

ISSN: 2386-9658

## Las palabras del mal en *España en el corazón* de Pablo Neruda

(*The words of evil in Pablo Neruda's España en el corazón*)

GILLES DEL VECCHIO  
gilles.del.vecchio@univ-st-etienne.fr  
Université Jean Monnet - CELEC

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2019

Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2020

**Resumen:** Al escribir los versos que integran *España en el corazón*, Pablo Neruda reacciona ante los acontecimientos que se precipitan ante sus ojos. El poemario utiliza el principio de dualidad para sugerir la fuerza y la violencia de la confrontación que causa estragos en el país. Ante tal conflicto, le resulta imposible al poeta no implicarse. Al multiplicar las imágenes del mal cometido y designar directamente a los responsables del mal, Pablo Neruda afirma su deseo de ser plenamente identificado como un aliado de la República oprimida. Reivindica un compromiso militante y se destaca como portavoz de la colectividad agredida. Al rendir homenaje a los soldados que han caído en el campo de batalla y al mitificar a los combatientes, desea estimular el compromiso sin el cual todo estaría perdido de antemano. Hacer uso contra el agresor de sus propias armas, tal es la orientación que estructura la totalidad de la obra. La propaganda es también un arma, y la apropiación del léxico religioso obedece precisamente a este objetivo. Las armas deben responder a las armas y las palabras a las palabras, incluso si en esta lucha feroz deben movilizarse las palabras del mal.

**Palabras clave:** Pablo Neruda. Poesía comprometida. Guerra civil. República. Inyectiva. Denuncia.

**Abstract:** In writing the verses that integrate *España en el corazón*, Pablo Neruda reacts urgently to events that are racing before his eyes. The collection uses the principle of binarity to suggest the strength and violence of the confrontation that ravages the country. Faced with such a conflict, it is not conceivable for him not to take a decision. By multiplying the images of the evil committed, and directly designating those responsible for the evil, Pablo Neruda affirms his desire to be fully identified as an ally of the oppressed Republic. He clearly

GILLES DEL VECCHIO

demands a militant commitment and stands out as spokesperson for the assaulted community. By paying tribute to the soldiers who have fallen on the battlefield and by mythifying the fighters engaged alongside the Republic, he wishes to stimulate the commitment without which everything would already be lost. To turn against the aggressor his own weapons, such is the structuring principle of the collection. Propaganda is also a weapon, and the appropriation of the religious lexicon obeys precisely this objective. Weapons must respond to weapons and words to words, even if in this fierce struggle the words of evil must be mobilized.

**Keywords:** Pablo Neruda. Committed poetry. Civil War. Republic. Invective. Denunciation.

**Résumé :** En rédigeant les vers qui intègrent le bref recueil intitulé *España en el corazón*, Pablo Neruda réagit dans l'urgence face à des événements qui prennent forme et s'emballent sous ses yeux. Le recueil exploite le principe de la binarité et du duel afin de suggérer la force et la violence de l'affrontement qui ravage le pays. Face à un tel conflit, il ne lui est pas envisageable de ne pas se prononcer. En multipliant les images du mal commis, et en désignant directement les responsables du mal, Pablo Neruda affirme sa volonté d'être pleinement identifié comme un allié de la République opprimée. Il revendique clairement un engagement militant et s'impose en tant que porte-parole de la communauté agressée. En rendant hommage aux soldats tombés au champ de bataille et en mythifiant les combattants engagés aux côtés de la République, il souhaite stimuler l'engagement sans lequel tout serait d'ores et déjà perdu. Retourner contre l'agresseur ses propres armes, tel est le principe structurant du recueil. Or, la propagande est également une arme, et l'appropriation du lexique religieux obéit précisément à cet objectif. Les armes doivent répondre aux armes et les mots aux mots, y compris si dans cette lutte acharnée il convient de mobiliser les mots du mal.

**Mots clés :** Pablo Neruda. Poésie engagée. Guerre civile. République. Invective. Dénonciation.

Neruda embrasse une carrière diplomatique à partir de 1927, et ses fonctions le conduiront tour à tour à Rangoon, Calcutta ou Buenos Aires. Une nouvelle affectation diplomatique allait marquer un tournant décisif dans la production lyrique de Pablo Neruda. Il occupe, en effet, le poste de consul du

Chili à Madrid dès 1935. Son séjour dans la capitale espagnole le mettra en contact avec des auteurs parmi les plus prestigieux de la Génération de 27<sup>1</sup> : Jorge Guillén, Rafael Alberti ou encore Federico García Lorca. Un an plus tard, les événements devaient se bousculer. Le soulèvement armé, l'affrontement fratricide qui déchire le pays, l'exécution de son ami Federico, autant de faits qui marquent définitivement le poète et l'orientent vers une nouvelle forme de poésie. L'engagement, la prise de position deviennent une évidence pour l'auteur, désireux de placer sa notoriété au service de la cause républicaine<sup>2</sup>.

C'est dans ce contexte de guerre civile que voit le jour le recueil qui retient aujourd'hui notre attention : *España en el corazón*<sup>3</sup>. Neruda voit d'un œil inquiet la situation en Espagne. Il a conscience de ce que la légitimité de la République ne garantit en rien la victoire des républicains. Lorca avait payé de sa vie l'intolérance et la brutalité des forces soulevées contre le régime en place. D'autres voix prestigieuses avaient clairement pris parti dans la lutte, comme Miguel Hernández, le poète berger. Quant à Manuel Altolaguirre, son activité éditoriale se plaçait également au service de la cause républicaine. C'est, en effet, dans une imprimerie qu'il avait installée sur le front est, près de Girone, que le recueil *España en el corazón* fut imprimé par des soldats qui apprirent sur le tas, et avec les moyens du bord, le métier d'imprimeur. Le hasard voulut que la déroute républicaine se précipitât peu de temps après la parution du bref volume.

