

LA POSTURE TECHNIQUE ET IDÉOLOGIQUE DE LA POÉSIE OTÉRIENNE

Ouattara MANA

Département d'Espagnol, Université Alassane Ouattara

mnouattara225@gmail.com

Résumé : Dans la poétique de Blas de Otero relative à l'aspect créatif des œuvres, le poète, considéré comme étant l'unique responsable des vers qui se présentent au lecteur, sa légitimité est perçue dans son rapport établi avec les poèmes. Synonymes de ses intentions et de la signification sociopolitique d'alors, la poétique de son combat idéologique objet de cette réflexion, est reflétée par la technique de production. Cette technique donne l'occasion à l'auteur d'assumer pleinement son statut d'écrivain-auteur, sa liberté créatrice et la qualité de ses vers. Engagé ainsi à assumer la conception de ses poèmes, le poète dévoile sa véritable personnalité par rapport à la vie sociopolitique espagnole sous le franquisme. À travers la métrique du poète en tant qu'espace de découverte et d'expression de l'homme, il y est imposé de découvrir et de cerner la signification de la posture technique tant au niveau politique qu'idéologique dans la corrélation entre la métrique et le contenu des poèmes.

Mots-clés : poétique, métrique, rythme, société, idéologie, marxiste,

OTERIAN'S POETRY TECHNIQUE AND IDEOLOGICAL POSITION

Abstract: In Blas de Otero's poetics relating to the creative aspect of his works, the poet, considered to be solely responsible for the verses presented to the reader, his legitimacy is perceived in his established relationship with the poems. Synonymous with his intentions and the socio-political significance of the time, the poetics of his ideological struggle, which is the subject of this reflection, is reflected in the production technique. This technique gives the author the opportunity to fully assume his status as writer-author, his creative freedom and the quality of his verse. By taking responsibility for the conception of his poems, the poet reveals his true personality in relation to Spanish socio-political life under Francoism. Through the poet's metre as a space for human discovery and expression, we are forced to discover and identify the significance of the technical posture at both the political and ideological levels in the correlation between the metre and the content of the poems.

Keywords: poetics, metrics, rhythm, ideology

Introduction

Le mécanisme poétique d'un écrivain détermine sa qualité d'écrivain. Relié à l'interprétation et à la description d'une œuvre, le critique lors de la description de l'œuvre, essaie de mettre en évidence la signification de l'œuvre dans toute son entièreté comme principale technique d'exploration et de recherche des sources littéraires. Les influences des différents discours expliquent la genèse des œuvres ou leurs influences les unes sur les autres. Ce rapport accorde à la poésie un important rôle communicatif non comme l'exposition d'un ensemble de sons stériles ou dénudés de sens mais comme un élément porteur de signifiés. Il attribue à l'œuvre poétique une qualité d'œuvre-d'art dont le but est

la beauté. L'expression versifiée du poète traduit ainsi la valeur communicative du texte dans la révélation de la réalité sociale. Une telle énonciation contribue à la signification globale du texte. À cet effet, quels sont les enjeux de la posture technique de Blas de Otero ? La production poétique otérienne dans toute son entièreté traduit tant les aspirations des Espagnols que celles de l'auteur. La posture technique et idéologique symbolise l'avènement des courants de pensée comme le marxisme contre la dictature franquiste. Le mécanisme de création et l'allure de la versification expriment le projet social de Blas de Otero, la quête de la liberté et de la justice dans un monde de paix. Cette recherche a pour objectif principal de nommer l'innommable et dire l'indicible qui ont investi et anéanti la vie des Espagnols sous le franquisme. En tant que critique sociopolitique et arme antifranquiste, la poésie otérienne dévoile les enjeux de son combat pour un mieux-être de ses concitoyens.

1. Le mécanisme de la création poétique otérienne

Blas de Otero a utilisé dans ses écrits plusieurs formes poétiques spécifiques à sa poésie et associées à ses différents discours. Par ces discours, il veut pouvoir connaître l'homme dans toutes ses composantes et ses profondeurs afin d'améliorer son devenir. La métrique classique y est loin d'être respectée. Quel est donc ce processus de création de l'auteur ?

