

## **Paysage, histoire et écriture dans le *Chant général* de Pablo Neruda**

CLAUDE LE BIGOT  
RENNES 2 / CELLAM  
claude.le-bigot@wanadoo.fr

1. À l'inverse de la leçon mallarméenne qui enseignait au poète à se couper du monde, l'œuvre poétique de Pablo Neruda, depuis la publication de *Residencia en la tierra* (1933), non seulement affiche un retour à l'étendue planétaire, mais met en œuvre une poétique matérialiste où l'alliance du signe et du paysage contribue de façon magistrale à une ouverture au monde. La réappropriation du paysage continental qui structure le *Chant général* de Pablo Neruda, se présente par sa relation entre nature et histoire comme la volonté de restaurer un héritage démembré par la brutalité de la Conquête. Dans le cadre de la cosmogonie qui sous-tend le *Chant général*, Pablo Neruda est attentif aux paysages naturels (océan, littoral, cordillère, forêt amazonienne), mais il sait aussi qu'un paysage est une construction humaine, ne serait-ce que par les traces diverses qui témoignent de l'emprise de l'homme sur la nature, et qui signent une politique d'occupation des sols que l'on désignait autrefois comme exploitation des ressources naturelles. Il est superflu de rappeler que ces activités ont profondément marqué l'histoire de l'Amérique latine. Le catalogue détaillé du milieu naturel décrit par Pablo Neruda ne plante pas un simple décor à la façon des études ethnographiques développées dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, mais il est un acteur à part entière des drames humains et collectifs qui jalonnent l'histoire du sous-continent et des aspirations de ses habitants. Les liens entre l'homme et la nature peuvent bien s'incarner dans un symbolisme archétypal, rarement la puissance torrentielle du verbe nérudien n'a trouvé une formulation aussi juste que celle qui ouvre le chant des « Libérateurs » :

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,  
y el viento estrella los follajes  
de muchedumbre rumorosa,

hasta que cae la semilla  
del pan otra vez a la tierra (CG, 185<sup>1</sup>).

2. Cette fonction d'éveil qu'un livre aussi ambitieux que le *Chant général*, dans lequel Pablo Neruda trouvait l'occasion de renouer avec l'épopée en plein XX<sup>e</sup> siècle, est à la mesure des inquiétudes, des tragédies et des espoirs des peuples jamais totalement soumis. Le souffle épique qui parcourt le *Chant général* est aussi une réaction contre l'autotélisme qui menace une certaine forme de poésie qui avait connu un moment épiphanique avec les poètes de la génération de 1927. Porté par l'élan novateur que signifie la *Première Résidence* (1935), un livre qui incarnait la « poésie impure », Neruda prolonge dans le *Chant général* cette modalité esthétique en l'adaptant au style de l'épopée dont les caractéristiques narrative et dialectique permettent une interaction pluridirectionnelle qui évite à l'expression de la vie affective de se laisser enfermer dans une intériorité trop close sur elle-même. D'où la quête d'une écriture ouverte sur la diversité qui entend concilier le local et le global, le singulier et l'universel.

### **1. L'importance des motifs paysagers**

---

3. Ils sont envahissants et ils configurent une vision du monde inspirée par l'intérêt de l'auteur pour la matière (l'eau, le bois, le métal, le minéral), mais qui demeurerait, inerte, si cette offre de matière première n'avait pas un prolongement dans les activités humaines tant matérielles qu'intellectuelles. On peut être surpris par le contraste saisissant qui oppose le pays de l'enfance à Temuco, les terres australes baignées de pluie et enveloppées dans les brumes tenaces qui nourrissent les forêts et les contrées minérales et désertiques d'Atacama où le poète s'est forgé une conscience politique. Poésie et nature se nouent dans un enchevêtrement de "sauvage beauté" :

Lo primero que vi fueron árboles, barrancas  
decoradas con flores de salvaje hermosura,  
húmedo territorio, bosques que se incendiaban  
y el invierno detrás del mundo, desbordado.  
Mi infancia son zapatos mojados, troncos rotos  
caídos en la selva, devorados por lianas  
y escarabajos, dulces días sobre la avena [...] (CG, 595).