Les vers réunis dans *España en el corazón*<sup>4</sup> rendent précisément compte de la violence de l'affrontement, exaltent l'engagement des défenseurs de la République, désignent des responsables, encouragent les troupes qui ont grand besoin de se sentir soutenues. Ils s'articulent en outre autour de la notion de mal : les dégâts matériels et humains qui découlent du conflit, l'illégitimité des attaques faites à la République, le détournement verbal et lyrique du mal contre

---

<sup>1</sup> Sur l'appellation "Génération de 27", José Luis Cano propose une synthèse dans son introduction (Cano 1987: 19-23). Nuria Rodríguez Lázaro poursuit la réflexion sur ce sujet (Rodríguez Lázaro 2015: 19-23).

<sup>2</sup> "Transforma su poesía hacia lo que Amado Alonso llamó hace años "la conversión poética de Pablo Neruda", la conversión a la historia, la conversión diremos a la solidaridad como principio generador de una nueva poética que se sitúa en el terreno de un acontecer concreto" (Rovira 2000: 85-96).

<sup>3</sup> "La poésie de la résistance, pourtant, c'est aussi à l'Espagne que nous la devons. C'est avec la guerre d'Espagne qu'elle commence, et aux côtés des grandes œuvres qui l'inaugurent, aux côtés de *Guernica* de Picasso, aux côtés de *Novembre 1936*, de *La victoire de Guernica* et de *Les vainqueurs d'hier périront* d'Eluard, il faut ranger, comme son exemplaire modèle les poèmes de *L'Espagne au cœur*. Écrits au jour le jour, devant tout à la circonstance, les poèmes de ce recueil furent publiés par les soldats" (Marcenac et Couffon 2004: 63).

<sup>4</sup> Les vers cités proviennent systématiquement de l'édition suivante (Neruda 1988).

les responsables désignés. Les multiples implications de la notion même de mal contribuent à la richesse expressive du recueil. En effet, le mal peut être considéré depuis une perspective morale, chrétienne, politique ou encore idéologique. Il suppose, quelle que soit la perspective adoptée, une forme de rupture généralement violente. Il est susceptible de provoquer les plus grandes souffrances ou d'agir de façon plus pernicieuse, en silence, en se faisant le reflet de la bassesse propre à la nature humaine.

### 1. La stratégie de la confrontation : duel et binarité

Le conflit, l'affrontement idéologique et armé, autant de raisons qui incitent à la mobilisation des images et des structures suggérant le face à face. En effet, le soulèvement contre la République nourrit toute une cascade de dichotomies. Au courant politique et au système issu des urnes s'oppose la rébellion armée d'une partie des Espagnols. À la légitimité républicaine s'oppose l'agression brutale des nationalistes. La violation du pacte démocratique induit la délimitation d'une autre dichotomie qui place d'un côté les victimes et de l'autre les agresseurs, chacun des deux camps se considérant probablement comme celui des deux qui est victime. Le positionnement idéologique de l'auteur ne fait que consolider la lecture binaire du conflit. Le mal est fait, le mal continue de ronger le pays et laisse entrevoir une issue bien sombre. Les responsables désignés sont perçus comme les représentants du mal.

Afin de rendre compte de ce principe et de la violence qu'il implique, les vers de *España en el corazón* renferment une multitude d'images suggérant le duel et la binarité. Le lexique utilisé pour désigner les forces en présence constitue un premier palier dans ce jeu dichotomique. "Hermanos" (1988: 26, v. 42) -terme fédérateur et anti belliqueux- associé aux "camaradas" (1988: 26, v. 28) fortement connoté idéologiquement- affrontent avec courage les "bestias" (1988: 26, v. 41). Les vaillants combattants sont magnifiés : "[...] / he visto llegar a los claros, a los dominadores combatientes / de la delgada y dura y madura y ardiente brigada de piedra" (1988: 25, v. 15-16) et affrontent l'ennemi animalisé en "chacales africanos" (1988: 25, v. 5). Le traitement méprisant des ennemis contribue largement à l'ennoblissement, voire à la mythification des défenseurs du bien. La violence suggérée par l'opposition menace sérieusement la patrie, si bien qu'une solution proposée dans les vers du recueil étudié consiste en la mise à l'écart du mal :

[...] malditos,  
los que no adelantaron a la solemne patria  
el pan sino las lágrimas [...] (1988: 16, v. 3-4).

Le mal est perçu dans ces vers comme une forme de désengagement par rapport aux devoirs vis-à-vis de la mère patrie (“no adelantaron”). La patrie n’en est que davantage considérée comme la principale victime du conflit. Par ailleurs, le désengagement souligné ne fait qu’engendrer une nouvelle forme d’opposition : “pan” vs “lágrimas”. Il est à observer, enfin, que les substantifs “malditos” et “patria” ne sont pas réunis sur le même vers, précisément afin de traduire l’exclusion préconisée et désirée par la voix lyrique. Le mal doit être extirpé, éradiqué. À ce titre, il est exclu de l’espace unificateur de la patrie. Le désengagement souligné est manifestement un point crucial aux yeux de la voix lyrique à en juger par l’insistance avec laquelle ce motif est repris, comme le confirment les vers qui suivent :

No levantéis escuelas, no hagáis crujir la cáscara  
terrestre con arados, no llenéis los graneros  
de abundancia trugal: rezad, bestias, rezad,  
que un dios de culo inmenso como el culo del rey  
os espera: [...] (1988: 17, v. 27-31).