1.1 L'intertextualité

L'intertextualité, essentiellement, une permutation de textes, en tant que dynamique textuelle, il se produit un échange constant entre des fragments de textes redistribués à travers l'écriture. Un nouveau texte est construit ainsi à partir de ces morceaux de textes. Il s'établit une relation entre diverses œuvres, entre d'autres discours et entre d'autres époque. L'on découvre ainsi que « tout texte est un intertexte » (Cf. Barthes, 1973) et que « d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et de la culture. Tout texte est donc un tissu nouveau de citations diverses. » (Cf. Génette, 1982 :8) établissant « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » ou « la présence effective d'un texte dans un autre. » (Cf. Génette, 1982 :8) Cette intertextualité est celle que Blas de Otero a utilisée dans la composition de sa poésie à travers les allusions et les emprunts de citations ou de morceaux de textes à d'autres auteurs. La communion expressive avec d'autres auteurs signifie dans ce sens, la variabilité de son expression poétique. En plus, la relativité avec Juan Ramón Jiménez, poète esthéticiste, correspond au fait que Blas de Otero oppose sa devise « *A la inmensa mayoría* » à la sienne, « *A la minoría siempre* ». Par ailleurs, il est apprécié par Blas de Otero pour sa rigueur poétique et l'importance conceptuelle de la poésie et de la vie. En ce qui concerne la poésie d'Antonio Machado à travers l'œuvre *Nuevas canciones (1917-1930)*, Blas de Otero établit un réel parallélisme rythmique avec les poésies de cet illustre écrivain surtout avec cette œuvre en plein dans le popularisme. Il veut comme Antonio Machado intercéder pour le peuple auprès des politiques d'alors. La forme métrique de l'œuvre otérienne est constituée de structures strophiques homogènes à l'œuvre machadienne. Contrairement à lui qui utilise la « *silva* » traditionnelle, Blas de Otero utilise la « *silva libre* » et les poèmes en mètres brefs. Cette proximité est un hommage à la personne de Antonio Machado en tant que grand maître de la versification brève présente dans la poésie sociale otérienne. Son lexique est très apparent dans la poésie otérienne, tel que les expressions lexicales machadiennes « *olmos sonoros, lentas encinas* » dans le poème *Árboles abolidos*:

« (...) **Olmos sonoros**, altos
 álamos, **lentas encinas**,
 olivo
 en paz,
 árboles de una patria árida y triste [...] » (Otero, 2013a :65)

De Rubén Darío, Blas de Otero a récupéré des citations comme épigraphes dans certains poèmes relatifs à sa tendance marxiste et à son combat idéologique tel que dans le poème *Mis ojos hablarían si mis labios* « *Callaremos ahora para llorar después* » (Otero, 2013a :15) Le poète admire chez lui la musicalité, la perfection technique et sa prise de position évolutive pour l'histoire et pour la majorité.

1.2 Le collage

Le collage est l'une des techniques expérimentales avant-gardistes utilisée par Blas de Otero. Dans l'objectif de représenter le réel, le collage renferme autant d'innovations tant radicales que novatrices chez le poète. Il sélectionne un texte, le découpe et le restitue ailleurs pour en obtenir un nouveau texte, tel que dans le poème *La muerte de Don Quijote*, où il se présente par un mélange de vers étrangers comme suit:

«... he menester tu favor y ayuda, llégate a mí.»
 Quijote, I, 18.
 «Cervantes contempla el panorrama
 de España.
Miré los muros de la patria mía
 Ve una tierra escuálida
Cadáver son las que ostentó muralla
 Que yace estéril en tanto que los hombres
 rezan... los viejos soldados vagan
 por los caminos;
Salíme al campo, vi que [...]» (Otero, 1977 :15).

Ces différentes formes d'écritures présentes dans les œuvres de Blas de Otero démontrent le caractère ouvert de la poésie otérienne à tout contenu et à toute forme susceptible d'exposer son idéologie et de représenter le réel vécu de la société espagnole sous le franquisme. En plus, il s'assigne une certaine rime. Laquelle ?

1.3 Les rimes des vers

La rime étant le retour du même son à la fin d'un ou de plusieurs vers, elle met en exergue la ressemblance partielle ou totale entre les terminaisons des vers à partir de la dernière voyelle accentuée. Dans la poésie espagnole, il s'agit de la « *rima asonante* » ou de la « *rima consonante* ». Les sonnets se composent de vers hendécasyllabes de façon traditionnelle avec une rime assez régulière (ABBA, ABBA, CDC, DED ou CDE, DED). Les tercets ont à leur niveau, la rime la plus libre. Laquelle rime confère à la partie finale du vers une singularité et une grande musicalité. Elle indique la coupure des vers et la structure strophique des poèmes par sa fonction sémantique qu'est le sens des mots et leurs combinaisons. Luis Alonso Schökel renchérit que : « (...) *la palabra al final del verso, o en el punto del acento culminante, o rimada, adquiere nuevas relaciones – contrastes, sintesis-*

con otras palabras, dentro del mismo orden (...) En el orden del verso cobran nueva transfigurada ; todavía está por demostrar si en el verso libre sucede cosa semejante.» (Schökel, 1959 :189)¹ Cette posture rimique tant objective que subjective à connotation sociale ne veut que communiquer avec un pays sous la censure et isolé du reste du monde par la dictature. Les rimes captées dans l'organisation générale des poèmes valorisent le matériel phonique à travers divers types de rimes que sont « la pareada » (AABB), « la alternante » (ABAB), « la cruzada » (ABBA), « la interpolada » (AAB CCD) ou « la encadenada » « (ABA BCB CDC DDED ». Ces rimes mettent en relief l'incertitude et l'amertume des Espagnols sous le franquisme.