1 Les citations du *Canto general* proviennent de l'édition Cátedra établie par Enrico Mario Santí. Pablo Neruda, *Canto general*, Madrid, Letras hispánicas, 1998. Nous citerons en abrégé CG suivi du numéro de la page.

4. mais elles trouvent aussi un prolongement dans l'âpreté du Nord chilien, un paysage minéral qui absorbe l'humain dans sa « nudité agonique », qui signifie un retour aux origines :

Voz insufrible, diseminada  
sal, substituida  
ceniza, ramo negro  
en cuyo extremo aljófara parece la una  
ciega, por corredores enlutados de cobre.  
Qué material, que cisne hueco  
hunde en la arena su desnudo agónico  
y endurece su luz líquida y lenta? (CG, 394).

5. Dans une langue travaillée, à la limite du baroque, Neruda cultive un haut degré de métaphorisation, des jeux de sonorités (*corredores enlutados de cobre*), l'oxymore (*endurece su luz líquida y lenta*) qui font de la nature la plus hostile la matrice d'une dynamique qui, paradoxalement, fige les apparences. Faisant fi des liens de causalité, P. Neruda accumule par touches successives des fragments de réel, entre lesquels il établit des équivalences symboliques ou sémantiques. Comme l'a fait remarquer Saúl Yurkievitch, l'étroite liaison entre l'Homme et la Nature est un trait fondamental de la poésie nerudienne, depuis *Residencia en la tierra*. Or, le *Chant général* ne se défait pas de cette vision synthétique, charnelle et tellurique qui fait qu'un paysage est le résultat d'une transsubstantiation. Or ce va-et-vient entre le sujet et son environnement s'inscrit dans un échange réciproque, où sont associés l'un et le divers, le local et le global, régis par un sentiment de totale "immersion". L'analyse de Yurkievitch, est tout à fait éclairante, et montre qu'une phénoménologie de la perception nourrit la sensibilité de P. Neruda :

Les mouvements fondamentaux de la vision nerudienne sont l'immersion, l'épaississement, la densification, la solidification et leur contraire, la liquéfaction, la fluidité. Ce désir de matérialité est surtout visible dans son acharnement à établir un contact corporel avec toute manifestation, à s'identifier jusqu'à la transsubstantiation, l'ingestion, jusqu'à incorporer la matière externe à sa propre substance (Yurkievich, 1988 ; 175).

6. On ne sera donc pas surpris de voir que le paysage « en tant qu'il est depuis toujours déjà là, [soit] une figure de l'origine », ce que Neruda traduit dans le poème d'ouverture du chant VII ayant pour titre «Eternidad», comme un lien matriciel avec le paysage et en même temps comme accès à la conscience ontologique :

De dónde vengo, sino de estas primerizas, azules

materias que se enredan o se encrespan o se destituyen  
o se esparcen a gritos o se derraman sonámbulas,  
o se trepan y forman el baluarte del árbol,  
o se sumen y amarran a la célula del cobre  
o saltan a la rama de los ríos, o sucumben  
en la raza enterrada del carbón o relucen  
en las tinieblas verdes de la uva? (CG, 383).

7. La prise de conscience ontologique s'appuyant sur la perception et l'intelligibilité trouve dans le spectacle de l'Océan le support métaphorique et sensoriel idéal. Dans le passage consacré à l'étude de ce chant, Alain Sicard a mis en évidence le double visage de l'Océan. Il n'est pas lié comme à l'époque résidentiaire à l'évocation de la mort ou d'un récit qui serait la fin de l'Histoire, mais au contraire :

[...] comme l'océan, le peuple est inépuisable. Comme lui, elle [l'histoire] fonde sur le mouvement son éternité. La vague océanique, le héros historique ne meurent pas. Un même mouvement les restitue à une totalité perpétuellement inachevée et en construction perpétuelle : l'immensité des eaux, le peuple infini (Sicard, 2000 ; 142).

