



**HAL**  
open science

## Poétique de la nature morte : analyse de “uvas, granadas, dâtes”

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Poétique de la nature morte : analyse de “uvas, granadas, dâtes”. Nuria Rodriguez; Federico Bravo. Le discours poétique de Miguel Hernández (1910-1942), Presses universitaires de Bordeaux, pp.167-185, 2010, 978-2-86781-598-0. hal-02955405

**HAL Id: hal-02955405**

**<https://hal.science/hal-02955405>**

Submitted on 5 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux  
AMERIBER-GRIAL

**Le discours poétique  
de Miguel Hernández (1910-1942)**

*Textes réunis par Federico BRAVO et Nuria RODRÍGUEZ LAZARO*

*Presses Universitaires de Bordeaux  
Collection de la Maison des Pays Ibériques  
Série Littéralité  
2010*

**POÉTIQUE DE LA NATURE MORTE :**  
**ANALYSE DE « UVAS, GRANADAS, DÁTILES »**  
**(CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS DE**  
**MIGUEL HERNÁNDEZ)**

*Federico BRAVO*

*AMERIBER-GRIAL*

*Université Michel de Montaigne Bordeaux*

...pourquoi les objets d'une « nature morte »  
ne pourraient-ils pas constituer en soi, donc sans  
relais verbal, les rudiments d'un récit ?

Sorin Alexandrescu, « La photo, ou le récit  
inachevé », *Rhétorique et image*, Amsterdam,  
Rodopi, 1995, p. 25.

Toute démarche interprétative naît d'un choix – souvent d'un compromis – entre ces deux modalités d'écoute que sont l'attention portée au texte et l'attention portée au contexte. Entre ces deux pôles le « curseur » n'est pas toujours facile à placer qui pourtant doit l'être quelque part entre la salutaire ambition de dégager l'algorithme sémiotique qui donnera accès au sens du texte et la nécessaire prise en compte des conditions extérieures qui en ont permis l'émergence. Vouloir à tout prix ramener l'œuvre littéraire aux données biographiques que connaît le lecteur peut, on le sait, s'avérer aussi désastreux sur le plan de l'exégèse que de prétendre faire table rase, au nom d'une immanence de l'écriture, du contexte – individuel, social, historique – qui l'a vue naître. Dans le cas de l'auteur qui va nous occuper ici, la lecture « biographique »

semble d'autant plus difficile à esquiver qu'il est rare que le lecteur accède à l'œuvre de Miguel Hernández vierge de toute connaissance contextuelle : écrivain au destin tragique, Hernández partage, avec ses contemporains Lorca ou Vallejo, le triste sort des poètes qui, marquant profondément l'imaginaire collectif, ont connu la prison, la persécution et surtout une mort singulièrement précoce, cruellement préfigurée dans le cas du poète alicantin par celle, autrement prématurée, de son premier enfant, Manuel Ramón, décédé le 19 octobre 1938, à l'âge de dix mois. Au cas peu probable, d'ailleurs, où cet épisode douloureux de la biographie hernandienne échapperait à la connaissance du lecteur, la critique est là qui ne cesse d'en souligner l'importance, au point d'en faire un des axes thématiques majeurs de son dernier recueil. Placé sous le signe du deuil, le poème 35 du *Cancionero y Romancero de ausencias*, qui trois fois actualise le mot *muerto*, culmine avec le mot *octubre* qui en signe la fin. Il n'en fallait pas plus pour que le texte fût considéré comme une oraison funèbre composée à la mémoire de l'enfant perdu : « jamais – écrit Marie Chevallier – l'agriculture de la mort ne connut d'aussi éclatantes affirmations qu'en ce poème de la conscience détrompée qui nie superbement, mais non moins vainement, la perte d'un petit corps d'enfant devenu profusion de tous les fruits du monde<sup>1</sup> ».