-« la alternante » (ABAB), tel que dans le poème *A la inmensa mayoría* :

Así es así fue. Salió una noche	A	
echando espuma por los ojos, ebrio		B
de amor, huyendo sin saber adónde:	A	
adonde no apestase a muerto.	B	

(Otero, 2013a :9)

« la cruzada » (ABBA), dans le poème *Mis ojos hablarían si mis labios:*

« Debo decir «He visto». Y me lo callo	A	
aprentando los ojos. Juraría		B
que no lo he visto. Y mentiría		B
hablando, hablando, hablando. » ²		A

(Otero, 2013a :15)

-« la pareada » (AABB), dans le poème *Palabra viva y de repente:*

« Da vergüenza encender una cerilla,	A	
quiero decir un verso en una página,	A	
ante estos hombres de anchas sílabas,	B	
que almuerzan con pedazos de palabras. » ³		B

(Otero, 1977 :46)

-« la interpolada » (AAB CCD), dans le poème *Vámonos al campo* :

« Debajo del cielo de tu idealismo,	A	
la tierra de arada de mi realismo.		A
Siéntate a mi lado, señor Don Quijote		B
Junto al pozo amargo de la soledad,	C	
la fronda de la solidaridad.		C
Sigue a Sancho Pueblo, señor Don Quijote. » ⁴	D	

(Otero, 1977 :127)

¹ Cette traduction est de nous : « (...) le mot à la fin du vers ou au point de l'accent culminant, ou ruinée, acquiert de nouvelles relations – contrastes, synthèses – avec d'autres mots, du même ordre (...) Dans l'ordre du vers ils acquièrent une nouvelle figure; c'est pour démontrer encore si dans le vers libre c'est le même cas. »

² Cette traduction est de nous : « Je dois dire j'ai vu « J'ai vu ». Et je me tais / en appuyant les yeux. Je jurerais / que non, que je ne l'ai pas vu. Et je mentirais / en parlant, en parlant, en parlant. »

³ Cette traduction est de nous : « Ça fait honte d'allumer une cigarette, / je veux dire un vers sur une page, / face à ces hommes aux larges syllabes, qui déjeunent avec des morceaux de mots. »

⁴ Cette traduction est de nous : « Sous le de ton idéalisme, / la terre de culture de mon réalisme. / Assieds-toi à côté de moi, monsieur don Quichotte. / près du puits amer de la solitude, la fronde de la solidarité. / Il suit Sancho Pueblo, monsieur, don Quichotte. »

- « *la encadenada* » (ABA BCB CDC DED), tels que dans le poème (*Viene de la página 1936*)

«¿Criptóricos? ¡Y mil, dos millones A
 oyen la radio, abren el periódico! B
 ¿Qué les diré cuando me piden cuentas? A

Les hablaré de cosas que conozco. B
 Les contaré la historia de mi patria, C
 ¿a ver si continuas de otro modo! »⁵ B

(Otero, 1977 :60)

Toutes ces rimes, la structure strophique et les types de vers soulignent la qualité et dévoilent l'intention rythmique de Blas de Otero, en tant que poète attaché à sa volonté esthétique.

2. Le rythme dans les œuvres de Blas de Otero : caractéristiques

De son étymologie grec « *rhythmós* », le rythme signifie un mouvement mesuré et régulier à travers la cadence des sons, des voix ou des pauses dans le langage poétique ou prosaïque. De façon harmonieuse, la poésie combine tous ces éléments pour obtenir le rythme, un concept à caractère ambigu. Laquelle ambiguïté réside dans la régularité syllabique, accentuelle, comme une distribution irrégulière d'un élément opposée à la disposition régulière d'un autre ou en tant que la forme selon le déroulement temporel (sans référence obligée à la régularité). (Cf. Bourassa, 2015 :17) Henri Meschonnic le définit comme étant la manifestation de l'oralité, de la temporalité et de l'historicité d'un sujet à travers l'organisation originale de marques à tous les niveaux du discours. (Cf. Meschonnic, 1982 :217). Henri Meschonnic, à travers son ouvrage *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, pense que le rythme étant l'illusion du sens, provoque une certaine imbrication idéale avec le sens par l'absence du rythme dans le sens et l'absence du sens dans le rythme en créant une nouvelle théorie dont l'enjeu dépasse l'histoire et la théorie des pratiques littéraires. Le rythme, dans ce sens, fait de la poésie le lieu d'exposition de ce que la société fait à l'individu. Le langage poétique ainsi relié à la vie, investit tous les sujets par les problèmes vécus par le rapport langage/musique, voix/diction, les stratégies analysées de la métrique et de la linguistique dans la technique d'écriture de l'auteur. Cette spécificité accorde à la théorie du rythme, un sens politique et idéologique important, afin de révéler « les stratégies et les enjeux » idéologiques implicites en tant qu'organisation d'une « sémantique spécifique » contraire à sa signification lexicale dans le discours du poète qui met en relief « ce que le social fait d'un sujet à travers ce qu'il fait du poème. » (Cf. Meschonnic, 1982 :647-648). Henri Meschonnic est préoccupé par l'aspect subjectif, historique et social du rythme dans l'élaboration des objectifs de la perception rythmique du discours. Dans son analyse de l'énonciation, de la temporalité et du rythme, il explique et relie le rythme à la forme et au sens du temps (Cf. Meschonnic, 1982 :224) définissant le rythme en tant qu'organisation des marques à tous les niveaux du discours. (Cf. Meschonnic,

⁵ Cette traduction est de nous : « ¿ Irréels? Et mille, deux millions / écoutent la radio, / ouvrent le journal...! / ¿Que leur dirai-je quand ils me demanderont des comptes?