8. L'Océan à partir d'une vision dialectique est devenu un refuge d'éternité. Mais faut-il suivre jusqu'au bout cette interprétation brillante sur l'assimilation des contraires ou bien s'en tenir plus simplement à ce que dicte l'émotion face à la diversité paysagère que l'homme peut interpréter contradictoirement. On peut admettre que le sujet qui contemple un paysage est sensible à l'émotion ; et que dans son effort de retranscription, surtout s'il s'agit d'un artiste, peintre, écrivain ou compositeur, l'individu s'adapte à la qualité de la lumière, à la configuration du site, à l'éventuelle présence humaine dans le paysage. Quand il s'agit de traduire en poésie ce que perçoit le regard, la vision n'obéit pas seulement à la *psyché*, mais à tout ce qui la rattache au Cosmos ; ce qui avait fait dire à Aragon : « La nature est mon inconscient » (Aragon, 1972 ; 108). Si le symbolisme romantique – et c'est encore vrai chez Antonio Machado –, renvoie à une profonde unité de l'univers, dont le ressort culturel est encore métaphysique, le paysage chez Neruda répond d'abord à une expérience physique et existentielle. Cette idée est clairement affirmée dans « La línea de madera » du dernier chant pour pointer l'osmose entre le monde et l'homme :

Amé cada materia, cada gota  
de púrpura o metal, agua y espiga  
y entré en espesas capas resguardadas  
por espacio y arena temblorosa,  
hasta cantar con boca destruida,

como un muerto, en las uvas de la tierra (CG, 615).

9. Pour autant que la critique ait voulu voir dans le *Chant général* la marque profonde d'une pensée marxisante, acquise au matérialisme dialectique, le mode de pensée analogique trouve encore chez Neruda une présence qui permet de renouer une relation négligée avec le monde sensible, occulté sous l'écran de la rationalité objectivante. De fait, la pensée analogique qui sous-tend le discours de bien des poètes puise dans les légendes, la mythologie, l'onirisme qui admettent aussi les contradictions. Il n'est pas nécessairement utile d'invoquer la pensée dialectique. Le lit des amants de "El hombre en la nave" est un renvoi explicite au mythe d'Ophélie :

[...] El amor en la noche del mar,  
toca todos los lechos de los que duermen, vive  
más abajo del barco, como un alga  
nocturna que desliza sus ramas hacia arriba (CG, 576).

10. Le vers final de « El hombre en la nave » (*destrúyete en la eterna maternidad del agua*) a beau renverser la perspective pour rendre à l'Océan une positivité régénératrice, que l'on est tenté d'interpréter dialectiquement, nous y voyons pour notre part à la façon de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, une ambivalence qui mêle indifféremment la pensée et la substance. L'Océan est bien analogiquement une totalité dotée de la puissance infinie du solide : « *Llenas tu propio ser con tu substancia* » (CG, 550) (étendue et profondeur), elle entretient des rapports avec le temps inscrits dans la durée. Ce qui dans une approche historique apparaît comme un *discontinuum* marqué par les changements d'époque : le précolombien, la Conquête, le siècle des Libérateurs, la pénétration impérialiste, tout cela se traduit par l'expérience inverse d'une continuité américaine, occultée par les événements historiques. Il s'agit donc pour Neruda, au moment où il conçoit et écrit le *Chant général*, d'exhumer une histoire spécifique pour recueillir les souffrances d'un peuple, conséquences de la défaite et de siècles de soumission, pour mettre au grand jour ce qui est inscrit dans la durée et que la domination a maintenu enfoui dans les profondeurs. Un exemple remarquable et étonnant d'analogie est offert dans l'élégie « A una figura de proa » ; on connaît le goût et l'intérêt de l'auteur pour les objets marins qu'il collectionnait dans sa demeure de la Isla negra :

En las arenas de Magallanes te recogimos cansada navegante, inmóvil  
bajo la tempestad que tantas veces tu pecho dulce desafió dividiendo en sus  
pezones.

