

¿Contar o cantar la historia? Quelques considérations sur l'importance du descriptif dans la construction du discours épique du *Canto General* de Pablo Neruda

GAËLLE HOURDIN

UNIVERSITÉ TOULOUSE – JEAN JAURÈS

gaille.hourdin@univ-tlse2.fr

Canto General es muchas cosas a la vez: una autodefensa, una acusación flamígera, un poema épico, un autorretrato, un mural, una diatriba política contra el imperialismo norteamericano, una pieza de oratoria, una especie de crónica o ensayo en verso, un recuento histórico, un retorno a los tiempos míticos, una celebración de América, un testamento para el futuro, un mensaje a la conciencia del mundo, etc. (Oviedo, 2001 ; 370).

1. Par ces mots, José Miguel Oviedo rend compte du caractère protéiforme d'une œuvre monumentale, qui a profondément marqué la poésie hispano-américaine de la seconde moitié du XX^e siècle. Avec elle, Neruda confirme l'orientation poétique qu'il avait prise dans les années 1930 : celle d'une poésie à la fois « impure¹ » et sociale², ancrée dans son époque et dans la matière du monde. Il renoue aussi avec une forme de poésie narrative qui semblait exclue de la poésie moderne, celle-ci tendant à se confondre avec la poésie lyrique :

La poétique mallarméenne, qui exclut le récit, voué à l'« universel reportage », au nom d'une parole « essentielle », fonde une nouvelle rhétorique des genres littéraires. Le récit, depuis toujours intimement mêlé à la poésie, ne serait-ce que par la tradition de l'épopée, devient incompatible avec celle-ci, désormais identifiée au genre « lyrique » (Combe, 1989 – la citation est tirée du texte de présentation de la réédition numérique de l'ouvrage).

2. Cette exclusion du récit hors des frontières de la poésie n'a pourtant pas été totale, et la forme ancienne, presque originelle, de l'épopée, a été adoptée par des figures majeures de la modernité, comme Walt Whitman.

1 Cette revendication est définie dans le manifeste intitulé « Sobre una poesía sin pureza », que Neruda publie dans le premier numéro de la revue madrilène *Caballo verde para la poesía*, le 1^{er} octobre 1935.
2 À ce titre, la guerre d'Espagne aura constitué, comme pour nombre de poètes latino-américains, un tournant décisif que Neruda explique dans le fameux poème « Explico algunas cosas », intégré à son recueil *España en el corazón* (1937).

Le *Canto General* réussit d'ailleurs à combiner récit et lyrisme, en s'imposant à la fois comme grande épopée américaine et comme chant dans lequel s'exprime le rapport intime du je poétique à sa terre américaine et à son histoire, à ses prédécesseurs et à ses contemporains. Mêlant le collectif et l'individuel, ce projet épique formule explicitement dès le premier poème, « Amor América », dans ce qui constitue son vers central (le vers 24 d'un poème de 47 vers) : « Yo estoy aquí para contar la historia » (Neruda, 2008 ; 106). Dès lors, il va certes s'agir pour le sujet lyrique de chanter les grands événements de l'histoire, mais aussi les habitants et la nature du continent, tout en s'affirmant comme sujet investi de cette mission et se confondant avec la terre dont il est originaire :

Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces³
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca (Neruda, 2008 ; 107).

3. Si le *Canto General* mêle ainsi l'épique et le lyrique, il semble devoir mêler aussi, nécessairement, les deux types de représentations, généralement considérés comme constituants complémentaires du récit, que sont la narration et la description :

Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la *description* (Genette, 1969 ; 56 – en italiques dans le texte).

4. La définition de Gérard Genette a sans doute contribué à ancrer la conception largement répandue d'une description qui s'opposerait à la narration et lui serait subordonnée, remplissant pour elle une fonction, tantôt esthétique, tantôt explicative ou symbolique (Genette, 1969 ; 58). Selon Genette, on peut imaginer une description sans narration – et non l'inverse –, mais la narration n'en demeure pas moins toujours première, et la description mise à son service :

[...] la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire [...]. [L]a description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le

- 3 On remarquera, dès ce premier poème, l'analogie établie entre le sujet et le végétal, une idée que nous développerons dans la suite de cet article.

premier rôle. La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée (Genette, 1969 ; 58).

5. Cette conception soulève donc un paradoxe dans le rapport hiérarchique entre narration et description : la première serait non indispensable, mais essentielle ; la seconde, toujours accessoire, et pourtant incontournable.
6. Quoique les deux concepts renvoient, le plus souvent, à des textes non poétiques, Genette n'exclut pas la poésie de ses considérations – il mentionne d'ailleurs les calligrammes d'Apollinaire et le *Coup de dés*, de Mallarmé dans sa réflexion –, et l'on ne saurait faire totalement l'économie de ces deux termes pour aborder le *Canto General*.
7. Nous nous proposons par conséquent d'analyser une sélection de poèmes à partir de ces deux notions, afin d'évaluer la validité du paradoxe précédemment soulevé pour rendre compte de l'épopée nerudienne. Nous considérerons cette articulation du narratif et du descriptif⁴ dans trois poèmes issus de différents chants et, en apparence, fort distincts : « Vegetaciones » (chant I, « La lámpara en la tierra »), « Guayaquil » (chant IV, « Los Libertadores »), « Procesión en Lima » (chant V, « La arena traicionada ») (Neruda, 2008 ; 107-109 / 240-242 / 330-331⁵). Alors que le premier semble ressortir au domaine descriptif en offrant une représentation de l'apparition « génésiaque » de la nature américaine, et que le deuxième relèverait plutôt de la narration en prenant pour objet un événement majeur de l'histoire des indépendances hispano-américaines, le troisième constituerait une sorte d'entre-deux, en s'attachant à faire le récit d'une manifestation populaire dont Neruda a été le témoin au Pérou. Ce choix de textes devrait donc nous offrir un aperçu de modalités variées de narration et de description.

4 Nous emploierons indifféremment, dans cet article, les termes « description » et « descriptif » – et « narration » et « narratif » –, quoique le second nous semble plus adéquat, comme le souligne Philippe Hamon dès les premières lignes de l'introduction de son traité *Du Descriptif* : « 'Du descriptif, plutôt que : 'De la description'. La 'description', pas plus que le 'récit', [...] ne gagne sans doute à être substantivée comme figure spécifique pourvue [...] d'une essence stable et de traits fixes » (Hamon, 1993 ; 5). Quoiqu'il emploie lui aussi les deux termes dans son ouvrage, Philippe Hamon préfère celui de « descriptif », qu'il définit comme un « effet de texte », une « dominante » que présenteraient certains textes. C'est dans ce même sens que nous entendons étudier le descriptif et la description dans le *Canto General*.

5 Les poèmes sont reproduits à la fin de cet article.

8. Il s'agira de comparer dans ces trois poèmes, les différentes formes qu'y revêtent le narratif et le descriptif, pour en comprendre les rapports, les enjeux et les finalités. Peut-on vraiment affirmer que la narration l'emporte sur la description, et que celle-ci lui soit subordonnée ? Quelle place la description occupe-t-elle dans les poèmes, et quelles fonctions remplit-elle ?

1. Trois poèmes dans l'oscillation

9. Commençons par une rapide présentation métrique des poèmes. Il s'agit de textes relativement étendus : 63 vers répartis en 5 strophes pour « Vegetaciones » ; 69 vers et 10 strophes pour « Guayaquil » ; 45 vers et 4 strophes pour « Procesión en Lima ». Dans les trois cas, l'énéasyllabe domine, soit totalement dans le dernier cas, soit en alternance avec l'endécasyllabe dans les deux premiers. À cela s'ajoutent, de façon très ponctuelle, quelques autres mètres – heptasyllabes (« Vegetaciones », « Guayaquil »), dodécasyllabes (« Guayaquil ») – et quelques décasyllabes égarés parmi les vers de 9 et de 11 syllabes, comme cela arrive souvent chez Neruda. Il s'agit donc de trois cas de *silva libre impar*, l'une des formes dominantes dans la poésie nérudienne, et au sein de ce recueil en particulier.
10. L'observation des titres des poèmes nous laisse évaluer les horizons d'attente qu'ils ouvrent au lecteur au seuil de sa lecture. Alors que certains titres du *Canto General* se présentent sous la forme de phrases, centrées autour d'un verbe conjugué⁶, les trois étudiés sont nominaux, respectivement : un substantif pluriel, un nom propre et un syntagme nominal. Dans le premier cas (« Vegetaciones »), le substantif désigne un élément de la nature et semble annoncer une description, celle d'une nature américaine vierge, antérieure à l'apparition des êtres humains et, surtout, à l'arrivée des conquistadors. Le poème situé immédiatement après le texte précédemment cité, « Amor América », qui fait office de prologue au premier chant du recueil, pose le décor végétal de la narration de l'histoire qui va suivre au fil des textes. Tous les poèmes de ce premier chant mettent en place les élé-

6 Citons, en guise d'exemples, les quelques poèmes suivants : « Vienen los pájaros » (« La lámpara en la tierra ») ; « Vienen por las islas (1493) », « Llegan al mar de México (1493) », « Duerme un soldado » (« Los Conquistadores ») ; « Surgen los hombres » (« Los Libertadores ») ; « Están aquí » (« La arena traicionada ») ; « Un asesino duerme » (« América, no invoco tu nombre en vano »).

ments constitutifs de la nature américaine, jusqu'à l'apparition des hommes, évoquée dans le dernier poème : animaux, oiseaux en particulier, fleuves, minéraux.

