteur dans la poésie hispanique*, ed. Gilles Del Vecchio et Nuria Rodríguez Lázaro, Binges, Orbis Tertius, 2020, pp. 95-109.

- DEL VECCHIO, Gilles, et Rodríguez Lázaro, Nuria, «Le Greco selon Rafael Alberti», en *Le Greco éternel*, ed. Philippe Merlo-Morat et Virginie Giuliana, Cogny, Villa Hispanica Collection, 2020, pp. 65-73.
- DEL VECCHIO, Gilles, et Rodríguez Lázaro, Nuria, «El discurso amoroso en los primeros poemarios de Rafael Alberti», en *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2021, pp. 299-321.
- DENNIS, Nigel, «Rafael Alberti y José Bergamín (amistad y literatura)», *Ínsula*, 379, junio 1978, p. 4.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Alberti y su Cuaderno de Rute», *Monteagudo*, 1978, 61, 1978, pp. 43-46.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Desde Murcia: los inicios de Luis Cernuda y Rafael Alberti», en *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 34-67.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Rafael Alberti: la fecundidad de un poeta otoñal», en *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 221-280.
- DURÁN, Manuel, «Rafael Alberti y su “palabra acelerada y vestida de luces”», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, pp. 1 y 22.
- EGEA, Javier, «Coplas de Juan Panadero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 309-312.
- EGEA, Javier, y GARCÍA MONTERO, Luis, *El manifiesto albertista, con una Bienvenida marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982 (Los Pliegos de Barataria, 3).
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús, «Marinero en tierra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 287-289.
- FLEPP, Catherine, «Alberti et le haïku», en *Rafael Alberti et les avant-gardes*, ed. Serge Salauin et Zoraida Carandell, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 71-82.
- FLEPP, Catherine, *La poésie de jeunesse de Rafael Alberti. Dire le désir*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- FLORIT, Eugenio, «La poesía reciente de Rafael Alberti», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, 7, 1959, pp. 11-17.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago, «La lírica tradicional en Lorca y Alberti», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 2, pp. 279-296.
- FUENTE, Pablo de la, «Alberti en su rincón», *Ínsula*, 198, mayo 1963, p. 15.

- FUENTE, Pablo de la, «Rafael Alberti en Roma», *Seara Nova*, 44, 1965, pp. 180-181.
- FUENTE, Pablo de la, «Rafael en Roma», *Ínsula*, 222, mayo 1965, p. 6.
- GAGEN, Derek, «“Las mujeres del sueño”: Dreams of sirens in Rafael Alberti», *Romance Studies*, 18, 1991, pp. 43-55.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «Alberti, poeta del exilio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 179-188.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «La ciudad y la lucidez negativa. (Una historia de Rafael Alberti)», en *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada (Departamento de Literatura Española), 1985, pp. 83-96.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «Rafael Alberti y la pintura», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 9, 1991, pp. 51-64.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti (1920-1939)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Juan Carlos Rodríguez Gómez, Granada, Universidad de Granada (Facultad de Filosofía y Letras), 1986. Microfichas BNE, Signatura 47/1841392.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Cátedra Federico García Lorca / Universidad de Granada, 1996.
- GARCÍA RAYO, Antonio, «Hablando en Roma con Alberti», *Triunfo*, 553, mayo 1973, pp. 40-45.
- GARCÍA-SARRIÁ, Francisco, «¿Lenguaje surrealista?», *Romanic Review*, vol. 72, number 1, January 1981, pp. 349-356.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, «Carta a Rafael Alberti sobre la pintura», *Ínsula*, 198, mayo 1963, pp. 2 y 14.
- GEIST, Anthony Leo, «Mecánica, amor, poesía. Discurso ideológico en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*», *Ínsula*, 515, noviembre 1989, pp. 10-11.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, «Rafael Alberti: *La amante*», Suplemento de *Litoral*, Málaga, 1 de febrero de 1927, p. 16.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario, «Argentina en la poesía de Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 189-192.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, «Homenaje a Rafael Alberti», *Sur*, 281, marzo-abril 1963, pp. 50-62.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo Pablo, «La “prehistoria poética” de Rafael Alberti», *Ínsula*, 313, diciembre 1972, pp. 1 y 12-14.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo Pablo, «La prosa de Rafael Alberti», *Ínsula*, 310, septiembre 1972, p. 5.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo Pablo, «Rafael Alberti en Anticoli», *Ínsula*, 282, mayo 1970, p. 3.

- GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo Pablo, *Rafael Alberti (estudio)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1978.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, «¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles*», *Ínsula*, 80, agosto 1952, p. 5.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, «La poesía primera de Alberti y la complicidad de José Luis Tejada», *Ínsula*, 403, junio 1980, p. 11.
- GRANADOS, Vicente, «La etapa argentina en la poesía de Rafael Alberti», *Epos*, 1, 1984, pp. 71-84.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, «Los modelos ekfrásticos en Rafael Alberti», en *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 315-341.
- GULLÓN, Ricardo, «Alegrías y sombras de Rafael Alberti», *Ínsula*, 198, mayo 1963, pp. 1 y 5.
- GULLÓN, Ricardo, «Alegrías y sombras de Rafael Alberti (Primer momento)», en *Rafael Alberti*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1975, pp. 65-74.
- GULLÓN, Ricardo, «De lo vivo a lo pintado: símbolos en la poesía de Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106-107, 1979, pp. 275-284.
- GUTIÉRREZ VEGA, Hugo, «Mis encuentros con Rafael», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 35-40.
- HARRIS, Derek, «*Sermones y moradas*, de Rafael Alberti: el neorromanticismo revivificado por el surrealismo», *Ínsula*, 592, abril 1996, pp. 15-17.
- HENARES, Ignacio, «La pintura y la estética en Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 193-202.
- JARNÉS, Benjamín, «Viento, playa, bruma, sol», *Revista de Occidente*, 15, enero-febrero-marzo 1927, pp. 422-427.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Hilario, *Lorca y Alberti dos poetas en un espejo (1924-1936)*, ed. Luis García Montero, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, «El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 145-161.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Jérez de la Frontera, Diputación Provincial de Cádiz, 1984.
- JURADO MORALES, José, «Buscando la poética primera: *La amante* (1926) de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, ed. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Universidad de Cádiz (Servicio de Publicaciones), 2003, pp. 31-49.
- LECHNER, Johannes, «Rafael Alberti (1902-1999)», en *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004, pp. 124-137.

- LINARES, Abelardo, «A la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 304-306.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, «Rafael Alberti y la poesía tradicional», en *Poetas del 27*, León, Ediciones Lancia, 1993, pp. 97-128. También en *Gramma y cal. Revista insular de Filología*, 2, 1998, pp. 91-116.
- MANTEIGA, Robert C., *The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach*, London, Tamesis Books Limited, 1979.
- MANTERO, Manuel, «Rafael Alberti y su retina universal», *Cuadernos de Ágora*, 59-60, 1961, pp. 22-27.
- MARCO, Joaquín, «La poesía de R. Alberti y E. Prados entre 1929 y 1934», en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 405-414.
- MARRAST, Robert, «La prosa de Alberti. Algunos temas y motivos recurrentes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 203-211.
- MATEO, María Asunción, «Los ocho nombres de Picasso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 319-321.
- MATEOS MIERA, Eladio, *Rafael Alberti y la música*, ed. Juan Cano Ballesta, Granada, Junta de Andalucía (Consejería de Cultura), 2009.
- MAY, Barbara Dale, *El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti*, Bern, Peter Lang, 1978.
- MAYORAL, Marina, «“Se equivocó la paloma”. Comentario a un poema de Alberti», *Ínsula*, 282, mayo 1970, pp. 3 y 14.
- MEÑACA, Marie de, «*Marinero en tierra*, estructura y génesis», en *Dr Rafael Alberti. El poeta en Toulouse*, Toulouse, Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 55-103.
- MIRÓ, Emilio, «Alberti, Domenchina, Ory», *Ínsula*, 291, febrero 1971, p. 7.
- MIRÓ, Emilio, «Espera y esperanza de Rafael Alberti», *Ínsula*, 368-369, julio-agosto 1977, p. 30.
- MIRÓ, Emilio, «Rafael Alberti: *Poesía* (1924-1967)», *Ínsula*, 312, noviembre 1972, pp. 5-7.
- MONTERDE, Alberto, «Inquietudes y medievalismo en la poesía de Rafael Alberti», *Revista de la Universidad de México*, 1-2, 1954, pp. 8-10 y 32.
- MORALES, Andrés, «La poesía de Rafael Alberti: una mirada desde el otro lado del mar», *Apuntes de la cátedra de poesía española*, 16 de julio de 2010, pp. 1-8.
- MORELLI, Gabriele, «Rafael Alberti y su primer contacto con el ultraísmo», en *Rafael Alberti et les avant-gardes*, ed. Serge Salauin et Zoraida Carandell, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 33-44.
- MORRIS, Cecil Brian, «Las imágenes claves de *Sobre los ángeles*», *Ínsula*, 198, mayo 1963, pp. 12 y 14.