Te levantamos otra vez sobre los mares del Sur, pero ahora  
fuiste la pasajera de lo oscuro, de los rincones, igual  
al trigo y al metal que custodiaste  
en alta mar, envuelta por la noche marina (CG, 573).

11. Ce poème condense le rapport analogique entre la figure de proue et en même temps la voix nostalgique et prophétique du poète, qui se comporte en véritable archéologue du passé américain. Ce travail d'exhumation qu'il confie à l'écriture le conduit à opérer un déchiffrement, que symbolise à la lettre l'étrave et son aptitude à ouvrir un chemin vers de nouvelles aventures. C'est ainsi que se dessine dans le projet global de P. Neruda, étendu à l'ensemble du continent, une authentique stratigraphie paysagère, témoin du passé.

## **2. Une stratigraphie paysagère pour un ancrage dans l'Histoire**

---

12. L'originalité du *Chant général* tient à son aptitude à saisir l'Histoire dans la profondeur de ses aléas convulsifs. L'écriture joue alors un rôle essentiel dans cette capacité de résistance qui permet à l'auteur d'opposer des stases qui correspondent à des phases lentes et des moments éruptifs qui mimétisent les grands événements. Nous y reviendrons dans la dernière partie qui aborde la question du rythme. Pour l'instant, essayons de voir comment se met en place l'inscription de l'Histoire dans un récit qui fait une large place au paysage et l'arrache ainsi au pur descriptif. P. Neruda a fait de la terre araucane le berceau de la résistance à l'envahisseur espagnol. Deux poèmes installent un système discursif qui relève de l'imprécation contre la brutalité des conquérants. « La guerra patria » marque le point de départ d'une résistance provisoirement vaincue et qui s'est réfugiée dans la forêt inhospitalière pour réorganiser sa défense :

Detrás del rostro forestal del Toqui,  
Arauco amontonaba su defensa :  
eran ojos y lanzas, multitudes  
espesas de silencio, y amenaza,  
cinturas imborrables, altaneras  
manos oscuras, puños congregados (CG, 196).

13. Et plus encore, « La dilatada guerra », sous les auspices fondateurs de l'épopée, glorifie la permanence de la lutte, comme s'il s'agissait d'un éternel recommencement. Or, dans ce poème, écrit d'un bout à l'autre au pré-

rit, alors qu'il s'agit d'un temps ponctuel, le poète fait dire à l'aspect incident la répétition que la langue espagnole exprime par l'imparfait. Cette torsion de la langue pointe une période révolue, tout en traduisant une forme d'inchoativité :

Tres siglos estuvo luchando  
la raza guerrera del roble,  
trescientos años la centella  
de Arauco pobló de cenizas  
las cavidades imperiales.  
Tres siglos cayeron heridas  
las camisas del capitán,  
trescientos años despoblaron  
los arados y las colmenas,  
trescientos años azotaron  
cada nombre del invasor,  
tres siglos rompieron la piel  
de las águilas agresoras,  
trescientos años enterraron  
como la boca del océano  
techos y huesos, armaduras,  
torres y títulos dorados (CG, 205).

14. Cette résistance souterraine se régénère au contact avec les forces naturelles (*territorio huraño, piedra sacudida, la raza del roble, la boca del océano, reinado fluvial*). Le *Chant général* rappelle constamment les liens qui réunissent l'homme américain et le monde naturel. Le regard du Toqui (chef de guerre) se confond avec la matière qui perdure à travers ses transformations comme l'Histoire se dévoile dans un continuum qui admet des mutations, mais l'humanité qui la traverse est un réel immuable en son essence :

De Caupolicán el Toqui es la mirada  
hundida, de universo montañoso,  
los ojos implacables de la tierra,  
y las mejillas del titán son muros  
escaldos por rayos y raíces (CG, 196).