11. « Guayaquil », quant à lui, se présente comme un toponyme, celui d'une ville équatorienne qui, dans le contexte du chant IV (« Los Libertadores »), évoque immédiatement un événement historique essentiel de la période des guerres d'indépendance : la rencontre entre le *Libertador del Norte*, Simón Bolívar et le *Libertador del Sur*, José de San Martín, les 26 et 27 juillet 1822. Les objectifs de la rencontre étaient, semble-t-il, de discuter de la souveraineté de la province de Guayaquil récemment libérée, de la façon de mener à terme l'indépendance du Pérou et de déterminer la forme de gouvernement des territoires affranchis de la Couronne espagnole. San Martín aurait également formulé le souhait de recevoir une aide militaire et matérielle de la part de Bolívar, qui se trouvait alors dans une situation beaucoup plus favorable (Pérez, Puerta et Morán, 2021 ; 3-4). Quoique l'entrevue se soit déroulée à huis clos et que seules des lettres envoyées par chacun des deux hommes à des tierces personnes puissent donner une idée de la teneur de leurs échanges, on sait que ces derniers ont eu pour conséquence le départ et le renoncement de San Martín, qui laissa le commandement des troupes à Bolívar. Du fait qu'il désigne le lieu pour l'événement, le titre du poème est donc métonymique, pour annoncer la recréation poétique et la narration de cette rencontre, nouvelle étape dans les indépendances hispano-américaines.
12. Après la « pré-histoire » de « Vegetaciones » et l'événement historique abordé dans « Guayaquil », « Procesoión en Lima » prend pour objet un événement dont Neruda fut le témoin à l'occasion de son séjour à Lima en octobre 1943. Si elle ne correspond pas à la biographie du poète, la date (1947) qui accompagne le titre inscrit cependant le poème dans l'idée de chronique, de récit d'un événement dont il a été le témoin direct. Contrairement aux deux cas que nous venons d'évoquer, le substantif « procesoión » introduit d'emblée une vision dynamique, quoique le mouvement en question – la procession religieuse – soit un mouvement linéaire d'un point A à un point B, marqué par un rythme régulier – celui des pas et des tambours – et par sa récurrence, sa répétition chaque année. Ce terme n'augure en somme pas d'une succession d'actions qui construirait un récit, mais se place plutôt à mi-chemin entre les idées de narration et de description.

13. Examinons à présent ce qui s'offre à nous à la lecture des textes. On retrouve cette double orientation narrative et descriptive dans le troisième poème ; celui-ci s'organise clairement autour de deux mouvements : le premier correspond aux trois premières strophes et présente une vision d'ensemble de la foule, désignée d'abord par la troisième personne du pluriel, puis par le terme de « muchedumbre ». La longueur des phrases, qui s'étalent sur quatre à six vers, et les enjambements presque systématiques, produisent un rythme ample et un débordement des vers les uns sur les autres ; cela n'est pas sans évoquer le mouvement de la mer, mentionnée dans la comparaison du vers 4 :

Eran muchos, llevaban el ídolo
sobre los hombros, era espesa
la cola de la muchedumbre
como una salida del mar
con morada fosforescencia.

14. L'extension et l'avancée du poème, presque exclusivement composé d'énéasyllabes, semblent ainsi mimer l'avancée inexorable de la procession. À ce mouvement général s'ajoutent les mouvements évoqués par les verbes d'action : « Saltaban bailando, elevando » (v. 6). Ce vers n'est composé que de formes verbales, toutes exprimant un mouvement corporel, accentué dans les deux derniers cas par le gérondif, et encore souligné par le rythme percussif créé par l'allitération des occlusives bilabiales B et V et la multiplication de la voyelle A.
15. Le début du deuxième mouvement correspond à l'exact milieu du poème, au vers 23, qui marque une rupture par le changement de temps verbal et l'apparition de la première personne du singulier en tête de vers : « Vi⁷ ». La perspective adoptée diffère alors du premier mouvement, la vision d'ensemble laissant place à des visions de détail : le sujet poétique isole à présent, au milieu de la foule, des individus déterminés par l'article défini, qui prend ici une valeur généralisante : « Vi al obeso terrateniente », « al zaparrastroso gusano », « al indio », « al pastor », « a las niñas », « a los profesores de aldea », « los negros ». Dans une vision très cinématographique, il semble que le « plan général » ait été remplacé par une série de « plans rapprochés » ou de « gros plans », qui donnent à voir des types rattachés aux différentes classes sociales dont se compose la foule. L'adjectivation systématique et les compléments du nom ou de caractérisation qui les

7 Nous reviendrons plus loin sur ces changements de temps et de personne verbale.

accompagnent dessinent des représentations archétypiques : ainsi le « *terateniente* » est-il obèse, l'habitant de la *sierra* animalisé et diminué sous la forme du « *gusano* », les professeurs affamés, et les noirs en état de transe. Le je poétique se présente comme un œil-caméra (« *vi* ») offrant au regard du lecteur-spectateur une série de plans rapprochés sur les personnages, succédant aux plans généraux sur le paysage qui constituaient la première moitié du poème. Cet effet de montage cinématographique participe du caractère à la fois très visuel et très dynamique du texte.

16. À l'instar de ce qu'il se passe dans « *Vegetaciones* ». Le lecteur est frappé, dès la première lecture, par le nombre de verbes d'action, appliqués aux éléments de la nature. Celle-ci se trouve en position active, les arbres et arbustes apparaissant comme sujets de verbes qui disent, pour l'essentiel, un mouvement ascendant, correspondant à l'apparition et à la croissance de ces végétaux : « *elevaba* », « *crecía* », « *alzaba* », « *apareció* », « *nació* », « *crecer* », « *montaba* », « *germinaba* », « *nació* ». Ce champ sémantique verbal s'accompagne d'un réseau de substantifs et d'adjectifs qui, eux aussi, dénotent la naissance, l'origine, et l'idée d'une terre-mère : « *fertilidad* », « *primordial* », « *madre* », « *nuevo* », « *cuna* », « *semilla* », « *germen y pezones* », « *aurora [...] amamantada* », « *matutinas* », « *germinal* », « *nacimientos* », « *útero* », « *seminal* ». La végétation, personnifiée, ne fait pas office de décor, mais joue bien le premier rôle dans cette scène américaine, qui correspond à la naissance de la flore du continent, lui-même personnifié et placé, à la fin du texte, en position de vocatif, de destinataire du discours poétique : « *América arboleda, [...] balanceabas, tesoro verde, tu espesura* » ; « *Útero verde, americana/ sabana seminal [...]* ». On observe, enfin, une continuité de l'action entre le début et la fin du poème : au mouvement descendant et fécondant du vent et de la pluie – éléments respectivement masculin et féminin – tombant sur la terre, répond le mouvement, lui aussi descendant, des racines qui s'enfoncent dans le sol : « *A las tierras [...] bajaba el viento [...], traía la lluvia hilos celestes* » (v. 1-3) ; « *una raíz descendió a las tinieblas* » (vers final). Ce double mouvement continu, du ciel à la terre, et de la surface vers l'intérieur de la terre, rappelle la symbolique de l'arbre de vie, répandue à travers les civilisations, parmi lesquelles la civilisation maya :

Parce que ses racines plongent dans le sol et que ses branches s'élèvent dans le ciel, l'arbre est universellement considéré comme un symbole des rapports qui s'établissent entre la terre et le ciel. Il possède en ce sens un caractère central, à

tel point que l'*Arbre du monde* est un synonyme de l'*Axe du monde* (Chevalier & Gheerbrant, 1982 ; 62 – en italique dans le texte).