Je leur parlerai de choses que je connais. / Je leur raconterai l'histoire de ma patrie, / ivoyons si elle continue d'une autre façon ! »

1982 :217) Blas de Otero à travers toutes ces formes d'écriture fait de la poésie la maximalisation du rapport entre le langage et la vie. (Cf. Snauzaert, 2002 :3) Une analyse qui trouve ses bases dans les relations entre la forme et le contenu en imposant au poète une structure rythmique avec diverses caractéristiques, bien organisée aussi désordonnée qu'elle soit. De quelles caractéristiques s'agit-il ?

2.1 Le parallélisme et l'octosyllabe

Blas de Otero opte pour des caractéristiques néo-populaires que sont le parallélisme et les vers octosyllabiques fréquents dans les poèmes depuis le début de cette étape sociale. Le parallélisme se confirme dans la disposition des strophes et la présence des refrains à la fin des strophes.

En el principio

Si he perdido la vida, el tiempo,
todo lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra (refrain)

Si he sufrido la sed, el hambre,
todo lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra. (refrain)

Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra (refrain)
(Otero, 2013a, :13)

Le poème *En nombre de muchos* se distingue dans ce même schéma de parallélisme rythmique par des vers « *de pie quebrado* », des refrains brefs comme « *alegría* » à la fin de chaque strophe et l'anaphore au début de chaque strophe. Ce parallélisme révèle le fossé créé par le franquisme entre les Espagnols créant la méfiance et imposant le silence tel que présenté dans le poème « *En nombre de muchos* » (Otero, 2013a :57) :

Para el hombre hambreado y sepultado
en sed —salobre son de sombra fría—,
en nombre de la fe que he conquistado:
alegría. (refrain)

Para el mundo inundado
de sangre, engangrenado a sangre fría,
en nombre de la paz que he voceado:
alegría. (refrain)

Para ti, patria, árbol arrastrado
 sobre los ríos, ardua España mía,
 en nombre de la luz que ha alboreado:
alegría. » (refrain)⁶

(Otero 2013a :57)

Le rythme otérien se distingue en plus par des débuts anaphoriques et l'inclusion répétitive des mots comme « hablando, hablando, hablando » (Otero, 2013a :15), « callar y callar » (Otero, 2013a :15) dans la composition de ses poèmes attribuant une sorte de musicalité au poème comme dans le poème *Juicio final* : « **Yo, pecador**, artista del pecado, (...) / **Yo, pecador**, en fin, desesperado [...] » (Otero, 2013a :39)⁷ Dans cette posture technique, Blas de Otero essaie de créer une structure circulaire en inversant l'ordre des vers dans certains poèmes qui commencent et se terminent par le même mot. Il utilise des refrains renversés dans une approche du chiasme par son organisation symétrique, l'ordre de disposition des vers comme dans le discours poétique-ci :

**«Molino de viento, muele
 el viento que va a molino.**

Premiers vers

No toques a Don Quijote,
 no agravies a Sancho Panza.

Molino de viento, muele

El viento que viene y pasa.

Don Quijote está tocado,

Sancho Panza, requitonto.

Molino de viento, muele

el viento que pasa solo.

**El viento que va al molino
 muele, molino de viento.»⁸**

derniers vers

(Otero, 1977 :126)

Par la répétition du même mot plusieurs fois, l'auteur crée une sorte de musicalité qui confère à ses poèmes une originalité créative comme dans le poème *Aquí tenéis mi voz* : « Borrado. Labraremos **la paz, la paz, la paz.** » (Otero, 2013b :353) Cette innovation de rythme répété se retrouve dans le poème *Hablo de la feria*, « **Ay Miguel, Miguel, Miguel** de Cervantes Saavedra » (Otero, 1977 :125) et dans le poème *Avanzando, cayendo y avanzando*, « **Mañana, mañana, mañana (...)** / **Esperanza, Esperanza, esperanza (...)** / **España, España, España (...)** Cadenas, cadenas, cadenas. » (Otero, 1977 :78) La succession de sons musicaux fait de la poésie otérienne un espace de découverte du rythme phonique.

⁶ Cette traduction est de nous : « Pour l'homme affamé et enseveli / dans la soif-salubre ils sont d'une ombre froide-, / au nom de la foi que j'ai conquis: / joie. Pour le monde inondé / de sang, gangrené de sang froid, / au nom de la paix que j'ai vociféré: / joie. Pour toi, patrie, arbre arraché sur les fleuves, mon Espagne compliquée, / au nom de la lumière qui a vu le jour: / joie. »

⁷ Cette traduction est de nous : « Moi, pécheur, artiste du péché (...) / Moi, pécheur, à la fin désespéré (...) »