15. Alain Sicard avait déjà attiré notre attention sur la symbolique de l'arbre qui signifie non seulement la capacité de résistance du peuple araucan, mais aussi l'unité compacte des individus dont l'action collective permet de dépasser la finitude :

Otros árboles con él vinieron.  
  
Toda la raza de ramajes rojos,  
todas las trenzas del dolor silvestre,

todo el nudo del odio en la madera.  
Caupolicán su máscara de lianas  
levanta frente al invasor perdido :  
no es la pintada pluma emperadora,  
no es el resplandeciente collar del sacerdote,  
no es el guante ni el príncipe dorado:  
es un rostro del bosque,  
un mascarón de acacias arrasadas,  
una figura rota por la lluvia,  
una cabeza con enredaderas (CG, 195-196).

16. L'arbre avec ses racines, son fût et ses ramifications soumises au renouveau saisonnier en vient à signifier le binôme élément/ totalité. Alain Sicard assimile l'arbre et le peuple pour désigner le principe de l'unité organique qui définit les rapports de l'homme à la matière. Pour rendre plus explicite la pensée marxiste de Neruda, l'exégète extrapole l'héroïsme du prolétaire, créateur de richesses qui lui échappent (*cf.* vol. 2 ; 50-52). Et de conclure que le prolétaire est le dernier héros de la lignée des « Libertadores ».

17. Dans le chant V consacré au rôle des oligarchies, P. Neruda dénonce la pénétration de l'impérialisme nord-américain et les grands groupes qui détournent les richesses du continent (La Standard Oil Company, la United Fruit Company, la Anaconda Cooper Mining Company) et réduisent les prolétaires au rang de simples rouages du grand capital :

Los socavones aniquilan  
con manos pequeñas de hombre  
la resistencia del planeta,  
trepida el ave sulfurosa  
de las gargantas, se amotina  
el férreo frío del metal  
con sus hurañas cicatrices,  
y cuando aturden las bocinas  
la tierra se traga un desfile  
de hombres minúsculos que bajan  
a las mandíbulas del cráter (CG, 334).

18. Cette injustice foncière qui fonde l'insatiable convoitise des consortiums renvoie le prolétaire à sa condition d'individu aliéné, mais son renvoi à la terre nourricière, n'est pas le signe de son impuissance à relever les défis de l'adversité, mais un appel à la solidarité intergénérationnelle et infinie, la confiance dans la marche de l'Histoire :

No renunciéis al día que os entregan  
los muertos que lucharon. Cada espiga

nace de un grano entregado a la tierra,  
y como el trigo, el pueblo innumerable  
junta raíces, acumula espigas,  
y en la tormenta desencadenada  
sube a la claridad del universo (CG, 289).

19. La place accordée au paysage n'ignore pas la transcription de l'Histoire. Le *Chant général* le prouve suffisamment, en créant à partir d'un horizon paysager une éthique de l'écriture. Neruda a su développer dans un genre qui pourrait passer comme éloigné du politique une pratique éthique du littéraire par une attention particulière à la « géographie américaine » associée à l'histoire du continent. Mais surtout, c'est en investissant et en renouvelant le discours épique que l'auteur parvient à dynamiser un spectacle naturel, doté d'un pouvoir de séduction où convergent l'inquiétude politique et l'élan d'inventivité esthétique. L'actualisation de l'épopée en plein XX<sup>e</sup> siècle offre cette possibilité de faire alterner un discours modeste et familier, sans fioriture, avec une grandiloquence baroque dont le contraste n'efface pas le point commun, centré sur la primauté du sensoriel.