17. L'arbre est ici synonyme de vie, symbole de l'inscription de la nature américaine dans le cycle infini de la vie et de la mort.
18. Si ce poème liminaire introduit des aspects narratifs là où semblait devoir dominer le descriptif, que se passe-t-il du côté du poème « Guayaquil » ?
19. Les premiers vers semblent d'abord confirmer l'axe narratif du texte : celui-ci s'ouvre effectivement par une conjonction de subordination temporelle, suivie d'un verbe d'action au passé simple : « Cuando entró San Martín ». Le poème nous plonge donc immédiatement au cœur de la scène, comme un *in medias res* ; sans introduction préalable, nous nous trouvons au seuil du récit de la rencontre. Dans la suite du texte, alternent les passages à valeur descriptive, centrés sur chacun des personnages (v. 5-15, 25-36, 44-48, 53-62), et les passages plutôt narratifs, qui préparent, clôturent ou rendent compte de leur entrevue (v. 1-4, 16-24, 37-43, 49-52, 63-69). L'équilibre relatif existant entre le narratif (31 vers) et le descriptif (38 vers) demande cependant à être nuancé : quoique les 31 vers mentionnés évoquent le moment de la rencontre, contrairement aux autres vers qui offrent des éléments descriptifs à valeur plus générale – sur lesquels nous reviendrons plus tard –, il s'avère intéressant de constater que ces passages ne racontent pas beaucoup plus que l'arrivée et le départ de San Martín.
20. Entre ces deux moments d'ouverture et de clôture du poème, on distingue fondamentalement deux sujets de l'« action » : le premier renvoie aux mots échangés par les deux hommes : « las palabras abrieron un sendero », « Cuanto hablaron cayó de cuerpo a cuerpo », « Las palabras volvieron a su sitio ». Les mots du poème, pas plus que les mots prononcés par les *Libertadores*, ne disent aucune action à proprement parler ; s'ils sont dotés d'une certaine matérialité, voire d'une performativité, dénotées par leur poids (« cayó ») et leur pouvoir créateur (« abrieron un sendero »), ils semblent néanmoins vains à atteindre leur destinataire et à combler les espoirs suscités par le « chemin » ouvert (« volvieron a su sitio »). Quant au second sujet, il s'agit de la « mano blanca » du vers 49, une synecdoque désignant San Martín, présenté dans une attitude d'attente fébrile vis-à-vis de Bolívar. Les trois vers suivants (49 à 52), où s'accumulent des verbes plus ou moins actifs (« esperaba », « despedía », « acumulaba »,

« extendía »), ne possèdent pas pour autant de véritable valeur narrative. Plus que dénoter des actions en tant que telles, ils évoquent plutôt une atmosphère de tension et d'attente mêlées de désir, en construisant une métaphore de la nuit de noces : alors que la « *mano blanca* » associe le symbole de l'union matrimoniale à celui de la pureté virginale et que le « *lino en el tálamo* » constitue une référence explicite au lit nuptial, l'« *acicate ardiente* » revêt une connotation clairement érotique, l'adjectivation venant redoubler la dimension sexuelle suggérée par la forme et la fonction de l'objet désigné par le substantif (l'éperon censé stimuler le cheval, lui-même symbole de puissance sexuelle masculine, d'« impétuosité du désir » [Chevalier & Gheerbrant, 1982 ; 228]). Cette métaphore filée, là encore, ne « raconte » rien, mais représente les espoirs de convergence et d'union entre les deux hommes et leurs projets respectifs, en mettant en avant la dimension corporelle de cette rencontre, déjà soulignée aux vers 22 et 37 : « *Aquellos dos cuerpos* », « *cayó de cuerpo a cuerpo* ». Parallèlement à l'échec des mots, l'image exprime ici la non consommation du mariage symbolique des deux hommes, donc l'échec du face à face, ou du corps à corps, physique et spirituel ; le poème, déceptif en ce sens, ne dit rien d'autre de la rencontre que ce *desencuentro*.

21. De telles analyses permettent de constater dans les trois poèmes la co-présence, voire l'étroite complémentarité, entre éléments narratifs et descriptifs, au point que la lecture entre parfois en contradiction avec les attentes suscitées par les titres. Au-delà de ce constat somme toute banal d'une interdépendance entre narratif et descriptif⁸, il semble qu'une dominante descriptive tende à se dessiner, perceptible dans certains traits communs d'écriture.

2. Le primat descriptif

22. Par primat descriptif, nous entendons l'importance supérieure accordée à la représentation d'êtres ou de choses, sur la représentation d'actions, conformément à la définition (citée en introduction de cet article) donnée

8 Comme l'écrit Philippe Hamon, « description et narration [...] réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement [...]) » (Hamon, 1993 ; 91). En cela, P. Hamon rejoint l'idée genettienne d'interdépendance du narratif et du descriptif (voir citation p. 4), sans pour autant reprendre à son compte la supposée prééminence du narratif.

par Genette de la narration et de la description. Pour s'en convaincre, on peut s'intéresser, dans un premier temps, à l'usage des temps verbaux dans les trois poèmes.

23. On remarque la nette prédominance des verbes à l'imparfait sur ceux au passé simple de l'indicatif : le rapport est de 17 formes verbales à l'imparfait contre 11 au passé simple dans « *Vegetaciones* » ; 26 contre 16 dans « *Guayaquil* » ; et de 11 contre 2 dans « *Procesión en Lima* ». À cela s'ajoutent une forme verbale au présent de l'indicatif dans le deuxième poème (« *toca* », v. 41) et 7 gérondifs dans le dernier. On considère généralement l'imparfait comme le temps de la description au passé, par opposition au passé simple, qui présente l'action passée comme circonscrite, achevée, et permet de faire avancer le récit. Philippe Hamon intègre ainsi l'usage de l'imparfait, par opposition au passé simple, parmi les « signaux du descriptif » (Hamon, 1993 ; 64-65). Comme le rappelle Michel Collot, l'imparfait, « ne comporte aucune indication d'époque, et c'est seulement son association avec le passé simple, dans le récit, ou son opposition avec le présent, dans le discours, qui le situent dans la sphère du passé » (Collot, 2005 ; 260-261). Par ailleurs, et contrairement au passé simple, il se caractérise par son imperfectivité : « l'action ou la situation [...] est envisagée dans le cours de son déroulement, comme ayant déjà commencé et n'étant pas encore achevée » (Collot, 2005 ; 261).
24. Ces deux traits expliquent l'effet de contemporanéité produit par ce temps : la forme verbale à l'imparfait qui ouvre le premier vers de « *Procesión en Lima* », mise en relief par l'accentuation initiale, immerge immédiatement le lecteur dans la scène, le place face au spectacle prêt à se dérouler sous ses yeux : « *Eran muchos, llevaban el ídolo* ». Avec celui-ci, les deux seuls autres vers accentués sur la première syllabe sont les vers 23 et 27, marqués par l'anaphore de la forme verbale « *vi* », qui correspond aux uniques occurrences du passé simple et aux seules apparitions du je poétique dans le poème. Celui-ci se pose ainsi en témoin oculaire de la procession et nous invite à partager sa vision : l'introduction ponctuelle de ce temps verbal et de la première personne du singulier produit une tension entre passé et présent, entre je poétique et lecteur, et souligne ce qui est à l'œuvre dans le poème, à savoir l'actualisation de la vision par la lecture. Bien sûr, les formes au gérondif ne font qu'accentuer cet effet d'actualisation, en présentant l'action dans son déroulement : « *Saltaban bai-*

lando » (v. 6), « Vi al obeso terrateniente/ sudando » (v. 23-24), « iban los negros pataleando » (v. 37).

25. De fait, on peut affirmer que le poème se construit comme tableau ou hypotypose :

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante (Fontanier, 390).

[...]

Rem. 4 Si la scène décrite fait penser à une œuvre picturale ou cinématographique parce que les personnages prennent chacun une attitude caractéristique, on a un **tableau** (Dupriez, 2007 ; 240-241).

26. Nous avons déjà souligné l'aspect très cinématographique de la construction de la représentation dans le poème, qui, d'ailleurs, évoque tout aussi bien un tableau ou une fresque, du fait de son titre référentiel accompagné d'une date et du double mouvement déjà expliqué, qui fait penser à une première perception générale du tableau, à laquelle succéderait une observation de détail des différents personnages représentés au premier plan. La description s'avère par ailleurs très sensorielle : en dehors des images visuelles ponctuant le poème, le rythme, les allitérations et les synesthésies semblent matérialiser verbalement l'expérience sensible de la procession. La deuxième strophe est à ce titre exemplaire :

Saltaban bailando, elevando
graves murmullos masticados
que se unían a la fritanga
y a los **tétricos** tamboriles.

27. Tandis que l'allitération des occlusives B, V et T donne à entendre les coups de tambour, l'allitération de l'occlusive bilabiale nasale M semble mimer ces murmures inarticulés, incompréhensibles, évoqués au vers 7. La strophe évoque d'ailleurs, en l'espace de quelques mots, les sens de l'odorat et du goût (« masticados », « fritanga »), en plus de ceux de la vue et de l'ouïe. L'impression produite est celle d'un vacarme et d'un chaos où se mêlent la solennité, la ferveur religieuse et le prosaïsme ; la fête, la vitalité et la morbidité. La récurrence des images dysphoriques, évocatrices de la maladie et des humeurs en termes très concrets, confère au poème une dimension morbide et grotesque, presque *esperpéntica* : « un río/ de enfermedades pustulosas », « la copiosa/ aglomeración de las llagas », « obeso terrateniente/ sudando en los sobrepellices/ rascándose los goterones ».