C'est sans doute vrai. Mais c'est sans doute aussi aller vite en besogne pour ne pas dire commencer par la fin ou, comme on dit, *empezar la casa por el tejado*, car avant d'être une évocation de la mort et avant même que le lecteur n'y décèle la moindre réminiscence funéraire, le poème se présente littéralement comme un dénombrement de fruits et de plantes formant, telle une peinture alimentaire, une sorte de composition en nature morte : *Uvas, granadas, dátiles...* Voilà, au sens le plus accompli du terme, le vrai « thème » du poème. Et ce sont les éléments de cette corbeille végétale faite de fruits mais surtout de mots que le poème, ekphrasis au vrai, dépeint d'abord donnant à voir à mesure qu'il les nomme les objets que la composition fruitière, devenue composition verbale, met en spectacle. Voilà, en tout cas, ce que dit strictement la lettre du poème, que l'ancrage référentiel du texte, au demeurant tout à fait vraisemblable, ne saurait faire oublier et que la critique, quelque peu hâtivement engagée dans la lecture testimoniale, a, par un saut

---

1. *L'homme, ses œuvres et son destin dans la poésie de Miguel Hernández. Étude thématique*, Paris, Éditions Hispaniques, 1974, p. 411.

interprétatif saisissant, tout simplement escamoté. L'objectif – modeste – de ces pages est de restituer les étapes d'une exégèse souvent réduite à la biographisation du poème et de mettre en lumière les procédures textuelles qui font de cette *endecha* à la construction rigoureuse, quasiment mathématique, un modèle de cohésion à la fois iconique et linguistique se donnant littéralement à lire avant toute chose, et même en l'absence de tout repère biographique, comme la peinture d'une nature morte aux allures anthropomorphes.

Uvas, granadas, dátiles,  
doradas, rojas, rojos,  
hierbabuena del alma,  
azafrán de los poros.  
Uvas como tu frente,  
uvas como tus ojos.  
Granadas con la herida  
de tu florido asombro,  
dátiles con tu esbelta  
ternura sin retorno.  
Azafrán, hierbabuena  
llueves a grandes chorros  
sobre la mesa pobre,  
gastada, del otoño,  
muerto que te derramas  
muerto que yo conozco,  
muerto frutal, caído  
con octubre en los hombros<sup>2</sup>.

## I. Jongler avec les mots ou la syntaxe comme spectacle

Al cabo, al fin, por último,  
tomo, volví y acábome y os gimo, dándoos  
la llave, mi sombrero, esta cartita para todos.

César Vallejo, *Despedida recordando un adiós*.

Dans sa « Notice sur le manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale n° 3718 » parue dans la revue *Romania* au tome XLVI de l'année 1920

---

2. L'édition de référence est Miguel Hernández, *El Hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias* (ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia), Madrid, Cátedra, 1995.

(p. 231-270), Edmond Faral signale un recueil de pièces – inclus dans le troisième volume du manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle qu’il se donne pour mission d’examiner en détail – qui, groupées sous le titre *Incipiunt versus magistri Serlonis de diversis modis versificandi, utiles valde cuique versificatori*, mérite d’être mentionné ici. Il s’agit d’une sorte d’art poétique composé par Serlon de Wilton (*Serlo de Wiltonia*), abbé de l’Aumône. Faral parle de son style « contourné et tarabiscoté à l’extrême » et signale, à propos de l’ « arrangement des mots », la singularité d’une figure de construction qui fit fureur au XII<sup>e</sup> siècle consistant – explique l’auteur – « lorsque plusieurs propositions juxtaposées se succèdent, à les composer ensemble, de manière à obtenir un groupement des termes correspondants (par exemple, tous les sujets, puis tous les verbes, etc.) » (p. 256-257). Employé à profusion, le procédé prend quasiment l’allure d’un automatisme voire d’un tic d’écriture sous la plume de l’auteur qui y recourt pas moins de trois fois en l’espace d’à peine quinze de vers :

Clerus, forma, valor te magnum, magnificandum,  
Dignum testatur, nuntiat, esse facit.

.....  
Te titant Salomon, Cicero, Cato pectore, lingua,  
Moribus ; inde sapis, dicis agisque bonum.

.....  
Clerus, plebs, Christus exemplum, dogma, pudorem  
Que das, dicis, habes accipit, audit, amat.