C’est avec une ironie grinçante que la voix lyrique fustige les responsables du mal en feignant de les encourager à poursuivre dans ce sens : “no levantéis”, “no hagáis crujir”, “no llenéis”. Les actes auxquels les responsables désignés ont renoncé privent la patrie de quelque perspective de prospérité et de progrès qui soit. L’opposition est cette fois doublée d’un déséquilibre. Le nombre considérable d’actions non accomplies en matière d’éducation (“escuelas”), d’exploitation des terres (“arados”) et de production de richesse (“abundancia trugal”) contraste fortement avec l’activité unique de la prière (“rezad”). L’intensité des prières et l’adoration du nouveau dieu auront bien du mal à compenser les carences en matière d’activité économique, de création de richesse et d’éducation.

Tout l’éventail de mises en oppositions déployé dans le recueil mobilise en permanence l’idée d’affrontement. Ces oppositions sont tout à la fois notionnelles (“pan” vs “lágrimas”) (1988: 16, v. 4), temporelles (“Mañana, hoy, [...]”) (1988: 15, v. 9), ou encore spatiales comme dans les célèbres vers de “Explico algunas cosas”<sup>5</sup> où la vie joyeuse du quartier contraste fortement avec

---

<sup>5</sup> Selon Christiane Tarroux Follin, ce célèbre poème a bien recours à l’invective, notion sur laquelle nous reviendront plus avant : “En la tercera estrofa de esta parte (51-52-53), aparece el nuevo tono de Pablo Neruda, la invectiva, en tres frases nominales en las cuales, a través de las palabras “chacales”, “víboras”, “piedras”, “cardo seco”, se produce una deshumanización de los culpables, por aposiciones que los asimilan a animales que son repugnantes para el inconsciente colectivo y a objeto y planta sinónimos de dureza y frialdad; es un procedimiento que produce

GILLES DEL VECCHIO

l'aspect de désolation qu'offre ce même espace en période de guerre : "Todo / era grandes voces [...]" vs "Y una mañana [...]" (1988: 19, v. 21-47). Les vers que nous reproduisons ci-dessous nous éloignent radicalement et définitivement des images du marché animé, du quartier fleuri où les enfants jouaient bruyamment, où l'abondance sur les étals ne laissait pas envisager le pire :

Y una mañana todo estaba ardiendo  
y una mañana las hogueras  
salían de la tierra  
devorando seres,  
y desde entonces fuego,  
pólvora desde entonces,  
y desde entonces sangre (1988: 19, v. 35-41).

Si abondance il y a à présent, ce n'est plus celle des victuailles exposées au marché, mais bien celle d'éléments dont la caractéristique première et commune est de générer le mal où d'en convoquer l'image : "ardiendo", "hogueras", "devorando", "fuego", "sangre". Les répercussions sont incontournables pour le pays, comme le souligne la récurrence de la formule "en vez de" : "[...] / tierra que en vez de trigo y trébol / traéis señal de sangre seca y crimen" (1988: 29, v. 5-6) ; "pero de cada casa muerta sale metal ardiendo / en vez de flores" (1988: 20, v. 59-60).

Le message d'espoir véhiculé par le recueil passe également par cette exacerbation dichotomique : "Patria surcada, juro que en tus cenizas / nacerás como flor de agua perpetua, / [...]" (1988: 15, v. 23-24). L'optimisme lyrique est perceptible dans le déséquilibre entre l'implicite et l'explicite. En effet, "ceniza" connote la mort et la destruction, mais évite l'intégration de ces substantifs dans un passage destiné à souligner l'espoir qui envahit le vers qui suit : "nacerás", "flor", "agua", "perpetua". Face à la mort et la destruction, l'espoir de la renaissance définitive l'emporte, sur un plan lyrique tout au moins.

## 2. Dire le mal

Dans les vers réunis dans *España en el corazón*, le mal est donc largement présent et représenté. Il peut en outre être décliné selon deux paradigmes que

---

una representación degradante, rebajante; se añaden las repeticiones y las sonoridades desagradables que apoyan la violencia de la invectiva" (Tarrow Follin 2000: 262).

nous nous proposons de différencier : le mal commis d'une part, et l'incarnation du mal d'autre part.

Le mal commis est avant tout perçu comme une forme de rupture temporelle par rapport à un avant ressenti comme un idéal ou, en tout état de cause, comme une phase de quiétude enviable et regrettée compte tenu de la dégradation imposée par la guerre. Ceci justifie le recours régulier aux marqueurs temporels précis qui jalonnent le texte poétique et qui se répètent avec une insistance significative :

Una mañana de un mes frío,  
de un mes agonizante, manchado por el lodo y por el  
humo,  
un mes sin rodillas, un triste mes de sitio y desventura, [...]  
(1988: 25, v. 1-4).

Dans les vers relevés ci-avant, il est aisé de constater que la dégradation affecte brutalement la perception de la temporalité. Le cadre temporel est effectivement associé aux notions de souillure ("manchado", "lodo", "humo") et de privations ("sin rodillas"). Cette forme de mutilation est immédiatement mise en contexte afin de souligner que cette situation n'est que la conséquence directe du conflit armé ("sitio", "desventura"). Le froid ambiant qui caractérise le mois considéré ("frío") dérive rapidement vers une humanisation dont le caractère funeste ("triste", "agonizante") est de bien mauvais augure.

La dimension spatiale n'échappe pas à un traitement similaire. Les coordonnées spatio-temporelles tissent de la sorte des liens inextricables permettant de mettre en évidence que le mal qui affecte l'Espagne est généralisé et donc incontournable :

[...]  
tierras cereales sin  
abrir, bodegas secretas  
de azul y estaño, ovarios, puertas, arcos  
cerrados, profundidades  
que querían parir, todo estaba guardado  
por triangulares guardias con escopeta,  
[...] (1988: 16, v. 11-16).