28. La valeur aspectuelle d'imperfectivité de l'imparfait s'avère particulièrement importante dans « Vegetaciones », qui représente la création du monde végétal : grâce à ce temps verbal, « le poème évoque bien une scène originaire, mais cette origine, loin d'être rejetée dans un passé révolu, est *présentée* comme étant perpétuellement en train d'advenir. [...] L'imparfait est porteur d'une vision du monde comme *phusis*, éclosion et croissance [...] » (Collot, 2005 : 261 et 267-268 – en italique dans le texte⁹). L'effet produit n'est pas tout à fait comparable à celui de la procession précédemment évoquée : plus que mettre sous les yeux du lecteur un tableau – et ce en dépit de la dimension très visuelle des images employées –, le poème convoque, grâce à l'imparfait, le temps immémorial des origines, du mythe, antérieur au temps historique, marqué par la chronologie :

À la différence du temps profane qui est linéaire et irréversible, le temps sacré est circulaire, réversible et récupérable ; il se manifeste parallèlement à l'existence ordinaire tout en le précédant comme une réalité mythique et éternelle (Boskovic, 2006 ; en ligne).

29. La rupture opérée au vers 26 par l'introduction du passé simple correspond alors symboliquement à l'irruption du temps historique dans ce temps des origines :

Como una lanza terminada en fuego
apareció el maíz, y su estatura
se desgranó y nació de nuevo,
diseminó su harina, tuvo
muertos bajo sus raíces,
y luego, en su cuna, miró
crecer los dioses vegetales.

30. Alors que le reste du poème mentionne les autres végétaux sur un ou deux vers – avec un maximum de quatre vers pour l'*ombú* –, l'image du maïs se déploie sur sept vers, pour évoquer non seulement la plante qui représentera la base de l'alimentation de nombreuses civilisations américaines (« diseminó su harina »), mais, surtout, la future création de l'homme à partir du maïs, telle qu'on la raconte dans les mythes fondateurs des civilisations méso-américaines¹⁰. Les vers expriment tour à tour la nais-

9 Dans la première phrase, Michel Collot parle d'un poème en prose de René Char, appartenant au recueil *Fureur et Mystère*.

10 « Cuando todo lo que se dice fue revelado, fueron desgranadas las mazorcas, y con los granos sueltos, desleídos en agua de lluvia serenada, hicieron las bebidas necesarias para la creación y para la prolongación de la vida de los nuevos seres. [...] Con la masa amarilla y la masa blanca formaron y moldearon la carne del tronco, de los brazos y de las piernas » (Abreu Gómez (ed.), 2003 ; 30-31).

sance et la mort afin de dire la succession des êtres humains dans le temps historique, lui-même intégré dans le temps sacré de la nature.

31. Dans le cas de « Guayaquil », si le passé simple alterne avec l'imparfait au fil du poème, il est intéressant d'observer à quoi correspondent ses occurrences, et en quoi elles se distinguent de celles de l'imparfait. On peut les résumer à trois emplois : au début du poème, le passé simple sert à marquer l'entrée de San Martín et mentionner des circonstances entourant cette entrée : « entró San Martín », « entró », « Bolívar olfateó », « La lámpara tembló », « la puerta [...] mantuvo », « entraron con él ». À l'attente de Bolívar (v. 3) répond, pour le lecteur, un effet d'attente produit par la mise en place d'une atmosphère feutrée, sensuelle et chargée de mystère : l'indétermination est exprimée par le pronom indéfini « algo » et le relatif composé « lo que » (v. 1-3) ; les cinq sens sont stimulés : l'odorat (« cuero », « olfateó »), la vue (« la lámpara tembló »), l'ouïe (« sus ladridos »), réunie avec le toucher dans la synesthésie « rumor tibio », et même le goût, suggéré par le substantif « desembocadura », qui laisse également entendre l'idée du toucher (« dura »).
32. Ensuite, la comparaison de l'ouverture et de la clôture du poème révèle une circularité : les verbes au passé simple de la fin du texte répondent à ceux du début, en exprimant des mouvements inverses : arrivée et départ de San Martín, fermeture et ouverture de la porte (« Se abrió otra vez la puerta », « San Martín regresó », « Bolívar siguió solo »). Le fleuve est lui aussi mentionné une seconde fois, et rappelle le mouvement de tremblement de la lampe du vers 16 : « el ancho río [...] palpitó ». « El ancho río/ de muchos labios » fait triplement écho au « rumor de desembocadura », les deux syntagmes réunissant les images du fleuve, de la bouche et du murmure. Le fleuve, qui apparaît dans le texte comme un élément contextuel, évoquant le río Guayas qui se jette dans le golfe de Guayaquil, métaphorise également le peuple américain, à l'affût de l'issue d'une rencontre où semble se jouer le destin du continent (« toda/ la noche americana ») dans un moment réduit à « un segundo ».
33. Entre le début et la fin du texte, les autres occurrences du passé simple correspondent toutes aux paroles échangées entre les deux hommes : « Las palabras abrieron un sendero / que iba y volvía en ellos mismos », « Cuanto hablaron cayó [...] / en el silencio », « Las palabras volvieron a su sitio », « Cayeron las palabras y el silencio ». Dans chaque cas, les verbes disent

l'incommunicabilité entre les deux hommes, l'impossibilité de l'échange verbal : les mots reviennent à leur point de départ sans arriver à destination, ou tombent directement dans l'oubli. En d'autres termes, le passé simple a pour double fonction, dans le poème, de poser un cadre spatio-temporel, un décor à la rencontre – constitué par la lampe, la porte, la nuit et le bruit du fleuve –, et d'exprimer l'échec verbal. Tandis que dans un récit conventionnel au passé, les actions qui font avancer l'histoire s'expriment au passé simple, par contraste avec un contexte exprimé à l'imparfait, ici, le passé simple a la charge de circonscrire un moment et de déterminer des circonstances au sein desquelles se développent les formes verbales à l'imparfait qui occupent le devant de la « scène ». Car c'est bien à une scène, dans le sens que revêt ce terme dans le genre romanesque, que s'apparente le poème ; ce qui est représenté s'inscrit dans une parenthèse temporelle, comme un temps suspendu dans le cours de l'histoire – avec un H majuscule, ici :

Quand la scène commence, l'histoire s'arrête, et dans ce moment de grande intensité dramatique, il n'est pas ou plus temps d'enchaîner les arguments logiques et rationnels d'un discours construit.

[...] La scène est le moment de la mise en échec du discours.

C'est ici que la logique iconique intervient. Le texte fonctionne alors comme un espace visuel, à la manière de la peinture, de la gravure, voire de la photographie. [...] La scène est le moment de ce retournement de la narration en tableau, moment *a priori* impossible, improbable, mais l'effet spectaculaire tient précisément à cette improbabilité sans cesse réexpérimentée (Lojkin, 2002 ; 4-13).

34. Les mots et le silence qui « tombent » à la fin, ainsi que la porte qui se rouvre (« Cayeron las palabras y el silencio./ Se abrió otra vez la puerta, otra vez toda/ la noche americana [...] »), théâtralisent d'ailleurs le moment, et ne sont pas sans rappeler l'image des rideaux de scène dont l'ouverture ou la fermeture signifient le début ou la fin de la représentation. Mais cette dernière ne correspond pas tant à la représentation d'un échange entre deux personnages historiques, d'un dialogue qui pourrait constituer un objet théâtral, qu'à la « représentation » de l'impossibilité de celui-ci, et des deux hommes, que, pourtant, on ne voit jamais. Le passé simple pose un cadre vide, sans tableau, de la scène proprement dite. Ce que renferme le cadre, ce sont plutôt des portraits des deux hommes, mais des portraits détournés, construits par antithèse.
35. Dès les premiers vers, l'opposition entre les deux hommes s'appuie sur différents procédés ; d'abord, l'opposition des temps verbaux et des atti-

tudes des personnages, entre mouvement, action (« entró San Martín »), et statisme, attente (« Bolívar esperaba »). Ensuite, l'alinéa du vers 3 introduit une pause et matérialise une distance physique entre eux. On remarque aussi que la perspective adoptée est celle de Bolívar, qui perçoit corporellement, par les sens – voire un sixième sens ? –, un changement dans l'atmosphère, à l'entrée de San Martín : « Bolívar olfateó lo que llegaba ». Alors que les premiers éléments décrivant San Martín relèvent de l'indétermination et d'une certaine réification, et l'associent à la nuit et à la terre (« algo nocturno/ de camino impalpable, sombra, cuero »), Bolívar est directement décrit et même défini par le verbe « ser », accompagné d'une série d'adjectifs et de substantifs qui dénotent, quant à eux, l'élévation, la lumière (du métal), et l'associent à l'élément masculin qu'est l'air : « Él era aéreo, rápido, metálico ». L'opposition se révèle même accentuelle : non seulement le contre-accent (« él era ») permet-il de mettre en valeur le pronom personnel et d'imprimer un grand dynamisme au vers, mais les trois adjectifs qui suivent sont proparoxytons, produisant un rythme qui redouble les idées de rapidité, de légèreté et d'agilité contenues dans les mots (« aéreo, rápido », « ciencia de vuelo »).