Le procédé n’échappera pas à l’attention de Paul Zumthor qui le rangera au nombre des « jongleries de phrase » et convoquera en témoignage à son tour un extrait du poème sur les guerres parisiennes (*Bella Parisiaca*) composé vers l’an 897 de notre ère par Abbon de Saint-Germain-des-Prés :

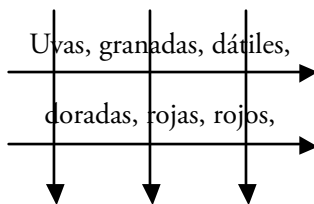
Vulneribus, predis, necibus, flammis, laniata,  
Prosternunt, spoliant, perimunt, urunt, populantur.

L’extrait – explique Zumthor – « juxtapose, en deux vers successifs, deux séries grammaticales dont les termes, de haut en bas et de bas en haut, sont liés par une relation bijective » de sorte que « les mots du premier vers sont les régimes de ceux du second et le sens référentiel s’établit entre

*vulneribus et prosternunt, predis et spoliant*, ainsi jusqu'au bout<sup>3</sup> ». Mais Abbon de Saint-Germain n'est pas précurseur en la matière. Edmond Faral lui trouve un prédécesseur encore plus reculé en la personne du Lyonnais Sidoine Apollinaire (430-486 de notre ère) qui dans son célèbre *Panegyrique d'Avitus* s'adonne aux délices du démembrement ordonné des séries isosyntaxiques (ci-dessous vers 80 et suivants) :

Væ mihi ! qualis eram, quum per mea jussa juberent,  
 Sylla, Asiagenes, Curius, Paulus, Pompeius,  
 Tigrani, Antiocho, Pyrrho, Persæ, Mithridati,  
 Pacem, regna, fugam, vectigal, vincla, venenum !

Cette incursion dans les sentiers parfois sinueux de la syntaxe latine du Moyen Âge, le lecteur en aura vite deviné les raisons en parcourant les deux premiers vers du poème 35 du *Cancionero et Romancero de ausencias* de Miguel Hernández, vers remarquables à plus d'un titre qui invitent le lecteur à une saisie tabulaire du texte, à la fois horizontale – de gauche à droite, selon notre mode habituel de lecture – et verticale – de haut en bas, si l'on tient compte des rapports d'incidence – :



Le premier vers livre, intacte, la substance nominale *uvas, granadas, dátiles* à laquelle se rapportent les trois qualités chromatiques énoncées au vers suivant, *doradas, rojas, rojos*. Cette triple substance nominale, aucun morphème excepté la marque du pluriel, aucun actualisateur, aucun déterminant, aucune hiérarchie autre que l'ordre d'actualisation des mots ne vient lui imposer de perspective particulière : elle est livrée brut, sans médiation et sans autre connecteur que celui que la typographie marque au moyen des virgules, le choix de la parataxe

3. Paul Zumthor, « Jonglerie et langage », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Seuil, n° 11, 1972, p. 331.

(A + B + C) disant le refus de tout ordonnancement de la matière poétique autre que celui que l'incontournable linéarité du signe ne manque pas, elle, de lui imposer. Quant à la triple adjectivation du vers suivant *doradas, rojas, rojos*, elle n'aurait rien de remarquable si chaque apport d'incidence n'avait pour support un substantif différent placé très exactement à la verticale du mot et, surtout, si la matière discursive n'avait fait l'objet d'une redistribution morphosyntaxique par catégories grammaticales ; ce qui rend ce dispositif syntaxique exceptionnel ce n'est ni la triple adjectivation ni la mise en attente des apports, mais la correspondance bijective et successive qui s'établit, terme à terme, entre les substantifs du premier vers et les adjectifs du second vers : alors que l'irruption au premier vers de chaque substantif a pour effet de clore l'espace combinatoire dévolu au précédent et de lui interdire toute perspective d'extension syntagmatique, le lecteur découvre au second que chaque support était en réalité resté en attente de recevoir un apport de signification. Autrement dit, les possibilités combinatoires que la syntaxe interdit au premier vers, le second les lui restitue par un magistral coup de force syntaxique ouvrant après coup un champ combinatoire qui semblait définitivement verrouillé. S'il fallait introduire, à ce stade de l'analyse, un premier éclairage biographique je dirais, en lien avec l'image de cette « agriculture de la mort » dont parle Marie Chevallier, que le lecteur assiste au second vers à la résurrection syntaxique d'une structure verbale qu'il croyait complètement éteinte dès le premier : le texte est désormais placé tout entier sous le signe de la résurgence.