⁸ Cette traduction est de nous: « Moulin à vent, mouds / le vent qui va au moulin. Ne touche pas à Doñ Quijotte, / n'offense pas Sancho Panza. / Moulin à vent, mouds / le vent qui vient et passe. Don Quijotte est touché, / Sancho Panza requis / Moulin à vent, mouds / le vent qui passe seul. / Le vent qui va au moulin / mouds, moulin à vent. »

2.2 Le rythme phonique

Au niveau phonique, Blas de Otero enrichit son style par l'utilisation de l'allitération, des rimes internes et des paronomases, les mots qui se ressemblent par le son, un jeu de mots ou une figure qui consiste à combiner dans une phrase ou un paragraphe des mots à un son similaire mais avec un signifié différent. La répartition des sons crée une harmonie dans le rythme et le mouvement du texte devient une mélodie, tel que dans le poème *León de noche*, un poème qui contient des jeux de mots et des répétitions allitératives de sons : « van, ven » (Otero, 2013a :35) La matérialité phonique se retrouve dans nombreux poèmes. Loin d'être exhaustif, s'agit du poème *Vencer juntos* où le son «gr» traduit à la fois sa fougue et sa force de lutte antifranquiste contre le crépitement des balles et des armes comme ceci : « Yo soy un hombre literalmente amado / Por todas **desgracias** – y **gracias** que es tan **grande** la esperanza. » (Otero, 2013a : 51) Dans le poème *Ellos* «Mi **fe** es más firme que la torre Eiffel.» (Otero, 2013a : 49), il y a l'allitération de la fricative «f» et le paronomase entre la «fe» et «la torre Eiffel». Ce son traduit le sifflement des balles et des armes lourdes lancées de part et d'autre. Dans le poème *En el nombre de España, paz*, il y a l'allitération de la latérale «l», exprimant la lenteur et le silence des dirigeants d'alors : «Está en peligro, corre, / acude. **Vuela** / el **ala** de **la** noche / junto **al ala** del día ». (Otero, 2013a : 69)⁹ Dans le poème suivant, il y a la répétition de la consonne «r». «(...) Para ti, patria, árbol **arradrado** / sobre los ríos, **ardua** España mía / en nombre de la luz que ha **alboreado** / **alegría**.» (Otero, 2013a :57)¹⁰ De même, ici, il y a une répétition de la variante «ll» comme ceci : «**Llueve** en Bilbao y **llueve**, **llueve**, **llueve** / [...] **llueve** / [...] **Llueve** en la noche triste de noviembre, / (...) **Llueve**, **llueve** en mi villa de olvido memorable [...]» (Otero, 1977 :25)¹¹ La répétition de tous ces sons souligne les effets du rythme dans les poèmes. En plus de cette innovation rythmique, Blas de Otero introduit l'enjambement dans son style de production comme une singularité authentique de sa production poétique.

2.3 L'enjambement lexique (le rejet et le contre-rejet)

Blas de Otero en effet, par l'enjambement lexique manipule le langage et crée un jeu de mots. En tant que débordement d'un groupe de mots sur le demi vers suivant, il se présente sous deux formes que sont le rejet et le contre-rejet. Le rejet, procédé métrique rejette au début du vers suivant, un mot ou un groupe de mots qui appartiennent par la construction syntaxique et le sens, au vers précédent afin de le mettre en relief. L'enjambement crée une discordance entre les limites du vers et la syntaxe qui à son tour affaiblit la pause rythmique à la rime. Par contre, à travers le contre-rejet, il faut entendre le fait qu'un mot ou un groupe de mots placés à la fin d'un vers appartienne à un vers qui se termine au vers suivant, tel que dans le poème *Soledad tengo de ti* : « **No pasa** / **nadie**. **El río** / **ordena** las hojas **rápida** / **mente**. **Tiempo perdido**. » (Otero, 2013b :357)¹² En plus de l'enjambement lexique, l'auteur adopte dans sa production un autre mécanisme d'écriture. Sans toutefois oublier **que** le changement rythmique entraîne une rupture diverse renforcée par une nouvelle métrique, la rupture de l'hendécasyllabe et de l'octosyllabe.

⁹ Cette traduction est de nous : « Il (l'Espagne) est en danger, coure, / accoure, vole / l'aile de la nuit / à côté de l'aile du jour. »

¹⁰ Cette traduction est de nous : « Pour toi, patrie, arbre arraché / sur les fleuves, ma dure Espagne / au nom de la lumière qui a donné jour à la lumière. »

¹¹ Cette traduction est de nous : « Il pleut à Bilbao et il pleut, il pleut, il pleut / (...) il pleut / (...) il pleut dans la triste nuit de novembre, / (...) il pleut, il pleut dans ma ville à oubli mémorable (...) »

¹² Cette traduction est de nous : « Personne /ne passe. Le fleuve /ordonne les feuilles rapide / ment. Un temps perdu. »

2.4 La rupture de l'hendécasyllabe et de l'octosyllabe

L'hendécasyllabe beaucoup utilisé par le poète renferme plusieurs types de schémas accentuels dont le saphique, le mélodique, l'héroïque, le dactylique, l'antirythmique ou le trocaïque dans les œuvres. Il y a une présence d'un peu de tous ces schémas accentuels de l'hendécasyllabe à travers presque toute son œuvre *En castellano* que sont :