36. Dans la suite du poème, les portraits se complètent, opposant toujours un San Martín terrien, concret, pragmatique, à un Bolívar aérien, « extra-terrestre » (« Venía de la altura indecible,/ de la atmósfera constelada ») et « abstrait ». Du point de vue des procédés mis en œuvre, on remarque que la description de Bolívar, essentiellement concentrée dans la première strophe, se centre sur ses qualités intellectuelles et ses actions, et qu'elle passe systématiquement par la métaphore. À l'inverse, San Martín n'est jamais décrit : son portrait est brossé, dans la troisième strophe, grâce à une énumération de syntagmes nominaux, présentés comme ses « accompagnants » :

San Martín traía del Sur
un saco de números grises,
la soledad de las monturas
infatigables, los caballos
batiendo tierras, agregándose
a su fortaleza arenaria.
Entraron con él los ásperos
arrieros de Chile, un lento
ejército ferruginoso,
el espacio preparatorio,
las banderas con apellidos
envejecidos en la pampa.

37. Les deux verbes introduisent chacun une série d'images correspondant à l'espace originaire du *Libertador*, la pampa argentine, et à ses activités de chef de guerre. La description prend ici la forme de listes de substantifs, toujours associés à des adjectifs qualificatifs et/ou des compléments du nom. Les enjambements, rejets et contre-rejets, présents dans la majorité des vers, mettent en valeur les adjectifs ainsi placés en tête ou en fin de vers, tout en renforçant le dynamisme de la description : « las monturas / infatigables », « los ásperos/ arrieros de Chile », « un lento/ ejército ferruginoso ». Lorsque San Martín entre dans la pièce, c'est toute la pampa qui l'accompagne et semble se confondre avec lui : « un saco [...]/ la soledad [...]/ [...] los caballos/ [...] agregándose/ a su fortaleza arenaria ». L'homme s'identifie alors complètement à son environnement, sa terre, et sa troupe, au point d'en apparaître comme la synthèse. C'est donc une sorte de synecdoque « filée » qui s'offre à lire dans cette accumulation d'images construisant un paysage *pampero* pour évoquer le personnage dans ses deux dimensions d'éleveur et de combattant. Contrairement à Bolívar qui apparaît au vers 14 comme « capitán de un cuerpo invisible », ici, il semble que seul le corps d'armée soit pour ainsi dire « visible », le héros s'effaçant derrière lui. Mais, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse des images concrètes et visuelles associées à San Martín, ou des métaphores éthérées désignant Bolívar, les portraits qui se dessinent sont des portraits poétiques, anti-mimétiques, et le poème ne dit rien au lecteur de leur apparence physique. Il s'agirait plutôt d'un genre d'éthopée, de portrait moral, uniquement construit métaphoriquement ou par détour, dans une forme de subversion de la représentation.
38. De la même façon que la représentation des personnages, dans « Guayaquil », prend une forme essentiellement énumérative, la description de la nature américaine passe également, dans « Vegetaciones », par la voie accumulative. Le texte multiplie les noms d'arbres représentatifs de la végétation américaine, ainsi que les substantifs désignant des éléments végétaux (« maderas », « rama », « hoja »...), généralement situés en position initiale. Ces termes donnent tour à tour un aperçu des différents climats et paysages du continent, depuis le *jacarandá* des tropiques jusqu'à l'*araucaria* et à l'*ombú* du sud, en passant par les *alerces* des montagnes du centre du Chili. Le texte remplit alors une fonction presque encyclopédique. Tantôt, l'usage des termes précis suggère la diversité et la richesse de cette nature végétale (v. 7-13) ; tantôt, ce même effet est au contraire produit par

l'anaphore du mot générique « árbol », en début et en milieu de vers, qualifiée grâce à un adjectif ou à un substantif qui rappellent les épithètes homériques : « el árbol trueno, el árbol rojo,/ el árbol de la espina, el árbol madre,/ el ceibo bermellón, el árbol caucho ». Tout comme la procession liménienne se voyait décrite en termes sensoriels, faisant de la lecture une expérience presque physique, les sens de la vue, de l'ouïe et de l'odorat sont convoqués dans le texte : les arbres se présentent d'abord comme des formes colorées, entre le violet des *jacarandás* et leurs « resplandores transmarinos », et le rouge dominant les espèces citées par la suite : « el primordial árbol caoba/ desde su copa destilaba sangre », « el árbol rojo », « el ceibo bermellón ». À la vue s'ajoute l'ouïe, référée textuellement aux vers 17 (« eran volumen terrenal, sonido ») et 54 (« sonoras maderas »), et éveillée par les jeux sonores du poème :

aurora ciega **amamantada**
 por los ungüentos **terrenales**
 de la implacable **latitud lluviosa**,
 de las cerradas noches **manantiales**,
 de las cisternas **matutinas**.

39. Dans ces vers, la rime consonante (« terrenales », « manantiales ») et les répétitions des occlusives nasales (m, n) en association avec la voyelle A, redoublent le lien sémantique d'un lien sonore, entre des mots qui disent à la fois l'origine et le rapport nourricier à la mère, à travers les images aquatiques. La liquidité référée est d'ailleurs mise en évidence par l'allitération de la consonne liquide dans le vers qui exprime justement une pluie abondante (« de la implacable latitud lluviosa »). L'allitération des occlusives alvéolaires (t, d) au fil des vers vient encore renforcer l'unité et l'harmonie sonores des vers. Ainsi l'ouïe participe-t-elle pleinement de la dynamique descriptive du poème.
40. Un autre aspect du travail sur les phonèmes consiste à jouer sur les paronomases et les mots audibles au sein d'autres mots. Nous avons précédemment cité l'exemple de la « desembocadura » dans « Guayaquil » ; aux vers 32-33 de « Vegetaciones », qui expriment justement l'idée de fécondation, la suite de lettres « sem » suggère phonétiquement le « semen », introduit à la fin du texte dans l'adjectif « seminal » : « Arruga y extensión, diseminaba/ la semilla del viento ». Le verbe « diseminar » apparaissait d'ailleurs déjà au vers 28, dans un même sens à connotation sexuelle : « el maíz [...]/ diseminó su harina ».

41. Enfin, le sens de l'odorat, dont l'empreinte textuelle explicite est plus importante encore que celle de l'ouïe, emplit les vers 19 à 24 :

Un nuevo aroma propagado
llenaba, por los intersticios
de la tierra, las respiraciones
convertidas en humo y fragancia:
el tabaco silvestre alzaba
su rosal de aire imaginario.

42. L'« aroma » s'apparente à un souffle de vie qui emplit petit à petit l'espace ; l'odeur semble y apporter une troisième dimension : avec la respiration venue des profondeurs de la terre, le tabac s'élève vers le ciel.

43. Qu'il s'agisse des paysages américains, des héros de l'indépendance ou de la procession liménienne, on constate ainsi l'importance accordée aux cinq sens dans ces descriptions, ainsi que de la liste comme principe structurant des poèmes. Il s'agit là, d'ailleurs, d'un des traits distinctifs fondamentaux du descriptif, autant qu'une tendance forte du discours poétique. Pour Philippe Hamon :

Le descriptif [...] se caractériserait donc par l'hypertrophie du paradigmatique [...], par la mise en relief d'une (ou de plusieurs) « listes » dans le texte et du texte comme « liste », la dimension syntagmatique, narrative, persistant cependant toujours, ne serait-ce que par la fatalité de la linéarité textuelle qui impose, répétons-le, un temps de lecture toujours orienté. De plus, nous verrons que la description [...] peut très bien s'accommoder, pour décliner une taxinomie, de procédures pseudo-narratives, et qu'un système descriptif est pour nous, aussi bien déclinaison d'une liste de « choses », de « mots », que « d'actions » (Hamon, 1993 ; 97-98).

44. Cette dernière phrase nous semble pouvoir rendre compte de ce qui se passe dans les trois poèmes étudiés : s'il s'agit bien à chaque fois de décrire un pantonyme¹¹ défini dès le titre (« *Vegetaciones* », « *Procesión en Lima* ») ou dès les premiers vers du texte (Bolívar et San Martín), il ne demeure pas moins un dispositif « pseudo-narratif », caractérisé par la présence de verbes d'actions en nombre assez importants, mais dominé par l'imparfait de l'indicatif. Aucun des trois poèmes ne déroule une narration, le long d'une véritable chronologie ; pas même, comme nous l'avons vu, « *Guayaquil* », qui marque pourtant un début et une fin à la scène. « *Vegetaciones* » s'inscrit dans un temps d'ordre mythique et non historique ; « *Procesión en Lima* » présente une procession en mouvement, mais dans une vision elle

11 Philippe Hamon définit le pantonyme comme le « terme à la fois régisseur, syncrétique, mis en facteur commun mémoriel à l'ensemble du système » (Hamon, 1993 ; 127).