Les champs à cultiver ("tierras cereales"), les bâtiments ou structures diverses élaborées par l'humain ("bodegas", "puertas", "arcos") constituent autant de perceptions métonymiques d'un ensemble plus vaste représentant le

GILLES DEL VECCHIO

pays, synthétisé dans un “todo” global et fédérateur. Dans cette évocation lyrique de l’espace, tout respire la privation (“sin abrir”), l’interdit (“cerrados”, “guardado”) ainsi que la vie contenue (“que querían parir”). Ce dernier aspect suggère que la dégradation a atteint un tel degré que la vie ne semble plus trouver naturellement sa place au sein de cet espace meurtri.

Dans l’exemple qui suit, espace et temps fusionnent afin de verrouiller la situation et d’en souligner le caractère intolérable :

Ciudad de luto, socavada, herida,  
rota, golpeada, agujereada, llena  
de sangre y vidrios rotos, ciudad sin noche, toda  
noche y silencio y estampidos y héroes,  
ahora un nuevo invierno más desnudo y más solo,  
ahora sin harina, sin pasos, con tu luna  
de soldados (1988: 38, v. 19-25).

Le marqueur spatial (“ciudad”) et le marqueur temporel (“ahora”) se situent significativement en position d’ouverture de vers. Tant et si bien que la voix lyrique insiste tout autant sur l’absence de transition entre une vie paisible et le chaos généralisé (“ahora”), que sur le fait que l’espace (“ciudad”) concentre les stigmates du conflit et ce dès le début des événements, et donc dès le début du vers. L’accumulation d’adjectifs ou de participes passés à valeur adjectivale traduit essentiellement l’impuissance face à la barbarie destructrice. La ville de Madrid devient de la sorte le symbole de l’affrontement et acquiert le statut de ville martyre. Or, cet espace n’est pas dépeuplé, et le traitement exclusif des coordonnées spatio-temporelles aurait pour effet d’atténuer les répercussions sur la population : “[...] los senos pisoteados / por los caminos [...]” (1988: 31, v. 9-10). Le mépris pour l’humain est dénoncé ici avec force, tout comme dans les vers reproduits ci-après :

Por las calles la sangre rota del hombre se juntaba  
con el agua que sale del corazón destruido de las casas:  
los huesos de los niños deshechos, el desgarrador  
enlutado silencio de las madres, los  
ojos cerrados para siempre de los indefensos,  
eran como la tristeza y la pérdida, eran como un jardín  
escupido,]  
eran la fe y la flor asesinadas para siempre (1988: 26, v. 21-27).

Dans un tel contexte, la vie semble condamnée à s'éteindre. L'insouciance du passé n'est plus à l'ordre du jour, et la gaieté est définitivement exclue :

Sonreír. Hay sonrisas  
ya demolidas por la sangre  
que esperan con dispersos dientes exterminados,  
y máscaras de confusa materia, rostros huecos  
de pólvora perpetua, y los fantasmas  
sin nombre, los oscuros  
escondidos, los que nunca salieron  
de su cama de escombros. [...] (1988: 32, v. 40-47).

Nier le sourire revient à exclure une dimension parmi les plus caractéristiques et symboliques de l'humain. C'est donc la vie qui est globalement menacée. La destruction enveloppe l'ensemble des données perceptibles comme le confirme le champ lexical de l'anéantissement, fortement concentré dans ces quelques vers : "demolidas", "sangre", "exterminados", "huecos", "escombros". Conscient de ce que l'image poétique a ses propres limites, le "je lyrique" lance une double invitation. Il invite d'une part à la visualisation des faits par le biais du texte, mais il invite tout autant à venir établir le constat de visu. D'où les manifestations récurrentes des verbes de perception visuelle, comme pour rappeler que nul texte ne pourra jamais se substituer à la perception en situation : "**mirad** mi casa muerta, / **mirad** España rota" (1988: 20, v. 57-58), "Venid a **ver** la sangre por las calles" (1988: 20, v. 70). Ou encore :

[...] **Ved** cómo se ha podrido  
la guitarra en la boca de la fragante novia:  
**ved** cómo las palabras que tanto construyeron,  
ahora son exterminio: **mirad** sobre la cal y entre el  
mármol  
desecho  
la huella -ya con musgo- del sollozo (1988: 34, v. 37-42).

Par son entreprise poétique, Pablo Neruda, d'une certaine manière, fait la lumière sur les faits. Il apporte en tout cas sa lumière, et invite à une prise de relai. En effet, ce flambeau, pour ne pas s'éteindre, doit être réactivé en permanence. Chacun est ainsi invité à apporter son propre éclairage, sa propre lumière afin de participer activement à la dénonciation des faits :

[...] Traed, traed la lámpara,  
ved el suelo empapado, ved el huesito negro  
comido por las llamas, la vestidura  
de España fusilada (1988: 16, v. 32-35).

Les références à la lumière sont loin d'être anecdotiques. Elles s'opposent incontestablement à l'obscurité maléfique et rappellent les propos de Paul Ricœur pour qui "[...] les forces du bien sont engagées dans un combat sans merci avec les armées du mal, en vue de la délivrance de toutes les parcelles de lumière tenues captives dans les ténèbres de la matière" (Ricœur 1996: 22-23).