Si ces vers sont moins spectaculaires que les acrobaties latines par lesquelles nous ouvrons ces pages, il ne faut pas perdre de vue l'abîme structural qui sépare les deux séries d'exemples convoquées : en effet, à la différence de Serlon de Wilton, d'Abbon de Saint-Germain-des-Prés ou de Sidoine Apollinaire, Miguel Hernández n'écrit pas en latin mais en espagnol et c'est là une différence de taille car si ce jeu est possible en castillan ce n'est que grâce au peu de flexivité que le nom espagnol a conservé du nom latin. Autrement dit, si Hernández a pu renouer avec les usages de la latinité c'est parce qu'il est allé chercher dans le système analytique qu'il utilise ce que la langue offre de plus synthétique – la déclinaison des adjectifs par cas de genre et de nombre – à l'image de la langue flexionnelle dont elle est, mieux qu'un simple produit, le prolongement historique. En termes de chronologie syntaxique,



tout l'effet acrobatique repose sur le troisième apport de signification *rojos* qui fait figure d'exception dans la série adnominale : sans lui, pas d'effet de dislocation car avant de comprendre que chaque adjectif se rapporte au substantif qui est placé au dessus de lui, donc avant de découvrir la cohérence de l'énumération, c'est l'apparente incohérence du dernier membre que le lecteur perçoit en parcourant la série *doradas, rojas, rojos*. Alors qu'en lisant les deux premiers adjectifs *doradas, rojas* le lecteur croit le choix morphologique de la voix poétique définitivement arrêté sur le féminin pluriel, l'irruption du masculin *rojos* immédiatement après *rojas* produit contradictoirement un double effet de cohérence linguistique (dû à la répétition du lexème *roj-*) et d'incohérence référentielle (dû à la variation morphologique *-as /-os*, dont le lecteur ne perçoit pas, dans un premier temps, à quoi elle se rapporte). L'étrange effet de déclinaison ainsi produit ne vient pas de l'accolement des féminins *doradas, rojas* au masculin *dâtiles* : avant l'actualisation de *rojos* le lecteur peut penser à une sorte de concordance non pas *ad sensum* mais *ad morphemam* où le terme marqué *-as*, actualisé deux fois de suite (*uvas, granadas*), l'emporterait phoniquement sur la forme non marquée *-os* (*dâtil-es*). Il tient plutôt à la couplaison *rojas, rojos*, qui se laisse lire comme un binôme flexionnel. Avant d'être référentielle, la cohérence du vers, on le voit, est flexionnelle et métalinguistique : le lecteur voit des paradigmes flottants avant d'y reconnaître des syntagmes organisés.

Par le retour qu'elle opère sur le signifiant – sorte d'irruption intempestive de la langue dans le discours –, l'acrobatie syntaxique de Miguel Hernández vient nous rappeler combien les mots qu'on a l'habitude de lire sont des réalités qu'on n'a plus l'habitude de voir, tant il est vrai que « lire » et « voir », autrement dit capter « par l'intellect » et capter « par les yeux », sont des opérations distinctes voire différentes, sinon résolument impossibles, comme si de porter écoute au « sens » des mots entraînait *de facto* une forme de surdité au signifiant et réciproquement. Les mots se dérobent naturellement au regard de celui qui cherche à les entendre, le sens lexical étant ce vers quoi est naturellement orientée toute écoute, et c'est cet automatisme de lecture que l'arrangement singulier des mots du poème vient briser : avant de donner à lire les mots, l'écriture poétique les donne à voir et les exhibe comme autant d'objets de monstration. Certes les mots ne sont pas les choses qu'ils désignent, mais ils n'en sont pas moins « des choses » qui

désignent, des choses qu'à trop entendre on n'écoute plus et qu'à trop voir on ne regarde plus : des objets de langue que Miguel Hernández force le lecteur à considérer non seulement pour ce qu'ils disent mais aussi pour ce qu'ils sont et que la syntaxe distributive du poème, qui les décline sur le mode de la flexion, met magistralement en spectacle, telle une nature morte faite non seulement de raisins, de grenades et de dates, mais aussi, littéralement, de mots harmonieusement agencés dans le discours, comme le montre, sur le plan du rythme, l'égalité répartition des ictus sur les vers inauguraux :