aussi atemporelle, synchronique. Car quoique le *Canto General* constitue, à bien des égards, une tentative d'écrire une histoire non officielle du continent, l'objet des poèmes n'est pas tant la narration que la nomination : nommer pour célébrer ou fustiger les acteurs, humains et non humains, de la geste continentale. Le descriptif l'emporte sur le narratif, et nous partageons l'idée de Hamon qui, à l'encontre de Genette, affirme la nécessité de « ne pas obligatoirement penser le descriptif comme une instance toujours inférieure à un plus « dynamique » récit, ou toujours subordonnée à un narratif plus englobant et régissant » (Hamon, 1993 ; 241). C'est d'ailleurs ce primat descriptif qui fait du *Canto General* un poème, non seulement épique, mais aussi et surtout lyrique, et ce, même lorsque le je poétique n'est pas explicitement présent dans le poème. Comme l'écrit Marie-Annick Gervais-Zaninger : « le discours lyrique semble prédisposé à la description, dans la mesure où il met en regard un sujet et un objet, tout en s'ouvrant sur cet autre qu'est le lecteur, invité à communier sur le mode empathique avec la perception du monde qui lui est proposée » (Gervais-Zaninger, 2001 ; 107). Les poèmes de Neruda contredisent l'idée de Genette affirmant qu'« on imagine mal, en dehors du domaine didactique (ou de fictions semi-didactiques comme celles de Jules Verne), une œuvre où le récit se comporterait en auxiliaire de la description » (Genette, 1969 ; 58). Sans doute serait-il préférable ici de parler de narratif plutôt que de récit, pour formuler l'idée que le narratif, dans ces trois textes, apparaît bien subordonné au descriptif, au service d'une représentation lyrique de l'histoire du continent américain.

3. À la croisée du mythe et de l'histoire

45. La question du rapport entre narratif et descriptif s'avère ainsi étroitement liée à celle du rapport entre histoire et mythe. Dans une approche générale et un peu superficielle, on pourrait affirmer que le poème liminaire du *Canto General* s'inscrit dans le mythe des origines, tandis que les deux autres prennent leur source dans l'histoire : l'histoire reconstituée des « grands hommes » dans le premier cas, et la chronique du quotidien vécu par l'auteur, dans le second. Pourtant, tous les trois tissent à leur façon un rapport entre ces deux notions.

46. « Vegetaciones » s'inspire, à bien des égards, des récits originels que sont la Genèse ou le *Popol Vuh*. La première strophe du poème opère la rencontre fécondante entre les trois éléments que sont la terre, l'eau (éléments féminins) et le vent (élément masculin), tout en multipliant les occurrences d'un lexique religieux :

A las tierras sin nombres y sin números
bajaba el viento desde otros dominios,
traía la lluvia hilos celestes,
y el dios de los altares impregnados
devolvía las flores y las vidas.

47. Le texte dit la naissance de la vie sur ces terres innommées car antérieures à l'apparition de l'homme, une vie venue du ciel par le biais du vent et de la pluie. Le temps des origines est lui-même un temps en expansion, sans limites : « en la fertilidad crecía el tiempo ». L'usage de l'imparfait traduit parfaitement cette idée d'un temps originaire, à la fois passé, étendu et comme infini, non révolu ni achevé. Nous avons déjà remarqué que l'apparition du passé simple et de l'image du maïs correspondait symboliquement à la naissance annoncée des habitants humains de ce continent encore vierge que présente le poème. Mais en dehors de ce motif doublement central du maïs, dont la situation au milieu du texte est révélatrice de son importance symbolique, il faut noter le développement, tout au long du poème, d'un champ sémantique de la guerre associé aux végétaux personnifiés : l'*araucaria*, symbole de la nation chilienne et de la résistance du peuple, est accompagnée d'un complément de caractérisation qui métaphorise l'apparence de ses feuilles pour en montrer la nature belliqueuse : « de lanzas erizadas » ; le maïs apparaît « como una lanza terminada en fuego » ; l'*ombú* est transformé en cavalier de la pampa et en caudillo :

bajo un fresco **pueblo** de estrellas,
rey de la hierba, el ombú detenía
el aire libre, el vuelo rumoroso
y **montaba la pampa sujetándola**
con su ramal de **riendas** y raíces.

48. D'autres images, plus ponctuelles, viennent compléter ce réseau lexical : « el primordial árbol caoba/ desde su copa destilaba sangre », « el árbol trueno », « una flor fue relámpago ». Bien avant « La tierra combatiente », poème du chant III, ce texte nous présente déjà une nature combattante, qui semble préparer et annoncer l'épopée de l'« hermano americano » qui se déploiera dans les chants suivants. En ce sens, mythe et his-

toire sont indissociables dans cette personnification et cette métaphorisation des végétaux. Précisons d'ailleurs que les arbres sont un symbole récurrent dans le recueil de la lutte des héros et du peuple contre l'envahisseur et les forces d'oppression, le point culminant de cette analogie correspondant au premier poème (sans titre) du chant IV, « Los Libertadores » :

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia,
[...] (Neruda, 2008 ; 185)¹².

49. On assiste donc, dans ce poème introducteur, à une mythification de la nature américaine, elle-même annonciatrice de la mythification des acteurs de l'histoire, qu'opèrent des poèmes comme « Guayaquil ».
50. Comme nous l'avons montré précédemment, l'échec de la rencontre de 1822, signifié par l'insistance sur des paroles qui tombent dans le silence ou reviennent à leur point de départ, et par le retour de San Martín à la pampa, est préparé dès le début du poème par la distance, physique et ontologique, qui sépare les deux hommes. L'opposition est d'ordre cosmique, entre un être terrien et un autre aérien, presque éthéré. Si tous les deux sont présentés comme des héros de l'indépendance, le contraste est flagrant entre celui qui se confond avec la terre qu'il a libérée, et celui qui est défini comme « capitán de un cuerpo invisible,/ de la nieve que lo seguía¹³ ». Bolívar n'est pas seulement à la tête d'une armée ; il dirige aussi les éléments de la nature (« la nieve »), et va jusqu'à dépasser les limites spatio-temporelles : « iba su ejército adelante/ quebrantando noche y distancia » (v. 12-13). D'ailleurs, ses origines mêmes se trouvent en dehors de toute réalité humaine ; elles sont cosmiques : « Venía de la altura indecible,/ de la atmósfera constelada » (v. 10-11). Bolívar est doté dans le poème de capacités surhumaines ;

12 Le fameux poème V de ce même chant, « Toqui Caupolicán », reprendra encore cette analogie :

En la cepa secreta del raulí
creció Caupolicán, torso y tormenta,
y cuando hacia las armas invasoras
su pueblo dirigió,
anduvo el árbol,
anduvo el árbol duro de la patria. (Neruda, 2008 ; 195 »

13 Neruda consacre un poème complet à la célébration de San Martín ; il s'agit du poème n° XXI du chant IV, dont le poème XXVII reprend cette idée de l'analogie entre l'homme et sa terre : « Eres la tierra que nos diste », « Te galopamos, San Martín, salimos / amaneciendo a recorrer tu cuerpo ».

c'est un visionnaire capable de prévoir l'avenir (« todo anticipación », v. 6) et de construire un projet qui va bien au-delà d'une guerre d'indépendance. La voix poétique met en évidence l'opposition irréductible existant entre deux quêtes et deux visions politiques :

Cada uno, delante de sus ojos
veía sus banderas.
Uno, el tiempo con flores deslumbrantes,
otro, el roído pasado,
los desgarrones de la tropa.

[...]
San Martín era fiel a su pradera.
Su sueño era un galope,
una red de correas y peligros.
Su libertad era una pampa unánime.
Un orden cereal fue **su victoria**.

Bolívar construía **un sueño**,
una ignorada dimensión, un fuego
de velocidad duradera,
tan incommunicable, que lo hacía
prisionero, entregado a su substancia.

51. Comme dans la troisième strophe, on observe que tous les termes associés à San Martín relèvent du champ sémantique de la pampa et de la guerre. Alors que celui-ci semble avoir le regard tourné vers le passé et les pertes subies (« el roído pasado,/ los desgarrones de la tropa »), Bolívar ne voit qu'un avenir éblouissant, matérialisé par la métaphore des fleurs. Il est intéressant aussi de noter la récurrence de l'adjectif possessif dans la définition du projet de San Martín, qui tend à en réduire la portée (« Su sueño », « Su libertad », « su victoria »), tandis que celui de Bolívar est précédé de l'article indéfini qui tend à l'universaliser : « un sueño,/ una ignorada dimensión, un fuego ». On pense, bien sûr, à son rêve panaméricain qui sera repris politiquement, jusqu'à aujourd'hui, par des mouvements comme le bolivarisme. Son projet semble transcender son époque, et sa grandeur le condamner à l'incompréhension de ses contemporains, qui n'en perçoivent pas la portée révolutionnaire, son « ignorada dimensión ». D'ailleurs, toute la description de Bolívar est marquée par la négation, l'impossibilité, exprimée par le préfixe privatif « in- » : « Venía de la altura indecible », « capitán de un cuerpo invisible », « otro metal inaccesible¹⁴ », « tan inco-

14 Tout porte à croire, effectivement, que la métaphore désigne Bolívar, par opposition à San Martín, désigné pour sa part comme « la piedra humana que toca/ otro metal inaccesible » (v. 41-42).

municable ». Tous ces adjectifs disent la supériorité du héros et de son projet, qui ne peuvent être appréhendés par la voix poétique ni par qui-conque¹⁵.