*España en el corazón* dénonce le mal commis. Les privations, les massacres, la misère, la destruction, autant de fléaux qui auraient pu être épargnés à l'Espagne si les principes démocratiques fondamentaux n'avaient été bafoués. Ces maux / mots sont régulièrement sollicités au fil des vers du recueil. L'objectif de l'auteur ne se limite nullement à cette réactivation concrète du mal. Les auteurs du mal sont également désignés, et ce avec une violence à la hauteur de l'indignation ressentie face à l'indicible. Historiquement, les faits sont complexes et l'on sait, par exemple, que des généraux demeurèrent fidèles à la République. L'urgence dans laquelle est composé *España en el corazón* ainsi que son orientation propagandiste ne laisse aucun espace à la nuance, comme cela a été mis en évidence dans la première partie de ce travail consacré à la binarité au service de l'expression du conflit et de l'affrontement. Globalement, pour ne pas dire schématiquement, la menace et le danger proviennent des classes dominantes, de l'élite sociale en quelque sorte. Cela est conforme à l'orientation politique de Neruda et renforce, par la même occasion, la structure binaire qui fédère l'ensemble de l'œuvre. Si le recueil constitue bel et bien un tout et un ensemble homogène, les indications transcrites en marge et en italique invitent à délimiter des unités plus ou moins autonomes. Ces titres de sous-parties sont probablement destinés à faciliter l'appréhension d'un texte poétique par un public peut-être moins familiarisé avec les codes lyriques<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> "[...] en el largo poema *España en el corazón* (más bien una cadena de poemas sobre la guerra española) agrega indicaciones marginales que, si a veces pueden valer como subtítulos dispuestos fuera de lo convencional, otras son sin duda aclaraciones del contenido. En la primera página se lee: *Invocación*; pero ya en la segunda, siguiendo el hilo del poema, a la mitad de un verso: *Bombardeo*; unas líneas más abajo: *Maldición*; y más abajo, dentro de la misma maldición: *España pobre por culpa de los ricos*, etc. Este procedimiento se limita al libro de la guerra española, el primero de poesía para el pueblo que Neruda escribe. Pero el cuidado de claridad ya no lo abandona, y en todos sus poemas políticos, su disposición nueva hacia el lector le hace con frecuencia aflojar la tensión poética y dar a su verso andares prosísticos" (Alonso 1997: 363).

Le quatrième de ces sous-titres est fort significatif de la vision binaire prônée par la voix lyrique : “*España pobre por culpa de los ricos*” (1988: 16). Le programme est pour ainsi dire annoncé. Le recueil identifie bien le lieu du conflit (“España”), la situation calamiteuse qui ruine le pays et confronte sa population à toutes sortes de privations (“pobre”), la claire volonté de ne pas s’en tenir au constat et de désigner les responsables (“por culpa de”), la classification générique des coupables fortement orientée d’un point de vue idéologique (“los ricos”), tous ces aspects seront abordés et amplifiés dans les vers suivants. La dichotomie “pobre” vs “ricos” se double d’un autre jeu d’opposition plus implicite. Si les riches sont désignés comme coupables, il faut bien qu’une victime soit mentionnée : l’Espagne. Au fil du texte, ce vaste ensemble, cette communauté responsable de la situation et irresponsable par ses choix se décline : “Un plato para el obispo [...]” (1988: 28, v. 1), “Un plato para el banquero [...]” (1988: 28, v. 5), “Un plato para el Coronel [...]” (1988: 28, v. 18), “Sí, un plato para todos vosotros, ricos de aquí y de allá, / embajadores, ministros, comensales atroces, / señoras de confortable té y asiento” (1988: 29, v. 23-25). La culpabilité dénoncée avec véhémence, et annoncée dès le quatrième sous-titre, assimile la simple mention d’une fonction à une invective lancée brutalement au visage. Si les substantifs relevés sont traditionnellement associés à une forme de prestige statutaire, hiérarchique ou social, ces mêmes termes sont assimilés à des insultes dans le contexte de notre corpus. En effet, l’évêque, le banquier, le colonel, les ambassadeurs, les ministres et les dames de la bourgeoisie n’inspirent pas la moindre forme de respect. Ce rejet et cette privation de respectabilité se produisent parfois de façon ouverte, sans qu’il soit nécessaire de s’en remettre au contexte ou au filtre idéologique de l’auteur : “Generales / traidores: / [...]” (1988: 20, v. 55-56). Dans ce cas, le mépris provient du décalage considérable entre la respectabilité supposée du grade le plus élevé de la hiérarchie militaire et l’insulte dégradante immédiatement mise en parallèle. Tous ceux qui par leurs actes ou leurs discours soutiennent la cause du mal sont en définitive à mettre dans le même sac, si vous me permettez l’expression. C’est ainsi que l’armée, la bourgeoisie et le clergé sont

---

<sup>7</sup> “Desde el título mismo de este poema, *España pobre por culpa de los ricos*, y al igual que en el resto de los poemas de *España en el corazón*, España aparece dividida en dos grupos antagónicos: los ricos y los pobres” (Neves 2000: 28).

<sup>8</sup> “La pobreza es, pues, negación. Ellos, los malditos, los “vagos señores” prohíben la vida, por lo que la relación entre los “vagos señores” (los ricos, los que tienen el poder) con la naturaleza misma de España, es profundamente negativa. En estas imágenes, se hace alusión a un predominio social que impone la negación de las acciones naturales” (2000: 30).

GILLES DEL VECCHIO

indistinctement désignés par le même substantif dégradant, sans la moindre nuance<sup>9</sup> :

Bandidos con aviones y con moros,  
bandidos con sortijas y duquesas,  
bandidos con frailes negros bendiciendo  
venían por el cielo a matar niños,  
[...] (1988: 19, v. 42-45).

Seule la précision transcrite dans le prolongement du vers favorise l'identification générique des bandits. Le rejet catégorique de cette collectivité dominante et coupable passe fréquemment par une forme de déshumanisation, comme si leur engagement irresponsable les avait privés de leur dimension humaine et de leurs facultés à raisonner. C'est ce qui justifie les nombreux cas de désignations par le biais de la synecdoque :

[...]  
por triangulares guardias con escopeta,  
por curas de color triste rata,  
por lacayos del rey de inmenso culo (1988: 16, v. 16-18).

Un hipo negro  
de generales, una ola  
de sotanas rabiosas  
rompió entre tus rodillas  
sus cenagales aguas, sus ríos de gargajo (1988: 17, v. 4-7).