úvas, granádas, dátiles,	— U		U — U		— U
dorádas, rójas, rójos,	U — U	— U	— U	— U	— U

## II. Le tableau s'anime ou l'éveil synesthésique des mots

Selon une étymologie ancienne, le mot *image* devrait être rattaché à la racine de *imitari*. Nous voici tout de suite au cœur du problème le plus important qui puisse se poser à la sémiologie des images : la représentation analogique (la « copie ») peut-elle produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles ?

Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*.

Voilà donc le décor posé. Mais voilà surtout le décor transformé en centre, à la fois géométrique et sémiologique, de la composition : raisins, grenades et dates ne sont pas les accessoires d'une scène de cuisine, l'arrière-fond d'une toile ou l'image décorative que l'on place en toile de fond, ce sont les sujets du portrait, les éléments cardinaux de l'assemblage plastique, placé non à l'arrière-plan mais bien sur l'avant-scène. Or cette nature morte aux couleurs de l'automne ne restera morte que le temps de sa mise en inventaire, c'est-à-dire le temps du dénombrement de ses unités constitutives. L'irruption de ces deux nouveaux sujets picturaux que sont la menthe et le safran a pour effet, d'une part, d'introduire dans le discours la dichotomie du corps et de l'âme (haleine de la vie, volatile et éthérée comme le parfum qu'exhale la menthe, opposée à

l'enveloppe sensorielle du corps assimilé au « moi peau » : *azafrán de los poros*) et, d'autre part, d'assortir la saisie jusqu'ici exclusivement visuelle et chromatique de la nature morte d'une appréhension à la fois olfactive, gustative et tactile de ses constituants :

hierbabuena del alma,  
azafrán de los poros.

C'est sous le régime de ce chambardement synesthésique que le lecteur va voir s'accomplir la métamorphose de la matière picturale : l'éveil des sens se double ici d'un autre éveil autrement spectaculaire, celui du tableau tout entier qui prend vie sous les yeux du lecteur devenu spectateur. La nature morte se transforme en portrait humain par un procédé proche de la morphose :

Uvas como tu frente,  
uvas como tus ojos.  
Granadas con la herida  
de tu florido asombro,  
dâtiles con tu esbelta  
ternura sin retorno.

En effet les fruits de la corbeille s'animent non pas parce qu'ils prennent vie, c'est-à-dire « par magie », mais parce que après leur exhibition directe, ostensible et non médiatisée aux premiers vers, ils sont réinterprétés, dans un deuxième mouvement figuratif, sous l'espèce de l'humain. Et c'est justement au connecteur démagisant *como* qu'il incombe d'engager l'anamorphose : dire « A est comme B » c'est encore le meilleur moyen de dire que « A n'est pas B ». Ce refus de la métaphore oblige le lecteur à garder en mémoire, à tout moment du procès, le « thème » végétal qui a déclenché l'anthropomorphose et à en situer la cause non pas du côté de l'objet regardé mais du côté du sujet regardant : c'est une sorte de vision éveillée déclenchée par la contemplation du *bodegón* que l'écriture poétique nous donne à voir selon une technique qu'on ne craindra pas de qualifier d'« arcimboldienne ». Une grappe de raisin en guise de frange pour évoquer la chevelure épaisse du modèle portraituré, deux grains pour en figurer les yeux (à moins que la correspondance *uvas-ojos* n'ait pour fondement une analogie purement chromatique),

voilà le visage non pas d'un nourrisson mais bien d'une femme qui, j'en fais l'hypothèse ici, se dessine en surimpression... Quel est donc ce buste que la contemplation extatique de la nature morte a pour effet d'arracher, telle une image subliminale, aux formes et aux couleurs de la composition picturale ?