52. L'adjectivation et la caractérisation du personnage que nous venons d'évoquer participent de sa mythification. Sa dimension physique, corporelle, humaine, n'est pas écartée – le texte rappelle d'ailleurs à deux reprises qu'il s'agit de la rencontre de deux corps : « Aquellos dos cuerpos se hablaban », « de cuerpo a cuerpo » –, mais derrière cette enveloppe corporelle, c'est sa dimension quasi divine qui transparait. Si son portrait est métaphorique, construit à partir d'images abstraites, c'est qu'il relève de l'ineffable.

53. À la mythification des héros historiques – ou du peuple, dans d'autres poèmes –, répond une entreprise tout aussi vaste, dans le *Canto General*, de démythification des puissances de domination à l'œuvre sur le continent, que celles-ci appartiennent au passé – les conquistadors, par exemple –, ou au présent. Ce travail de révélation et de dénonciation se concentre tout particulièrement dans le chant V, « La arena traicionada ». Les développements précédents ont tâché de présenter « Proceso en Lima » comme un tableau ou une hypotypose, destinée à faire du lecteur un témoin de l'événement décrit, à lui faire partager les sensations évoquées par les mots. Le texte offre à nos yeux une scène de ferveur religieuse où se mêlent les différentes classes sociales en une masse humaine, appréhendée avec ce qui ressemble à un mélange de fascination et de répulsion :

Eran muchos, llevaban el ídolo
sobre los hombros, era espesa
la cola de la muchedumbre
como una salida del mar
con morada fosforescencia.

54. Si le premier mot du poème placé en position finale, « el ídolo », introduit immédiatement une prise de distance critique à l'égard de l'événement, la comparaison de la foule à la mer, associée au rythme ample et mélodique des vers provoqué par les enjambements et les allitérations en M et en L, et à l'image de la lumière colorée du dernier vers, tend à sublimer cette foule, dépeinte en termes épiques. Cette comparaison initiale avec la mer, qui constitue toujours un symbole puissant et positif chez Neruda, est redou-

15 Le poème présente un seul autre adjectif construit de la même façon, mais associé cette fois à San Martín, au vers 2 : « Cuando entró San Martín, algo nocturno/ de camino **impalpable**, sombra, cuero,/ entró en la sala. »

blée par la comparaison et la métaphore du fleuve de la troisième strophe (« como un río », « apretado río humano »), qui n'est pas sans rappeler l'assimilation du peuple au fleuve dans le poème « Guayaquil », avec son « rumor/ tibio de desembocadura » et son « ancho río/ de muchos labios ».

55. Si le sujet poétique se montre impressionné par ce fleuve humain que rien ne semble pouvoir arrêter, le poème est très vite gagné par des images évocatrices de désordre ou suggérant le dégoût face à ce qui s'apparente à une véritable cour des miracles : les individus, réifiés par la métonymie (« chalecos morados, zapatos/ morados, sombreros »), forment « un río/ de enfermedades pustulosas » ; « la copiosa/ aglomeración de las llagas/ hería los ojos » ; l'habitant des montagnes est un « gusano ». La répugnance atteint son apogée dans deux images ; celle du *terrateniente*, d'abord :

Vi al obeso terrateniente
sudando en las sobrepellices,
rascándose los goterones
de sagrada esperma en la nuca.

56. Le double sens du substantif « esperma » ouvre des horizons de sens : outre le liquide séminal, qui renvoie au stéréotype du « terrateniente abusador », « el esperma » désigne la graisse du cachalot et, par extension, la cire produite à partir de celle-ci. Le terme crée alors une analogie entre le propriétaire terrien obèse et l'énorme cétacé, tout en suggérant l'image de la cire des cierges en train de fondre – la « sagrada esperma » – et en dupliquant l'image de la sueur introduite par le gérondif (« sudando »). Sperme, graisse et sueur se trouvent en quelque sorte concentrés dans les « goterones » que l'homme essuie dans sa nuque. Par ailleurs, le syntagme « sagrada esperma » constitue en lui-même une sorte de blasphème, en associant sexualité et sacralité. Le traitement de l'image sainte, à la fin du poème, ne fait que renforcer cette dimension blasphématoire qu'annonçait sa désignation comme idole au premier vers :

Y todo Perú se golpeaba
el pecho mirando la estatua
de una señora remilgada,
azul-celeste y rosadilla
que navegaba las cabezas
en su barco de confitura
hinchado de aire sudoroso.

57. La Vierge Marie, reconnaissable par le contexte et les précisions chromatiques, est totalement désacralisée : elle n'est pas nommée mais réduite à

sa condition d'objet et caricaturée, ridiculisée par l'adjectif « *remilgada* ». Surtout, les trois vers finaux dénotent tout à la fois un dégoût provoqué par l'outrance décorative du brancard de procession, assimilé à de la confiture mêlée à des relents de sueur, et une violence métaphorisée par l'idée d'une statue voguant au-dessus des têtes de la foule. L'image, encore une fois très visuelle, fonctionne comme synecdoque de la violence et de l'oppression exercées par la religion catholique sur le peuple péruvien – et par extension latino-américain –, lui-même mentionné dans l'hyperbole « *todo Perú* », qui réunit toutes les images précédentes en généralisant pour faire de ce tableau une scène édifiante. C'est donc une vision d'horreur – de têtes coupées – et une sensation de nausée qui s'imposent au lecteur à la fin du texte. Le contraste saisissant entre une ferveur religieuse généralisée et excessive, représentée par la mortification de la foule, et la représentation iconoclaste de la Vierge, produit une image grotesque où culmine la critique à l'égard de la religion catholique. La description-tableau développe un discours de démythification en dénonçant l'aliénation collective du peuple par l'Église, considérée dans le *Canto General* comme une puissante force d'oppression, à l'œuvre depuis la Conquête. La religion est présentée comme l'opium du peuple, comme le suggère d'ailleurs l'image des « *narcotizados bailadores/ [...] pataleando/ sobre tambores invisibles* », conformément à une image stéréotypée de transe de possession d'origine africaine. Les procédés de construction de l'hypotypose que nous avons pu identifier sont ainsi mis au service du propos politique du poème, visant à créer un fort effet sur le lecteur, à lui faire partager la vision *esperpéntica* d'une scène d'*hybris* collectif presque carnavalesque.

58. Les analyses qui précèdent nous invitent à formuler plusieurs conclusions. La première est que, comme le souligne Philippe Hamon (voir *supra*, p. 22), lorsque le narratif et le descriptif cohabitent dans le texte – pour autant qu'ils n'y cohabitent pas toujours –, les éléments narratifs ne l'emportent pas toujours sur les éléments descriptifs, et peuvent même être mis à leur service. Il s'avère d'ailleurs difficile et parfois peu pertinent d'opposer narration et description selon les critères genettiens : « Le descriptif [...] n'est pas davantage du côté des « objets » par opposition aux « actions », du côté du substantif, ou de l'adjectif, et le récit plutôt du côté du verbe, selon des distinctions superficielles un peu naïves, souvent proposées ici ou là » (Hamon, 1993 ; 91). Les exemples étudiés nous ont effectivement donné à voir des représentations d'événements à valeur descriptive, et des

descriptions traversées par des éléments relevant d'une construction narrative. Dans le premier cas, nous pouvons penser à « Guayaquil », où s'inverse le rapport entre narration et description : le poème n'offre aucun récit de la rencontre, mais seulement des portraits-métaphores et synecdoques des acteurs, et une évocation de l'atmosphère et de l'échec des paroles prononcées ; le narratif sert de simple cadre mettant en valeur les descriptions centrales. « Proceso en Lima » constitue également la représentation d'un événement, sous la forme d'une description vivante, sensorielle, d'une scène dynamique, et dépourvue de récit, entendu comme succession d'actions permettant le passage d'une situation initiale à une situation finale. Quant à « Vegetaciones », la description de la nature originaire se construit sur une suite d'actions effectuées par ses différentes composantes, mais qui ne construisent pas, là encore, de récit proprement dit, de narration orientée vers un quelconque point d'arrivée : « dans un récit, [le lecteur] attend une terminaison, un terminus ; dans une description, il attend des textes » (Hamon, 1993 ; 41). Les catégories du narratif et du descriptif apparaissent totalement imbriquées, et la différenciation que l'on peut faire entre les deux est « question donc de *niveau* (textuel d'organisation) et de *dominante* (du paradigmatique sur le syntagmatique) » (Hamon, 1993 ; 103).