- MORRIS, Cecil Brian, «Las rosas rojas encendidas: *Canciones para Altair*», en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, ed. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Universidad de Cádiz (Servicio de Publicaciones), 2003, pp. 525-537.
- NEIRA, Julio, «Congorismo y vanguardia en Rafael Alberti: las metamorfosis iconoclastas de *Cal y canto*», en *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 269-291.
- ORTEGA, José, «La dialéctica de la soledad en *Entre el clavel y la espada*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 225-230.
- PANCORBO, Luis, «Rafael Alberti: Más años fuera que dentro de España», *Revista de Occidente*, 145, julio 1975, pp. 41-77.
- PASAMAR, Pilar Paz, «*La amante*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 298-292.
- POCHAT, María Teresa, «Rafael Alberti en la Argentina (1940-1963)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 25-34.
- PRADO, Benjamín, «*De un momento a otro*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 299-300.
- PROLL, Eric, «Popularismo and Barroquismo in the Poetry of Rafael Alberti», *Bulletin of Spanish Studies*, 19, 1942, pp. 59-86.
- QUÍÑONES, Fernando, «Tres toques rápidos a la poesía de Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 159, marzo 1963, pp. 524-527.
- QUÍÑONES, Fernando, «*Pleamar*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 303-304.
- RAMOS ORTEGA, Manuel, «*Cal y canto*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 292-296.
- RIPOLL, José Ramón, «*Ora Marítima*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 313-316.
- RIVAS SAINZ, Arturo, «Contrapunto y fuga. Cuatro compases de Alberti», *Revista Jalisciense de Literatura*, 1, julio 1943, pp. 42-57.
- RODER, Philipp, «El neopopularismo de Rafael Alberti en *Marinero en tierra*», en *El Mediterráneo en la poesía del Modernismo y del 27*, ed. Christian Wentzlaff-Eggebert, Universität zu Köln, 2009-2010, pp. 2-23.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «Qué entendemos por poesía política. (Y la poesía política de Alberti)», en *Rafael Alberti. En memoria compartida*, Sevilla, Atrapasueños Editorial, 2012, pp. 99-119.
- RUBIO, Fanny, «*Versos sueltos de cada día*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 321-323.
- RUIZ SORIANO, Francisco, «Eliot, Cernuda y Alberti: la ciudad vacía», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-540, mayo-junio 1995, pp. 43-54.



- SABUGO ABRIL, Amancio, «Alberti en las revistas literarias del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 87-94.
- SALAÜN, Serge, «Présentation», *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*, ed. Serge Salaün, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 7-16.
- SALAÜN, Serge, et Carandell, Zoraida, «Prologue», en *Rafael Alberti et les avant-gardes*, ed. Serge Salaün et Zoraida Carandell, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 9-29.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita, «Los paraísos perdidos de Rafael Alberti», *Ínsula*, 198, mayo 1963, pp. 4 y 10.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita, «Alberti y los “tontos” del cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 213-223.
- SALVADOR JOFRÉ, Álvaro, «La elegía convertida en himno. (La poesía de Rafael Alberti)», en *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada (Departamento de Literatura Española), 1985, pp. 146-167.
- SARRIÁ, Francisco G., «Sobre los ángeles de Rafael Alberti», *Papeles de Son Armadans*, 271, 1978, pp. 23-40.
- SENABRE, Ricardo, *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- SERRANO-PLAJA, Arturo, «Sobre *Marinero en tierra* y un poco más», *Papeles de Son Armadans*, 269-270, 1978, pp. 105-127.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «El neopopularismo en Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, Madrid, 1990, p. 109.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 109-118.
- SORIN, Raphael, «Les fontaines de Rafael Alberti», *Le Matin*, 17 décembre 1985, p. 24.
- SOTO VERGÉS, Rafael, «Entre el clavel y la espada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 300-302.
- SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- STANDISH, Peter, *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- STIEM, Bruce G., «Derivación léxica como recurso poético en algunas poesías de Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 360, junio 1980, pp. 585-592.
- TEJADA, José Luis, «La poesía primera de Rafael Alberti», en *Aproximación a Rafael Alberti y María Teresa León*, Barcelona, La mano en el cajón, 1976 (II Epoca, núm. 1-2 Extraordinario), pp. 11-16.

- TEJADA, José Luis, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1976.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Los sonetos de *Marinero en tierra*», en *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 239-268. Reproducido en *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Xorki, 2012, pp. 15-38.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Alberti y el colegio de los jesuitas de El Puerto: proyección literaria de una experiencia personal», en *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Xorki, 2012, pp. 53-67.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Exilio y compromiso en la obra de Rafael Alberti», en *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Xorki, 2012, pp. 151-169.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Goya en Alberti: análisis de un poema de *A la pintura*», en *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Xorki, 2012, pp. 171-186.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «*Sonríe China*: memoria de un libro compartido», en *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Xorki, 2012, pp. 187-196.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Un poema de *Cal y canto*: “Venus en el ascensor”», en *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia. Temas y textos albertianos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Ediciones Xorki, 2012, pp. 39-51.
- UMBRAL, Francisco, «El alba de la alegría», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 23-24.
- VALENTE, José Ángel, «La necesidad de la musa», *Ínsula*, 198, mayo 1963, p. 6.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, «Estudio de la obra *El alba del alhelí* de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, ed. Manuel Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Universidad de Cádiz (Servicio de Publicaciones), 2003, pp. 51-69.
- VEGA DÍAZ, Francisco, «Albertiana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 47-56.
- WILSON, Jason, «Más o menos surrealístico: la modernidad de Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 59-67.
- ZARDOYA, Concha, «El mar en la poesía de Rafael Alberti», en *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, pp. 601-633.
- ZARDOYA, Concha, «La técnica metafórica albertiana (en *Marinero en tierra*)», en *Rafael Alberti*, ed. Manuel Durán, Madrid, Taurus, 1975, pp. 75-110.