Ou encore au moyen de l'animalisation :

[...] se oían los  
chacales africanos  
aullar con los rifles y los dientes llenos de sangre [...]  
(1988: 25, v. 4-6).

---

<sup>9</sup> “De fait, l'invective est une performance dont l'urgence se veut absolue : ce n'est pas une parole dominée par la raison, elle est plutôt motivée par une évidence subjective. L'invectif n'argumente pas ses opinions, il les impose. Le dire cherche à convaincre, mais il fait l'économie de l'argumentation” (Larochelle 2007: 59).

Les deux procédés pouvant cohabiter en toute harmonie :

[...] malditos  
uniformes manchados y sotanas  
de agrios, hediondos perros de cueva y sepultura  
(1988: 16, v. 4-6).

Église, armée et bourgeoisie, ces trois groupes identifiés comme les principaux soutiens du mouvement prétendent préserver des intérêts spécifiques de la collectivité dont ils relèvent, mais sont toutefois comparables en ce qu'ils constituent les secteurs de loin les plus conservateurs de la société espagnole. Ils sont en ce sens les représentants et les farouches défenseurs d'une tradition sclérosée et stérile que la voix lyrique se charge de fustiger :

En las noches de España, por los viejos jardines  
la tradición, llena de mocos muertos,  
chorreando pus y peste se paseaba  
con una cola en bruma, fantasmal y fantástica,  
vestida de asma y huecos levitones sangrientos,  
y su rostro de ojos profundos detenidos  
eran verdes babosas comiendo tumba,  
y su boca sin muelas mordía cada noche  
la espiga sin nacer, el mineral secreto,  
y pasaba con su corona de cardos verdes  
sembrando vagos huesos de difunto y puñales  
(1988: 17, v. 1-11).

Ces vers soulignent largement le poids considérable de la tradition, ainsi que ses conséquences néfastes sur le cours de l'Histoire. Le lexique est celui de la dégradation et de la putréfaction. La tradition prend ainsi forme sous nos yeux en une représentation allégorique unique qui lui confère un aspect monstrueux, source de dégoût.

### **3. La transgression du langage ou la verbalisation du mal**

La sensibilité politique de l'auteur et son orientation idéologique affirmée et revendiquée ne laissent pas le moindre doute quant à la prise de position de ce dernier. La fermeté de cet engagement justifie le recours à l'invective et à l'injure. Tant et si bien que le mal adopte encore une facette supplémentaire et complémentaire qui affecte directement le choix d'un style et d'un registre qui fait toute la spécificité de *España en el corazón*. Alain Sicard en a déjà fait le constat :

La malédiction du poète s'abat sur des groupes sociaux bien déterminés et dont les alliés naturels (l'Armée et l'Église) sont et demeureront tout au long du poème vigoureusement mis en accusation. Avec *España en el corazón*, l'imprécation fait son entrée dans la poésie de Neruda. On pourra ou non le regretter. Mais cela ne doit pas surprendre : la découverte de la lutte des classes impliquait que la poésie elle-même prît place dans le combat en définissant une nouvelle pratique poétique dont, qu'on le veuille ou non, l'imprécation fait partie. [...] L'imprécation, qui occupe une grande partie de *España en el corazón*, apporte au poème une dimension hors de laquelle il ne serait point concevable (Sicard 1977: 272-273).

Nombreuses sont, en effet, les occasions pour le lecteur du recueil d'être confronté à une série d'attaques adoptant des formes diverses. Recenser le nombre de fois où la malédiction de la voix poétique s'abat sur les responsables du désastre serait un travail de longue haleine :

[...] Malditos sean,  
malditos, malditos los que con hacha y serpiente  
llegaron a tu arena terrenal, malditos los  
que esperaron este día para abrir la puerta  
de la mansión al moro y al bandido (1988: 16, v. 27-31).

Ceux qui ont trahi la patrie en violant les règles démocratiques les plus élémentaires méritent d'être bannis de ce qui, rétrospectivement, s'apparente à un paradis désormais inaccessible. Dans les vers qui suivent, le délit proféré est martelé par la voix lyrique qui fait fusionner la répétition et le polyptote :

Amarrado, humeante, acordelado  
a su **traidor** avión, a sus **traiciones**,  
se quema el **traidor traicionado**.

Como fósforos queman sus riñones  
y su siniestra boca de soldado  
**traidor** se derrite en maldiciones,

por las eternas llamas pilotado,  
conducido y quemado por aviones,  
de **traición** en **traición** quemado (1988: 30, v. 1-9).

L'implicite ne trouve pas sa place dans ce type de composition, et ce choix s'inscrit dans une logique implacable : le message de soutien et de dénonciation doit être perçu sans la moindre équivoque. Par ailleurs, la virulence de la voix lyrique serait quelque peu édulcorée si la stratégie lyrique déployée misait sur le sous-entendu. L'invective règne toute puissante dans *España en el corazón*, et comme le signale Dominique Garant :

Alors que l'invective renvoie à l'énonciation et peut être décrite sur les plans linguistique et sémantique, il n'en va pas toujours de même pour l'acte d'injurier, qui peut se jouer autant du côté de la réception que de celui de la production. Ainsi, il est possible d'injurier quelqu'un à notre insu, sans volonté maligne (du moins consciente), alors qu'on ne peut pas dire à quelqu'un qui s'offusquerait de nos propos : "Excuse-moi, je n'ai pas voulu t'invectiver". [...]. Deux traits caractérisent l'injure : la nomination de l'autre (ou sa catégorisation, son étiquetage) et le fait que cette nomination soulève le problème de sa justice ou de sa justesse. Du point de vue de l'injurié, la nomination injurieuse est toujours injuste. L'invective n'entretient pas un rapport si étroit avec la justice. Elle est plutôt de l'ordre de l'exhortation, de l'imprécation, de la force énonciative (Garand 2007: 6-7).