L'humanisation de la composition fruitière se fait, on le voit, en trois temps : au raisin que l'écriture associe au front et aux yeux, suivent les grenades d'abord, dont l'extension sémantique est immédiatement délimitée par l'adjonction du complément *con la herida / de tu florido asombro*, puis les dates ensuite que le discours particularise à son tour au moyen du complément syntaxiquement analogue *con tu esbelta / ternura sin retorno*. Dans ce contexte de mutation – pour ne pas dire de transfiguration – poétique et iconique, il ne semble pas hasardeux de postuler, pour le deuxième fruit, une correspondance entre la couleur de la grenade fendue (*con la herida...*) et la couleur de la bouche entrouverte de celle qui par ce geste exprime la surprise ou l'étonnement (...*de tu florido asombro*). C'est très précisément ce que déclarent, ailleurs dans l'œuvre de Miguel Hernández, des vers comme :

Clavelina del valle que provocan tus piernas.  
Granada que ha rasgado de plenitud *su boca* <sup>4</sup>.

Plus hermétique au premier abord, le troisième fruit se laisse lui aussi interpréter, à la lumière de cette anatomie fantastique, comme la peinture d'une autre partie du corps féminin. Il s'agit là, si ma lecture est juste, de l'évocation poétique des seins de la femme, ici représentés par des tétons pointant fièrement comme des dates. Plusieurs indices textuels confortent cette lecture, à commencer, bien évidemment, par l'analogie de forme et de couleur qu'il est loisible d'établir avec le fruit oblong et ambré du palmier. On notera par exemple que le nom du fruit se trouve inséré dans un contexte poétique qui fait explicitement référence aux « formes » de la femme, à la sveltesse de sa silhouette (*con tu esbelta...*), à sa douceur et à sa tendresse (...*ternura*), la binarité du référent anatomique étant suggérée par la gémellité de la structure binomiale *ternura sin retorno* qui offre une structure en miroir apte à évoquer la symétrique dualité de son référent anatomique : la négation

---

4. Vers extraits du poème *Orilla de tu vientre*.

du retour n'empêche pas le « retour » performatif au second membre du binôme (*retorno*) des consonnes déployées dans le premier (*ternura*) : T-R-N-R / R-T-R-N. Mais c'est surtout dans un autre poème que la devinette hernandienne semble trouver sa solution. Il s'agit du célèbre sonnet de *El rayo que no cesa* qui commence par le vers *Me tiraste un limón, y tan amargo*, surprenante chronique d'une pulsion érotique apaisée et finalement neutralisée par le sourire tout empreint d'innocence de celle que le moi poétique convoite si ardemment :

Con el golpe amarillo, de un letargo  
dulce pasó a una ansiosa calentura  
mi sangre, que sintió la mordedura  
de una punta de seno duro y largo.

C'est, je crois, l'image anatomique de cette *punta de seno duro y largo* qui « pointe » justement derrière celle, végétale, des *dátiles con tu esbelta / ternura sin retorno* de notre poème. Sans doute est-il permis de parler, à la lumière de ces vers où l'érotisme le dispute à l'innocence, d'un double travail de féminisation et d'érotisation de la nature morte, transformée, sans contradiction aucune, à la fois en mère nourricière et en femme au corps désirable. Ne pas reconnaître la portée érotique du poème au motif que celui-ci fait l'anamnèse de l'enfant disparu c'est refuser de voir le combat auquel, du premier au dernier mot du texte, se livrent les pulsions contradictoires de vie de mort, Eros et Thanatos réunis dans une même agriculture poétique et salvatrice.