- ZARDOYA, Concha, «La técnica metafórica albertiana», en *Poesía española del 98 y del 27 (estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 294-336.
- ZARDOYA, Concha, «Poesía y exilio de Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, noviembre-diciembre 1990, pp. 163-177.
- ZARDOYA, Concha, «Rafael Alberti y sus primeras "Poesías completas"», *Revista Hispánica Moderna*, 1, enero 1964, pp. 12-19.
- ZULETA, Emilia de, «La poesía de Rafael Alberti», en *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 273-395.
- ZULETA, Emilia de, «Los retornos en la poesía de Rafael Alberti», *Cuadernos de Filología*, 3, 1969, pp. 79-98.

## TÍTULOS PUBLICADOS

1. José Cadalso, *Cartas marruecas*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-02-2.
2. Ricardo Fernández Gracia, *Los «Dictámenes» de Juan de Palafox. Con todos hablan en general y con cada uno en particular*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-06-0.
3. Javier Peñas Navarro, *Libro de los dones o del aura*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-09-1.
4. Kurt Spang, *Pintar con palabras. Sobre «A la pintura» de Rafael Alberti*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-38-1.
5. Ignacio D. Arellano-Torres, *Urabá de los katíos (Relatos misioneros de la selva colombiana por fray Pablo del Santísimo Sacramento)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-41-1.
6. Carlos Mata Induráin, *Francisco Navarro Villoslada (1818-1895). Literatura, periodismo y política*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-51-0.
7. J. Enrique Duarte y Kamil Seruga (eds.), *Representaciones de la ciudad en el teatro español (siglos xx y xxi)*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-80-0.
8. Germain Metanmo, *Un corazón pendular*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-78-7.
9. Ricardo Fernández Gracia, *En las entrañas del atardecer de Palafox en Puebla. Deberes y afectos encontrados*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-76-3.
10. Gilles delVecchio y Nuria Rodríguez Lázaro (eds.), *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-83-1.
11. Luana Bermúdez, Natacha Crocoll, Belinda Palacios y Andrea Palandri (eds.), *Les lignes du corps: erotismo y literaturas románicas*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-82-4.
12. Ignacio D. Arellano-Torres y Mariela Insúa (eds.), *Ecología y medioambiente en la literatura y la cultura hispánicas*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-75-6.
13. Gilles DelVecchio, *Écrire et réécrire le palimpseste de la lyrique populaire dans la poésie de jeunesse de Rafael Alberti*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-11-4.





*Marinero en tierra, La amante* et *El alba del alhelí* sont assimilables à un *Cancionero* du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle : les recueils réunissent des compositions regroupées dans des unités clairement délimitées par des sous-titres ; ils font cohabiter les vers avec d'autres modalités d'expression : le dessin ou la prose ; ils intègrent les transcriptions musicales de certaines des chansons. Mais surtout, le corpus n'est pas figé. Il évolue au fil des rééditions, à l'initiative de l'auteur et éventuellement de la réception du texte. La tradition populaire médiévale, bien avant d'accéder au domaine de l'écrit, est diffusée oralement avec ce que cela implique d'évolutions liées au déracinement contextuel des textes, aux circonstances de diffusion, aux adaptations visant à garantir une compréhension totale en dépit de la coulée temporelle, à la dimension aléatoire de la réception du texte. On ne s'attend pas à ce que le corpus albertien connaisse un sort similaire. Les évolutions, pourtant, sont multiples. Elles sont le signe irréfutable de cette popularité qui garantit tout à la fois un attachement au texte et une ample diffusion de celui-ci par le biais de la réécriture.

Gilles Del Vecchio, agrégé et professeur des Universités, est né à Marseille en 1965. Il a étudié la langue et la littérature espagnoles à l'Université de Toulouse. Il a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Provence en 2002 et son HDR à l'Université Bordeaux Montaigne en 2017. Auteur de divers travaux sur la poésie médiévale et contemporaine, il est actuellement professeur de littérature espagnole à l'Université Jean Monnet et directeur de la revue *Voix contemporaines*.