-*Puente de Segoviana*

«No quiero,	3	
no quiero mirar España»	8	11 DACTILIQUE
(Otero, 2013b :362)		

-*Letra*

« (...) y españa le derrote	7	
y cornee, » ¹³	4	11 HEROÏQUE
(Otero, 2013b :365)		

-*Patria aprendida*

« Ruido	2	
de ayer. Y nunca mañanamos. »	9	11 EMPHATIQUE
(Otero, 2013b :368)		

-*Condal entredicha*

«[...] oh población de claridad		9
diría [...]	3	11 SAPHIQUE
porque hay tardes, desmontes	7	
en la mano, vaguadas bajo el sol,	4+7	11 MELODIQUE
papeles que preguntan	7	
por la pluma, momentos [...] » ¹⁴	4+3	11 HEROÏQUE
(Otero, 2013b :369)		

-*Quiero*

« Quiero	2	
salvarme. Patria entre alambradas,	9	11 SAPHIQUE
[...] donde arranqué a vivir, quiero	8	
salvarme, [...] » ¹⁵	3	11 ANTIRYTHMIQUE
(Otero, 2013b :380)		

Ce phénomène se précise principalement dans la prononciation. La constitution de l'hendécasyllabe par le nombre des syllabes, traduit le rythme de la quantité et celui de l'intensité. Dans son œuvre *En castellano*, il y a une prédominance du schéma accentuel saphique. La rupture de l'hendécasyllabe est la signification formelle de la liberté créative de l'auteur et la spécificité de son expressivité poétique au-delà des normes du rythme. Elle représente une sorte de principe authenticateur de la métrique otérienne. En plus de la

¹³ Cette traduction est de nous : « et que l'Espagne le dérouté et le tourne / (...) au vent, et ne le crée pas et qu'il la vanne ».

¹⁴ Cette traduction est de nous : « oh population de la clarté / je dirais (...) / parce qu'il y a des après-midis désunis / dans la main, talweg sous le soleil, / des papiers qu'ils demandent / par la plume, des moments (...) »

¹⁵ Cette traduction est de nous : « Je veux me sauver. Une patrie entre des grillages, (...) où j'ai arraché la vie, je veux me sauver, (...) »

rupture hendécasyllabique, le poète utilise la rupture rythmique des octosyllabes ou d'autres mètres tel que dans le poème *Anda* :

Anda			
« Anda,	2		
levántate,		3	8
España.	3		
(Ponte		2	
en pie		3	8
de paz)	3		
España	3		
Levántate		3	8
y anda.» ¹⁶		2	
	(Otero, 2013b :363)		

Ces ruptures engendrent les pauses et l'enjambement. La rupture hendécasyllabique permet à ses œuvres d'obtenir un rythme «*jadeante, entrecortado e inacabado que se corresponde con la preocupación oteriana ante la terrible situación de España y su futuro indeterminado.*» (García Carcedo, 1995) Le rythme oterien dans cette diversité rythmique est le symbole de la déchirure sociale, politique culturelle et idéologique entraînée par la division de l'Espagne en deux blocs irréconciliables. Et lequel contexte dictatorial affecte la masse populaire dans son avenir incertain. Au total, ce procédé rythmique oterien est la signification de la liberté métrique expérimentée par l'auteur dans ses œuvres. L'aspect continu et presque général de la rupture syllabique traduit la division sociale et le contraste sociopolitique entre vainqueurs et vaincus. En plus, en tant que créateur et inventeur de formes expressives, Blas de Otero fait de sa poésie social un instrument de protestation politique et idéologique. Alors, quel en est l'enjeu ?

3. L'enjeu du rythme oterien

Ce rythme est l'expression de l'idéal poétique oterien, la recherche de la liberté dans un monde en paix et plus juste. Conformément à ces valeurs sociales, «*su genialdad reside en que los lleva al máximo punto de expresividad, al máximo efecto; los potencia y revaloriza* » (Zapian, & Iglesias, 1983:98) La poésie sociale oterienne représente ainsi un monde en étroite relation avec son contexte historique, l'Espagne franquiste. Henri Meschonnic souligne à cet effet que le rythme est un élément principal et opérateur de subjectivité et d'historicité susceptible de contrer la logique du signe linguistique (unité linguistique constituée d'une partie matérielle, le signifiant et d'une autre conceptuelle, le signifié). Laquelle logique place le langage au cœur de la signification de l'homme et de sa vie. Selon lui, le poème réalise l'avenir, l'inconnu de façon fictive en tant qu'invention de la parole par un sujet et du sujet par la parole idéologique et politique. (Snauzaert, 2002 :4) Par ailleurs, le rythme n'ayant pas d'unité, il inscrit le sujet dans le discours poétique comme une unité à travers des enjeux politique et idéologique de la part de l'auteur, victime du franquisme pour ses idées et ses convictions progressistes.

¹⁶ Cette traduction est de nous : « Marche / lève-toi, /Espagne. / (Mets-toi / sur le pied de paix / Espagne, / lève-toi / et marche.»