Les yeux, la bouche, les seins, voilà les trois supports métonymiques du nu féminin que la nature morte invite à découvrir caché sous les formes, les couleurs et la disposition des grappes de raisin, des grenades et des dates. Le portrait halluciné de cette femme aux formes généreuses respirant à la fois l'érotisme et la maternité, telle une déesse de la fécondité, émerge de la composition picturale comme l'image qu'on voit se dessiner avec une précision parfois troublante lorsqu'on contemple une cible, par exemple un nuage, sur le mode perceptif de la « vision flottante ». Cette technique admirable, un peintre comme Salvador Dali en fera, on le sait, non seulement la clé de son art pictural mais encore, sous l'impulsion des grandes découvertes de la psychanalyse, l'objet de sa réflexion théorique au point de l'ériger en méthode – sa

célèbre méthode paranoïaque-critique exposée dans *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, expression la plus aboutie de sa réflexion théorique. Nul n'a d'ailleurs su mieux que le peintre catalan mettre à nu le paradoxe qui sous-tend et qui soutient l'art de la nature morte, assemblage toujours vivant et dynamique d'éléments individuellement inertes et inorganiques : en donnant justement à l'un de ses tableaux le titre oxymorique de *Nature morte vivante* le peintre n'a fait, par le jeu de la dénudation linguistique, que dire l'ambivalence fondamentale qui habite ce type de sujet artistique, ambivalence que les usages linguistiques ne manquent pas de signaler, là où nous voyons une nature « morte » nos voisins anglo-saxons voyant plutôt une nature « encore vivante » (*still life*). C'est cette dialectique du mort et du vivant qui, inscrite dans le procédé technique choisi par l'écriture, va s'épanouir désormais en système poétique.

On voit combien il est réducteur de faire de ce poème une simple évocation funèbre de l'enfant disparu. D'une part, la représentation poétique de l'être perdu n'est pas placée sous la seule domination de la mort : l'invocation poétique des fruits qui mûrissent à l'automne opère un retournement dialectique qui a pour effet de proclamer non la mort dans la vie mais bien la vie dans la mort. La suite *Uvas, granadas, dâtiles* n'a donc rien d'une oraison funèbre et, bien loin d'être insignifiante comme le prétend fort étrangement Luis Felipe Vivanco lorsqu'il écrit « *La sobrecogedora letanía parece particularmente gratuita*<sup>5</sup> », elle pose en même temps que les fondements d'une esthétique du renversement, les conditions mêmes du renversement esthétique. D'autre part, avant que l'enfant ne soit invoqué dans le texte (et il ne le sera qu'à la fin du poème : *Muerto que yo conozco*), c'est l'image nourricière de la mère qui domine l'espace poétique – que ce soit à travers l'évocation de ce corps féminin que le lecteur voit sourdre de la corbeille de fruits ou à travers celle, universelle, de la nature fructifère –, et c'est la juxtaposition de ces deux portraits, mère et fils hypostasiés en une sorte de réinterprétation « *a lo humano* » du thème non moins traditionnel de la Vierge à l'Enfant, qui construit véritablement sens du poème.

---

5. « Las nanas de la cebolla » Juan Cano Ballesta (dir.) *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, p. 162.

### III. Renaître à l'automne ou les délices de l'*énantiosémie*

**OTOÑO.** Uno de los quatro tiempos del año, *latine autumnus*, quando se haze la vendimia y se recogen las frutas, y por esta razón entienden averse dicho *ab augendo, quod eo tempore coactis fructibus agricolorum opes maxime augeantur*.

COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*.

En 1884 le linguiste allemand Carl Abel publie un article dont Sigmund Freud fera la fortune : *Über den Gegensinn der Urworte*, généralement connu sous le titre *Le sens opposé des mots primitifs*. L'auteur ayant relevé dans l'ancienne langue égyptienne l'existence de mots susceptibles de désigner une chose et son contraire, il y développe la thèse que ce fonds lexical singulier représente le reliquat d'une langue primitive matérialisant une étape de la pensée humaine où cohabitaient sans contradiction et sous un seul et même « physisme » des valeurs de signe radicalement opposé. Freud, on le sait, va donner à cette découverte une inflexion psychanalytique en associant au phénomène relevé par Abel les manifestations du rêve comme lieu non pas de la neutralisation mais de la cohabitation non conflictuelle de tous les contraires :

Le comportement du rêve à l'égard de la catégorie de l'opposition et de la contradiction – écrit Freud – est des plus frappants. Celle-ci est tout bonnement négligée. Le 'non' semble, pour le rêve, ne pas exister. Avec une prédilection particulière, les oppositions sont contractées en une unité ou présentées en une seule fois. Mieux, le rêve prend également la liberté de présenter n'importe quel élément au moyen de son opposé quant au souhait, de sorte qu'au premier abord, on ne sait d'aucun élément susceptible d'avoir un contraire s'il est contenu dans les pensées de rêve de manière positive ou négative <sup>6</sup>.