### **3. La création d'un langage dominé par la sensorialité**

20. Si Pablo Neruda n'est pas un théoricien de la langue, il possède cependant une conscience aigüe de ce qui différencie l'espagnol péninsulaire et l'espagnol d'Amérique. Delphine Rumeau a consacré quelques pages éblouissantes au langage poétique de Neruda en prenant appui sur les remarques fondatrices que le chilien a su mettre en œuvre dans le *Chant général*. Partant de l'héritage pétrarquais et baroque qui a façonné la langue poétique espagnole, P. Neruda a opéré un retour à la matière pour libérer l'énergie de la langue que les élaborations complexes tant d'un Quevedo que d'un Góngora avaient fini par envelopper dans une gangue brillante et sophistiquée. Neruda écrit :

El idioma español se hizo dorado después de Cervantes, adquirió una elegancia cortesana, perdió la fuerza salvaje que traía de Gonzalo de Berceo, del Arcipreste, perdió la pasión genital que aún ardía en Quevedo. [...] La petrarquización preciosista hizo brillar las esmeraldas, los diamantes, pero la fuente de la grandeza comenzó a extinguirse.

Este manantial tenía que ver con el hombre entero, con su anchura, su abundancia y su desborde (Neruda, 2002 ; 688).

21. Neruda s'est défait des conventions formelles rigides des grands poèmes de l'âge classique pour épouser les contraintes plus souples de la *silva* en meilleure harmonie avec l'exubérance de la terre américaine. Certes, l'auteur sait exploiter les particularismes locaux, en particulier, le lexique relatif à la faune (cf. en particulier au Chant I les poèmes « Vegetaciones » et « Algunas bestias »). La taxinomie à laquelle cède l'auteur parce qu'elle souligne la spécificité américaine des *realia* n'est pas dépourvue d'une dimension connotative qui éveille les sens, en ouvrant l'espace imaginaire et mythique. Un exemple tout à fait éloquent tient dans l'éloge du maïs, dont la portée symbolique est immédiatement identifiable chez un lecteur américain :

Como una lanza terminada en fuego  
apareció el maíz, y su estatua  
se desgranó y nació de nuevo,  
diseminó su harina, tuvo  
muertos bajo sus raíces,  
y luego, en su cuna, miró  
crecer los dioses vegetales (CG, 108).

22. Mais, il y a plus, parce que le tissage du sens est assuré par une machinerie métaphorique que Neruda déroule sous une forme énumérative qui rappelle la puissance génésique du monde naturel. Parallèlement, la langue poétique montre sa fécondité, sa «sorcellerie évocatoire», ses effets de sens :

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 (CG, 108-109).

23. La puissance du verbe nérudien tient à son système prosodique et syntaxique. Dans la citation précédente, le poète adopte une syntaxe élémen-

taire, c'est-à-dire reposant sur des propositions de type assertif et à fonction prédicative : *nació como... fue forma de la espada... fue relámpago... un racimo redondeó... una raíz descendió...* Cette relation de prédication prend une valeur absolue et désigne les *realia* comme des données immédiates de la perception, alors qu'elles sont le produit d'une métamorphose langagière. Cette technique donne une épaisseur sémantique à l'énoncé poétique néruvien.

24. Mais il arrive que dans des descriptions d'objets liés au monde marin, Neruda en vient à déconstruire la préciosité baroque pour réactiver une forme d'exubérance où prévaut un principe d'organisation prolifique qui revient à figer le mouvement dans sa motilité. Courbes et sensations plastiques dessinent un enchevêtrement qui *mimétise* le travail opéré par la langue et dans la langue :

Mas tuve una cyprea cuyas manchas cayeron  
sobre su capa, ornando su terciopelo puro  
con círculos quemados de pólvora o pantera,  
y otra llevó en su lomo liso como una copa  
una rama de ríos tatuados en la luna (CG, 580).