3.1 L'enjeu politique du rythme otérien

Le poème représente un texte qui a une histoire et qui renferme une idée. L'œuvre étant le miroir de la société, elle met en exergue les aspirations de ce monde dont elle est l'expression. Dans une thématique antidictatoriale, le rythme otérien est le symbole de la quête de la liberté. Ce rythme met à nu le souci de l'auteur d'atteindre son peuple. Blas de Otero ré-humanise la poésie par son engagement social et politique pour la masse populaire espagnole. Le poète met l'accent sur le rôle éthique et communicatif de la poésie. Le réalisme critique de l'époque franquiste foncièrement social l'incite à s'engager intégralement pour l'homme. À travers ces poèmes il existe des refrains comme pour insister sur la répression dont souffrent tous les écrivains de cette époque de même que sa détermination à dénoncer la politique de la classe dirigeante. Dans le poème *En el principio*, le poète répète comme refrain à la fin de chaque strophe la phrase « *me queda la palabra* » (Otero, 2013a :13) Il se fait non seulement l'avocat des Espagnols mais aussi il plaide devant l'opresseur en faveur de la liberté de son peuple qui souffre et de la paix nationale. Sa poésie devient à la fois porteuse de message pour son peuple et pour l'opresseur. Engagé avec l'Homme dans la lutte antifranquiste, Blas de Otero crée une conscience de lutte et vient en appui à la lutte des autres, d'où la *lutte des classes*. Le poète dévoile la douleur humaine et les lamentations des Espagnols sous le joug dictatorial. L'auteur communique aux Espagnols son espoir et sa certitude de triompher sur la dictature à travers la parole unie à l'œuvre servant de clé de la dénonciation comme méthode et l'ironie en tant que forme, tel que dans le poème *Oros son triunfos* de son œuvre *En castellano* : « *Ojo! / Estados Unidos sale / de espadas. / Para defender el oro* » (Otero, 2013b :365). Par son engagement, Blas de Otero se projette à travers le nouveau rythme libre de ses œuvres, loin du rythme classique, l'Espagne d'après Franco dans le concert des nations. En tant qu'œil, oreille et conscience de son peuple, le poète défend l'idéologie commune qui va permettre au peuple espagnol d'obtenir son intégrité, sa liberté et sa dignité. Comment cela se présente-t-il dans le rythme ?

3.2 L'enjeu idéologique du rythme otérien

Le poème en effet renferme toujours une signification profonde relativement à son contexte social et historique. Par rapport à la prose, il est une vaste litote qui parle à mots couverts et par concision. Dans sa mission de réveiller la conscience de ceux qui souffrent contre les hommes politiques, le poète s'inscrit dans une lutte idéologique antifranquiste et parle pour les « *sans-voix* ». Sa voix devient celle de la liberté du peuple espagnol dans un destin heureux où règneront l'unité, l'amour, la solidarité et l'humanisme. L'écrivain expose ainsi l'indicible et l'innommable de la vérité sociale antifranquiste, plus optimiste et plus engagée. Et de là, il exige sans faux-fuyant le changement social pour le bonheur de ses concitoyens et leur épanouissement. Le poète produit une trilogie sociale à partir de certaines hypothèses idéologiques à tendance marxiste qui symbolisent et donnent un sens à sa critique sociopolitique d'alors. À cet effet, Blas de Otero comme Celaya, Nora ou Semprún entament une relation très intense avec le Parti Communiste Espagnol (P.C.E). Nora et Semprún font partie du Comité de Direction du parti. Le poète réalise durant toute sa vie de nombreuses lectures sur le marxisme. Il se rapproche d'abord de la pensée marxiste puis adhère à l'idéologie et au militantisme communiste. L'écrivain continue ainsi d'aller régulièrement à Paris où se trouve la coupole du P.C.E en exil. Dans ce rapprochement idéologique, beaucoup de poètes dont Eugenio Nora, Celaya, Pablo Neruda et César Vallejo qu'il admire se sont inclinés face à sa maturité pour le communisme. C'est ce que renferme le poème *La soledad se abre hambrientamente*, à travers lequel le poète cite les noms de tous

les poètes engagés politiquement comme Antonio Machado, Miguel Hernández, Rafael Alberti, le pro-révolutionnaire Nicolás Guillén, le révolutionnaire Vladimiro Mayakowski, leture et communiste Nazim Hikmet ou les français Paul Eluard et Louis Aragon.

Todos los nombres que llevé en las manos
-César, Nazim, Antonio, Vladimiro,
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,

Aragón, Rafael y Mao-, humanos
mástiles fulgen, suenan como un tiro
único, abierto en paz sobre el papel.