Il est intéressant d'observer que l'orientation politique de Neruda ne rend nullement incompatible le recours fréquent à un lexique ou encore à des images imprégnées de connotations bibliques. Ceux qui ont violé les règles sont maudits. Ils sont déclarés indignes de cette Espagne / Paradis détruit et exsangue. Pour avoir fait connaître l'enfer au peuple espagnol, les principaux responsables du chaos se voient prédire une condamnation aux peines de l'enfer. C'est ainsi que des patronymes précis -Sanjurjo, Mola, Franco- sont associés à une imagerie infernale qui laisse entendre que justice sera faite, ne serait-ce que dans cet au-delà auquel ils croient farouchement :

Es arrastrado el turbio mulo Mola  
de precipicio en precipicio eterno  
y como va el naufragio de ola en ola,

desbaratado por azufre y cuerno,  
cocido en cal y hiel y disimulo,  
de antemano esperado en el infierno,

GILLES DEL VECCHIO

va el infernal mulato, el Mola mulo  
definitivamente turbio y tierno,  
con llamas en la cola y en el culo (1988: 30-31, v. 1-9).

Flammes, abymes, souffre et enfer, l'enfer est connoté et mentionné tout à la fois dans ces vers qui convoquent une multitude de sens. Si Sanjurjo et Mola figurent au centre de trois strophes de trois vers, Franco devient la cible de la voix lyrique dans une vaste composition de plus de soixante vers dont voici quelques extraits :

Aquí estás. Triste párpado, estiércol  
de siniestras gallinas de sepulcro, pesado esputo, cifra  
de traición que la sangre no borra. Quién, quién eres,  
oh miserable hoja de sal, oh perro de la tierra,  
oh mal nacida palidez de sombra (1988: 31, v. 12-16).

[...] Solo y maldito seas,  
solo y despierto seas entre todos los muertos,  
y que la sangre caiga en ti como la lluvia,  
y que un agonizante río de ojos cortados  
te resbale y recorra mirándote sin término (1988: 33,  
v. 57-62).

L'invective est à nouveau utilisée par la voix lyrique qui maudit et condamne simultanément à des châtiments éternels. L'intertexte biblique se fait également très présent, et pas exclusivement par rapport à la mention du substantif "enfer" ou des images infernales qui structurent les strophes relevées. Le recours au chiffre trois est fortement chargé de sens. Trois personnalités historiques retiennent l'attention de la voix lyrique. Les deux premières sont abordées dans des unités constituées de trois strophes, elles-mêmes composées de trois vers. Se forge ainsi une sorte de trinité démoniaque dont un élément se dégage toutefois, Franco, au vu de sa responsabilité jugée plus décisive et qui lui vaut un traitement autrement plus développé. C'est là le privilège du personnage figurant au sommet de ce triangle infernal, de ce dieu que certains vénèrent mais qui ne sera jamais pour la voix lyrique qu'un simple "[...] dios de culo inmenso como el culo del rey" (1988: 17, v. 31).

Interrogeons-nous, à présent, sur la fonction de cette réactivation biblique constante qui dépasse largement le cadre des vers cités ci-avant. Les malédictions qui jalonnent le corpus, au même titre d'ailleurs que les invectives et injures -sous formes d'insultes, de réifications ou d'animalisations-

constituent autant de modes de détournement du langage poétique. La perception d'un intertexte biblique au sein de *España en el corazón* s'inscrit dans la même démarche de détournement. En effet, la voix lyrique opte, afin de dénoncer les initiateurs du conflit, pour un lexique fortement connoté qui renvoie précisément à la culture catholique derrière laquelle s'abritent les ennemis de la République. Les vers d'ouverture du recueil ne sont pas sans faire résonner dans la mémoire du lecteur la *Genèse*, autre texte introductif essentiel dans la culture catholique :

Para empezar, para sobre la rosa  
pura y partida, para sobre el origen  
de cielo y aire y tierra, la voluntad de un canto  
con explosiones, el deseo  
de un canto inmenso, de un metal que recoja  
guerra y desnuda sangre  
[...] (1988: 15, v. 1-6).

Le sous-titre "*Invocación*", sous lequel sont regroupés ces vers, donne immédiatement le ton. La position d'ouverture du texte poétique oriente le lecteur vers le livre introductif du texte biblique. Les éléments sont mentionnés séparément, comme s'ils ne constituaient pas encore un tout ("aire", "tierra"), ou plutôt comme si ce tout harmonieux avait cessé d'être à cause de la violence destructrice du contexte ("explosiones", "metal", "guerra", "sangre"). Tout reste donc à reconstruire comme à l'origine du monde ("Para empezar", "sobre el origen de cielo"). Et la voix lyrique apporterait à ce projet fondateur sa modeste contribution par le verbe ("un canto"). Toutefois, cette parole se doit d'être proportionnelle à l'agressivité imposée par les rebelles. Ceci est perceptible dans l'accumulation de sons occlusifs concentrés dans ce "canto con explosiones" :

**P**ara empezar, **p**ara sobre la rosa  
**p**ura y **p**artida, **p**ara sobre el origen  
de cielo y aire y **t**ierra, la voluntad **d**e un **c**anto  
**c**on **e**xplosiones, el **d**eseo  
**d**e un **c**anto inmenso, **d**e un metal que recoja  
**g**uerra y **d**esnuda sangre  
[...] (1988: 15, v. 1-6).