25. Dans cette strophe où prévalent les notations visuelles, le poète ne néglige pas les effets sonores et rythmiques. Pour approcher l'idée de luxuriance bigarrée, le poète décrit une collection de coquillages avec leur diversité morphologique et chromatique, en ayant à l'esprit l'écriture baroque gongorine ; et pour souligner cette filiation, il déploie une logique d'écriture qui réinvestit la régularité métrique (recours à l'*alejandrino*) et qui s'appuie au même moment sur une densification métaphorique qui n'est pas sans rappeler les exigences gongorines. Neruda ne néglige rien, pas même l'aspect phonique les allitérations « corsètent » le regard porté sur des objets presque ordinaires, mais convertis en icônes du travail poétique (*de pólvora o pantera, lomo liso como una copa, una rama de ríos tatuados*). À la fois proche et distant du modèle baroque, Neruda joue constamment dans le Chant général sur deux logiques d'écriture : l'une visiblement héritière du baroque, qui transfigure les objets ou les paysages contemplés, l'autre plus marquée par l'oralité, qui s'adresse le plus souvent aux prolétaires qui livrent leur combat quotidien avec l'âpreté d'un monde, dont les ressources leur sont confisquées. Ces deux logiques sont à l'œuvre dans le *Chant général*, d'un chant à l'autre et parfois au sein d'une même séquence comme dans « Las flores de Punitaqui ». Cette hybridation participe à la construc-

tion de l'espace, dont la teneur est assimilable à la « structure d'horizon » théorisée par Michel Collot. Neruda voit chez le prolétaire (mineur, pêcheur, ouvrier agricole) l'homme capable de s'arracher aux contingences immédiates pour affirmer son attachement à une puissance invisible. Dans le poème « Las flores de Punitaqui », on voit le mineur s'extraire de son cloisonnement actuel pour nourrir la « fable du monde » que le poète prend en charge :

Entre el alba como un almendro frío,  
bajo los dientes de las cordilleras,  
el corazón perfora su agujero,  
rastrea, toca, sufre, sube y a la altura  
más esencial, más planetaria, llega  
con camiseta rota (CG, 492).

26. Ce sens de l'espace, qui définit l'environnement du prolétaire, tel qu'il le perçoit dans sa quotidienneté immédiate, se transforme à la faveur du discours poétique en espace du sens. En creusant les liens qu'entretiennent l'image et son référent entre l'homme et le paysage, Neruda aura réuni de façon pertinente le sensible et l'intelligible, l'histoire et le discours.

27. Il est un autre point qui mérite un commentaire parce qu'il porte sur la particularité rythmique du vers nérudien. C'est la façon dont le poète empile les syntagmes pour provoquer un foisonnement métaphorique ou encore syntaxique qui repose non pas sur l'hypotaxe mais sur les séries accumulatives et la juxtaposition qui s'enchaînent au gré des affinités sémantiques pour suggérer l'enchevêtrement des images et des sensations. Comme le signale Delphine Rumeau, en glosant Paul Valéry : « Cette extension métaphorique du nom propre peut être le ressort d'un poème entier. Le toponyme impulse le déploiement des images et le texte se fait à proprement parler *développement d'une exclamation* » (Rumeau, 2009 ; 223).

Antártica, corona austral, racimo  
de lámparas heladas, cineraria  
de hielo desprendida  
de la piel terrenal, iglesia rota  
por la pureza, nave desbocada  
sobre la catedral de la blancura,  
inmoladora de quebrados vidrios,  
huracán estrellado en las paredes  
de la nieve nocturna,  
dame tu noble pecho removido  
por la invasora soledad [...] (CG, 562).

28. Delphine Rumeau offre une analyse détaillée de ce passage. Or, l'exemple condense une rythmique que sous-tend l'emphase propre à l'épopée. La métrique qui combine l'hendécasyllabe et quelques *pies quebrados* (heptasyllabes) scande une syntagmatique qui déroule des segments fonctionnels de même nature, contribuant à ouvrir le paysage sur une vertigineuse mise en abyme de « l'envahissante blancheur ». Neruda supprime les liens logiques, évitant toute pesanteur hypotaxique, mais en faisant la place à la compacité de la matière. Matière verbale et étendue glaciaire se conjuguent dans une vision fantasmagorique du paysage austral, à la fois sévère et sensuel. Cette vision paradoxale est propre à la rêverie poétique que l'auteur cultive grâce à l'assemblage d'images étranges au service d'une grandiose cartographie.
29. Le procédé est constant chez Neruda et il pourrait être repris à propos du poème IV de « La lámpara en la tierra » consacré à la naissance des fleuves. Considérons le phrasé qui structure le poème « Orinoco » :

Orinoco, déjame en tus márgenes  
de aquella hora sin hora :  
dejame como entonces ir desnudo,  
entrar en tus tinieblas bautismales.  
Orinoco de agua escarlata,  
dejame hundir las manos que regresan  
a tu maternidad, a tu transcurso,  
río de razas, patria de raíces,  
tu ancho rumor, tu lámina salvaje  
viene de donde vengo, de las pobres  
y altivas soledades, de un secreto  
como una sangre, de una silenciosa  
madre de arcilla (CG, 114).