Otero, (2013b :394)

Blas de Otero se rapproche de plus en plus de l'expérience du communisme en visitant divers pays dont l'URSS en 1960, un an avant la levée du mur de Berlin. Le rythme irrégulier et diversifié de la trilogie sociale otérienne composée de *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* et *Que trata de España* est donc l'expression des idées progressistes otériennes relativement au marxisme comme solution au problème de l'homme et qui envisage une transformation socio-politique anti-bourgeoise au profit de l'autonomie du prolétariat, dans une Espagne libre, juste pacifique et égalitaire. Le marxisme pense que le mouvement de la matière éternelle est dialectique (reliée aux règles du raisonnement) à travers une lutte de contraires qui fait de la réalité un conflit. *Ce matérialisme dialectique* a ainsi pour fondement la loi de l'unité et une lutte de contraires. Il permet d'expliquer le dynamisme de l'histoire de la nature à travers d'abord la loi de transition de la quantité à la qualité se référant à l'évolution matérielle du monde. Ensuite vient la loi de la négation de la négation qui confirme que les changements maintiennent quelque chose de ce qui a été changé. Avec la présence de l'homme dans ce *matérialisme dialectique*, on passe au *matérialisme historique*. À partir de la production des moyens de subsistance, il se crée dans l'ordre humain une structure sociale à double dimension dont *l'infrastructure* (le niveau de la production des biens et des relations de cette production) et la *superstructure* (le reflet de l'infrastructure sous la forme d'une conscience sociale). Ainsi, le dynamisme sociohistorique a pour concept clé selon le marxisme, la lutte des classes avec toujours une minorité exploitatrice (la bourgeoisie) et une majorité exploitée (le prolétariat). Blas de Otero abandonne l'individualisme au profit du bien-être de la communauté, le peuple espagnol, le collectivisme. Il change autant la forme que le fond des œuvres. Ce communautarisme à tendance marxiste interprété par lui prétend la libération des autres hommes. Sa poésie reflète l'action libératrice de son peuple opprimé, la majorité populaire. Il s'adresse « *A la inmensa mayoría* » (Otero, 2013a :9) en disant « *Yo doy todos mis versos por un hombre en paz.* »¹⁷ Il a ainsi transformé sa manière de comprendre le monde. Il se bat désormais pour la paix qui va contribuer au changement sociopolitique en Espagne.

¹⁷ Cette traduction est de nous : « Je donne tous mes vers pour un homme en paix. »

Conclusion

Produit donc de la problématique de l'homme dans son environnement social, politique, culturel et économique, la poésie sociale otérienne expérimente un changement linguistique et stylistique. Bien que dépourvue apparemment de visée esthétique, la trilogie sociale otérienne renferme un certain nombre caractéristiques stylistique et se réclame d'une historicité qu'est l'histoire franquiste. Cette historicité qui est le principe premier et fondamental de tout le discours poétique otérien, établit un rapport entre le langage et la vie. Le poète met en relief l'antagonisme social, politique, idéologique et culturel entre la minorité bourgeoise (les vainqueurs, la classe dominante) et la majorité populaire prolétaire (les vaincus, la classe dominée). Cette dernière tranche sociale, les *sans-voix*, opprimés et aliénés par le régime dictatorial franquiste de même que les intellectuels sont sommés de se taire ou de s'exiler au prix de leur vie. La poésie expose ce que la société fait de l'individu. Relié ainsi à la temporalité discursive, le rythme participe à l'aspect esthétique des textes à analyser et à la valeur significative du discours. Le poète initie un combat entre le langage et la société dans son discours. Le rythme comme le souligne Lucie Bourassa, contribue au dépassement de la dimension instrumentale du langage. Les différentes significations du rythme comme un signifiant majeur et ses enjeux par l'implication du langage dans l'activité de l'homme, font du rythme le problème fondamental de l'écriture littéraire à la quête de la liberté de l'homme. Par son rejaillissement sur le social, le rythme définit l'homme dans son environnement sociopolitique et idéologique. Cette idéologie oppose ainsi les faiblesses de l'Homme principalement l'immense majorité espagnole à la puissance de ses aspirations. Elle transforme sa morale et son comportement en les adaptant à ses conditions d'existence et à sa capacité à les supporter. La poésie de Blas de Otero est arrivée à mettre sur pied la voix d'un homme avec des désirs et des préoccupations sociales à la recherche du bonheur de cet Homme opprimé sous le franquisme.

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1973). Théorie du texte, *Enciclopedia Universalis*
- Bourassa, L. (2015). Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine, Paris, Rhuthmos
- García Carcedo, P. (1995). El ritmo en la poesía de Blas de Otero, Universidad Complutense de Madrid. [En ligne], consultable sur URL : <http://www.researchgate.net>
- Génette, G. (1982). Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris, Seuil, *Poétique*
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Editions Verdier
- Otero, B. D. (2013a). Pido la paz y la palabra, 3^a ed, Barcelona, Lumen
- Otero, B. D. (2013b). En castellano in Blas de Otero, Obra completa, (edición de Sabina de la Cruz, Barcelona, Galaxia Gutenberg
- Otero, B. D. (1977). Que trata de España, 3^aed. Madrid, Visor
- Schökel, L. A. (1959). Estética y estilística del ritmo poético, Barcelona, Ed. Juan Flors
- Snaauwaert, M. (2002). Le rythme critique d'Henri Meschonnic, *Acta Fabula*, (13)6, *En rythme*

Zapian I. & Iglesias, R. (1983). Aproximación a la poesía de Blas de Otero, Narcea, Madrid