Dans cet univers lyrique empreint de références bibliques, le Christ n'est pas mentionné en tant que sauveur de l'humanité. Ce sont désormais les miliciens

tombés au combat qui assument cette fonction rédemptrice. Les vers adressés aux mères des victimes (“*Canto a las madres de los milicianos muertos*”) (1988: 20) invitent, au-delà des larmes et de la douleur du deuil, à garder la foi (“*tened fe en vuestros muertos!*”) (1988: 21, v. 17). Les vers composés en hommage aux brigades internationales donnent à nouveau à la voix lyrique l’occasion d’exploiter le motif de la foi, une foi déconnectée de sa portée religieuse et synonyme d’espoir : “*Porque habéis hecho renacer con vuestro sacrificio / la fe perdida, el alma ausente, la confianza en la tierra, / y por vuestra abundancia, por vuestra nobleza, por vuestros muertos, / como por un valle de duras rocas de sangre / pasa un inmenso río con palomas de acero y de esperanza*” (1988: 27, v. 52-56). Le présent n’est pas sans rappeler la traditionnelle image du “valle de lágrimas”, mais la persévérance dans la lutte conduira inéluctablement vers l’espoir / espérance qui ponctue la strophe citée, et l’ensemble du recueil au demeurant (1988: 42, v. 63). Le théâtre de la bataille du *Jarama*, où de nombreux combattants trouveront la mort, est symboliquement planté d’oliviers (1988: 27, v. 2). Les zones sinistrées et ravagées par la guerre sont des régions martyres (1988: 29, v. 2). Les brigades du corps de cavalerie, dont la mission était d’affronter les tanks nationalistes sont “*los ángeles del fuego*” (1988: 36, v. 7), et la voix poétique chante des louanges (“*¡loor a ti!*”) (1988: 39, v. 56) à la ville de Madrid. L’intertexte biblique est revendiqué par le “je” poétique qui refuse de céder la teneur de ces références aux ennemis de la République qui se donnent bonne conscience en se réfugiant derrière une rhétorique dont ils prétendent s’envelopper pour être mis hors de cause.

### Conclusion

En rédigeant *España en el corazón*, Pablo Neruda réagit dans l’urgence face à des événements qui prennent forme et s’emballent sous ses yeux. Le recueil exploite le principe de la binarité et du duel afin de suggérer la force et la violence de l’affrontement qui ravage le pays. Face à un tel conflit, il ne lui est pas envisageable de ne pas se prononcer et son choix va de soi. En multipliant les images du mal commis, et en désignant directement les responsables du mal, Pablo Neruda affirme sa volonté d’être pleinement identifié comme un allié de la République opprimée. Il revendique clairement un engagement militant et s’impose en tant que porte-parole de la communauté agressée<sup>10</sup>. En rendant hommage aux soldats tombés au champ de bataille et en mythifiant les combattants engagés aux côtés de la République, il souhaite stimuler

---

<sup>10</sup> “Souvent, le discours dicte explicitement les règles déontologiques à respecter. Si l’injure est une entorse à ces règles, il faut donc comprendre sur quoi le sujet fonde la légitimité de son usage. La plupart du temps, il s’agit d’une réponse à une violence subie” (Garand 2007: 18).

l'engagement sans lequel tout serait d'ores et déjà perdu. *España en el corazón* est donc une invitation à la défense d'un bien commun, y compris si pour cela il faut prendre les armes contre l'ennemi<sup>11</sup>. Retourner contre l'agresseur ses propres armes, tel est le principe structurant du recueil. Or, la propagande est également une arme, et l'appropriation -voire le détournement- du lexique religieux obéit précisément à cet objectif. Les armes doivent répondre aux armes et les mots aux mots, y compris si dans cette lutte acharnée il convient de mobiliser les mots du mal.

### Références bibliographiques

- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1997.
- CANO, José Luis, *Antología de los poetas del 27*. Madrid: Austral, 1987.
- GARAND, Dominique, "La fonction de l'*ethos* dans la formation du discours conflictuel". En: Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*. Laval: Les Presses de l'Université de Laval, 2007, pp. 3-19.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, "Entre force et contrainte. L'*Invectif* chez Émile Pouget". En: Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*. Laval: Les Presses de l'Université de Laval, 2007, pp. 49-60.
- MARCENAC, Jean; Couffon, Claude, *Pablo Neruda*. Paris: Seghers, 2004.
- NERUDA, Pablo, *España en el corazón*. Santiago-Chile: Lar, 1988.
- NEVES, Eugenia, *Pablo Neruda: la invención poética de la Historia*. Santiago de Chile: Ril editores, 2000.
- RICŒUR, Paul, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève: Labor et Fides, 1996.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, *Dios es azul*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2015.
- ROVIRA, José Carlos, "Neruda: el tiempo español de la solidaridad y el compromiso". En: Le Bigot, Claude (dir.), *Lectures de Neruda. Résidence sur la terre. Chant général*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 85-96.

---

<sup>11</sup> "El propósito de coincidir con la base, de mancomunarse con el proletariado en sus luchas sociales, sumado a la presión dolorosa de la guerra civil en 1937, en pleno combate del ejército del pueblo contra las fuerzas militares de la reacción -España roja contra España negra-, motivan *España en el corazón*, compromiso entre lo lírico y lo épico, canto de denuncia, proclama de palabras partidarias que quieren ser armas, palabras como balas para intervenir en la batalla" (Yurkievich 1999: 42-43).

GILLES DEL VECCHIO

SICARD, Alain, *La pensée poétique de Pablo Neruda*. Paris: Honoré Champion, 1977.

TARROUX FOLLIN, Christiane, “Explico algunas cosas”. En: Franco, Jean; Tarroux Follin, Christiane (dirs.), *Des avant-gardes à l'engagement. Residencia en la tierra y Canto general de P. Neruda*. Montpellier: ETILAL, 1, 2000, pp. 253-266.

YURKIEVICH, Saúl, “Introducción general a Pablo Neruda”. En: *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1979, pp. 9-79.