30. Le poème s'ouvre comme cela est fréquent dans le Canto general par une adresse, à l'instar de la poésie amoureuse : « *Orinoco, déjame en tus márgenes/ dejame como entonces ... entrar en.../ dejame hundir las manos que regresan a... a.../ tu ancho rumor, tu lámina salvaje/ viene de donde vengo, de... de... de... de...* » Le système syntaxique est simple ; il ne s'étend pas comme dans la période cicéronienne dans un entrelacs de propositions circonstancielles, mais il juxtapose les métaphores pour produire un inextricable enchevêtrement, qui conserve toutefois une étonnante faculté de représentation. L'emphase qui tient à la manière de s'approprier d'un espace à la fois géographique et poétique, emporte le lecteur dans le flot torrentiel de sa puissance. Delphine Rumeau insiste de la même façon

sur la jonction qu'établit Neruda entre la représentation et l'invention d'une grammaire :

La question de la représentation de l'espace doit aussi être posée d'un point de vue syntaxique et non seulement lexical. Le travail sur le mot est le noyau du travail référentiel car le mot est la première unité de représentation, celle qui cristallise les rêves d'un langage analogique de convoquer la réalité dans la musique des syllabes. Mais l'épopée est précisément un genre qui déploie le langage dans le temps ; la revendication épique signifie le refus de l'esthétique de la fulguration, de la crispation de la voix sur le mot isolé. L'épopée est avant tout une syntaxe, une trame langagière (Rumeau, 2009 ; 228-229).

31. L'imbrication des sensations qui repose *in fine* sur une syntaxe qui vise la simplicité n'est peut-être pas étrangère à une forme d'oralité qui perdure dans la littérature de langue espagnole et qui se coule presque naturellement dans le style épique. Pour scander sa parole, P. Neruda a recours à la répétition, la juxtaposition, l'énumération. L'ampleur du phrasé nerudien qui enroule souvent dans une phrase unique les volutes d'une imagerie prolifique décante le style baroque pour lui donner la fluidité de la langue parlée. Michel Collot concluait son ouvrage *Poésie et paysage* par l'observation suivante : « le paysage du poète ne relève pas de la mimesis mais de la poiesis » (Collot, 2005 ; 390). En réinstallant la référence comme donnée essentielle du narratif, Neruda ne néglige pas pour autant la dimension métaphorique que suppose la perception des *realia*. C'est à ce prix que l'auteur rend au paysage la place que les avant-gardes avaient fini par estomper, préférant la fulgurance à la durée. Au contraire, P. Neruda s'efforce d'établir des relations insolites entre les mots et les choses ; ce tissage du sens et du rythme doit beaucoup aux rapports analogiques que le poète crée entre la matière et la langue : une concrétude qui donne consistance à la langue des poètes.

## **Bibliographie**

---

ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Folio, Gallimard, 1972.

COLLOT Michel, *Poésie et paysage, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

NERUDA Pablo, *Canto general*, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1998. Édition établie par Enrico Mario Santi.

\_\_\_\_, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, tomo V, 1999-2002.

RUMEAU Delphine, *Chants du Nouveau Monde. Épopée et modernité (Whitman, Neruda, Glissant)*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009.

SICARD Alain, *Pablo Neruda : une utopie poétique. Volume II : Entre l'Histoire et l'Inhabité*, Paris, Éditions Messene, 2000.

YURKIEVICH Saul, *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, Paris, Gallimard, « Coll. Folio/Essais », 1988.