59. Cette imbrication entre narratif et descriptif va de pair avec celle de l'épique et du lyrique, et de l'histoire et du mythe. Les trois poèmes correspondent à trois étapes essentielles de l'histoire américaine, abordée depuis une perspective à la fois historique et mythique : l'apparition génésiaque de la nature, qui prépare et annonce l'épopée des habitants du continent ; l'échec d'une rencontre historique entre deux figures mythiques des indépendances américaines ; la chronique d'un événement populaire au service de la démythification de l'Église catholique, perçue comme force oppressive à l'œuvre depuis la Conquête. Dans chaque cas, la description est à la source de l'articulation entre histoire et mythe, qu'il s'agisse de la description-récit de la naissance d'une végétation humanisée et mythifiée, du récit descriptif et sans narration d'une rencontre-*desencuentro*, ou de l'hypotypose dénonciatrice de l'aliénation religieuse des foules. Le primat descriptif sert successivement une entreprise de célébration des forces continentales et de condamnation des puissances d'avilissement exogènes. On constate alors qu'une même dynamique descriptive et accumulative d'images peut aboutir à des résultats opposés : alors que « Proceso en Lima » tend à faire parta-

ger une vision et une expérience sensorielle multiple à son lecteur, c'est tout le contraire qui se passe dans « Guayaquil », qui ne donne finalement rien à voir ni à entendre de l'événement évoqué. Quoi qu'il en soit, l'image occupe toujours le premier plan, en une déclinaison de métaphores qui, si elles n'offrent pas à la vue du lecteur une scène comme c'est le cas pour la procession liménienne, n'en construisent pas moins des portraits (« Guayaquil ») ou des paysages (« Vegetaciones »). Si la description est « cet endroit du texte où la puissance générative du langage se montr[e] sous son aspect le plus évident et le plus incontrôlable » (Hamon, 1993 ; 36), alors l'analogie avec la forme poétique est elle-même évidente, celle-ci constituant par excellence le lieu de développement de cette « puissance générative », où les mots s'engendrent eux-mêmes et s'affranchissent de leur fonction proprement communicative d'un sens déterminé, pour répondre à la tentation adamique de dire le monde. C'est cette primauté accordée au descriptif qui fait du *Canto General* un grand poème à la fois épique et lyrique.

Bibliographie

ABREU Gómez Ermilo (ed.), *Popol Vuh. Antiguas leyendas del quiché*, Mexico, FCE, Colección Popular, 2003 (1984), p. 30-31.

BOSKOVIC Sanja, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Cahiers du MIMMOC* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 10 septembre 2006, consulté le 14 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/204>

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982 (1969).

COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 260-261.

COMBE Dominique, *Poésie et Récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989. FeniXX, réédition numérique.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 2007, p. 240-241.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1969.

GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette Supérieur, 2001.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

LOJKINE Stéphane, Introduction à *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2002, p. 4-13.
URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/fiction-illustration-peinture/scene-roman-introduction>

NERUDA Pablo, *Canto General*, Madrid, Cátedra (Enrico Mario Santí ed.), 2008 (1990).

OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana-3*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

PÉREZ Javier, PUERTA César, MORÁN Daniel, « ‘Dos soles no pueden brillar bajo el mismo cielo’. La entrevista de Guayaquil entre José de San Martín y Simón Bolívar (1822) », *Desde el Sur*, Lima, volume 13 (número 3), 2021, p. 3-4.
URL : <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/923>

Annexes

Vegetaciones

A las tierras sin nombres y sin números
bajaba el viento desde otros dominios,
traía la lluvia hilos celestes,
y el dios de los altares impregnados
devolvía las flores y las vidas.

En la fertilidad crecía el tiempo.

El jacarandá elevaba espuma
hecha de resplandores transmarinos,
la araucaria de lanzas erizadas
era la magnitud contra la nieve,
el primordial árbol caoba
desde su copa destilaba sangre,
y al Sur de los alerces,
el árbol trueno, el árbol rojo,
el árbol de la espina, el árbol madre,
el ceibo bermellón, el árbol caucho,
eran volumen terrenal, sonido,
eran territoriales existencias.

Un nuevo aroma propagado
llenaba, por los intersticios
de la tierra, las respiraciones
convertidas en humo y fragancia:
el tabaco silvestre alzaba
su rosal de aire imaginario.
Como una lanza terminada en fuego
apareció el maíz, y su estatura
se desgranó y nació de nuevo,
diseminó su harina, tuvo
muertos bajo sus raíces,
y luego, en su cuna, miró
crecer los dioses vegetales.
Arruga y extensión, diseminaba
la semilla del viento
sobre las plumas de la cordillera,
espesa luz de germen y pezones,
aurora ciega amamantada
por los ungüentos terrenales
de la implacable latitud lluviosa,
de las cerradas noches manantiales,
de las cisternas matutinas.

Y aun en las llanuras
como láminas del planeta,
bajo un fresco pueblo de estrellas,
rey de la hierba, el ombú detenía
el aire libre, el vuelo rumoroso
y montaba la pampa sujetándola
con su ramal de riendas y raíces.

América arboleda,
zarza salvaje entre los mares,
de polo a polo balanceabas,
tesoro verde, tu espesura.
Germinaba la noche
en ciudades de cáscaras sagradas,
en sonoras maderas,
extensas hojas que cubrían
la piedra germinal, los nacimientos.
Útero verde, americana
sabana seminal, bodega espesa,
una rama nació como una isla,
una hoja fue forma de la espada,
una flor fue relámpago y medusa,
un racimo redondeó su resumen,
una raíz descendió a las tinieblas.

Guayaquil (1822)

Quando entró San Martín, algo nocturno
de camino impalpable, sombra, cuero,
entró en la sala.

Bolívar esperaba.

Bolívar olfateó lo que llegaba.
Él era aéreo, rápido, metálico,
todo anticipación, ciencia de vuelo,
su contenido ser temblaba
allí, en el cuarto detenido

en la oscuridad de la historia.

Venía de la altura indecible,
de la atmósfera constelada,
iba su ejército adelante
quebrantando noche y distancia,
capitán de un cuerpo invisible,
de la nieve que lo seguía.
La lámpara tembló, la puerta
detrás de San Martín mantuvo
la noche, sus ladridos, un rumor
tibio de desembocadura.

Las palabras abrieron un sendero
que iba y volvía en ellos mismos.
Aquellos dos cuerpos se hablaban,
se rechazaban, se escondían,
se comunicaban, se huían.
San Martín traía del Sur
un saco de números grises,
la soledad de las monturas
infatigables, los caballos
batiendo tierras, agregándose
a su fortaleza arenaria.
Entraron con él los ásperos
arrieros de Chile, un lento
ejército ferruginoso,
el espacio preparatorio,
las banderas con apellidos
envejecidos en la pampa.

Cuanto hablaron cayó de cuerpo a cuerpo
en el silencio, en el hondo intersticio.
No eran palabras, era la profunda
emanación de las tierras adversas,
de la piedra humana que toca

otro metal inaccesible.
Las palabras volvieron a su sitio.

Cada uno, delante de sus ojos
veía sus banderas.
Uno, el tiempo con flores deslumbrantes,
otro, el roído pasado,
los desgarrones de la tropa.

Junto a Bolívar una mano blanca
lo esperaba, lo despedía,
acumulaba su acicate ardiente,
extendía el lino en el tálamo.
San Martín era fiel a su pradera.
Su sueño era un galope,
una red de correas y peligros.
Su libertad era una pampa unánime.
Un orden cereal fue su victoria.

Bolívar construía un sueño,
una ignorada dimensión, un fuego
de velocidad duradera,
tan incommunicable, que lo hacía
prisionero, entregado a su substancia.

Cayeron las palabras y el silencio.
Se abrió otra vez la puerta, otra vez toda
la noche americana, el ancho río
de muchos labios palpitó un segundo.

San Martín regresó de aquella noche
hacia las soledades, hacia el trigo.
Bolívar siguió solo.

Procesión en Lima (1947)

Eran muchos, llevaban el ídolo
sobre los hombros, era espesa
la cola de la muchedumbre
como una salida del mar
con morada fosforescencia.

Saltaban bailando, elevando
graves murmullos masticados
que se unían a la fritanga
y a los tétricos tamboriles.

Chalecos morados, zapatos
morados, sombreros
llenaban de manchas violetas
las avenidas como un río
de enfermedades pustulosas
que desembocaba en los vidrios
inútiles de la catedral.
Algo infinitamente lúgubre
como el incienso, la copiosa
aglomeración de las llagas
hería los ojos uniéndose
con las llamas afrodisíacas
del apretado río humano.

Vi al obeso terrateniente
sudando en las sobrepellices,
rascándose los goterones
de sagrada esperma en la nuca.
Vi al zaparrastroso gusano
de las estériles montañas,
al indio de rostro perdido
en las vasijas, al pastor
de llamas dulces, a las niñas
cortantes de las sacristías,

G. HOURDIN, « *¿Contar o cantar la historia?...* »

a los profesores de aldea
con rostros azules y hambrientos.
Narcotizados bailadores
con camisones purpurinos
iban los negros pataleando
sobre tambores invisibles.
Y todo Perú se golpeaba
el pecho mirando la estatua
de una señora remilgada,
azul-celeste y rosadilla
que navegaba las cabezas
en su barco de confitura
hinchado de aire sudoroso.