---

6. « Sur le sens opposé des mots originaires », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, (1900) 1985.

On sait combien, de Freud à Arrivé en passant par Lacan, Greimas, Benveniste ou Hagège, linguistes et psychanalystes de nos bords ont été séduits par le mode de fonctionnement de ces oxymores « involontaires » – comme *altus*, qui veut dire « haut » mais aussi « profond », ou *sacer*, qui signifie à la fois « sacré » et « maudit » – que Gérard Genette a qualifiés de « monstres étymologiques<sup>7</sup> » et que Claude Hagège a placés sous le sceau du principe sémantique qu'il a baptisé « énantiosémie ». C'est cette figure sémantique qui me paraît la mieux à même de caractériser l'état de suspension et d'irrésolution dans lequel sont maintenues tout au long du texte les forces antagoniques qui président à sa construction, à commencer par le binôme mort/vie. On pourra s'interroger sur l'intérêt d'un tel choix terminologique qui pourrait passer pour une subtilité de linguiste, alors qu'il suffirait, par exemple, de parler d'oxymore, d'alliance de contraires ou de *coincidentia oppositorum* : la notion d'énantiosémie me semble mieux convenir ici pour deux raisons fondamentales. D'une part, elle permet de faire le lien avec le travail symbolique du rêve : même s'il ne s'agit que d'une sorte de vision éveillée, le poème dit la superposition rétinienne de deux images, contemplée l'une, hallucinée l'autre, liant inextricablement deux ordres radicalement différents, l'un végétal, l'autre humain. D'autre part, la construction poétique de cette « nature morte vivante » invite le lecteur à considérer antinomiquement la mort sous l'espèce du vivant et le vivant sous l'espèce de la mort sans que rien ne vienne résoudre ou atténuer cette tension, maintenue intacte, en équilibre, jusqu'aux derniers vers de la composition :

Azafrán, hierbabuena  
 llueves a grandes chorros  
 sobre la mesa pobre,  
 gastada, del otoño,  
 muerto que te derramas  
 muerto que yo conozco,

---

7. Rappelons au passage que, plus de dix siècles auparavant, dans la tradition grammaticale arabe, les *ad'dād* (pluriel de *d'did*, qui signifie à la fois « contraire » et « égal ») avaient été répertoriés par centaines (en arabe classique, par exemple, *bā'a* signifie « vendre » et « acheter », *talā'a* « apparaître » et « disparaître », *dūn* à la fois « haut » et « bas », « devant » et « derrière ») et ont donné lieu à « des exégèses particulièrement affinées », comme le fait observer Michel Arrivé (*Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient*, Paris, PUF, 1994, p. 196, d'où sont tirés les exemples cités).



muerto frutal, caído  
con octubre en los hombros.

Au terme de ce deuxième *travelling* sur les cinq sujets poétiques de la nature morte, le signifiant *otoño* s'impose comme le lieu d'une mise en facteur : comme la menthe et le safran qu'on récolte passé l'été, le raisin, la grenade et la date sont, on le sait, des fruits d'automne. Or le nom de cette saison que le discours poétique associe tout naturellement à la mort (*pobre, gastada, muerto, caído*) est tout aussi naturellement associé à l'abondance de la récolte, ici suggérée par la déclinaison fructifère (*uvas, granadas, dátiles*). Une lecture étymologique ne manquerait pas, par ailleurs, de faire apparaître la contradiction fondamentale que renferme le signifiant *otoño*, sorte de *janus bifrons* où se rejoignent le début et la fin : associé au déclin, au crépuscule des âges et, finalement, à la mort, le mot « automne » n'en est pas moins issu du verbe latin *augere* « croître » qui, au contraire, signifie l'essor, la montée, la poussée, la croissance. Voilà donc, réunis sous un même signifiant devenu l'antonyme de lui-même, deux pôles dénotatifs et connotatifs diamétralement opposés.

On connaît, par ailleurs, la charge symbolique de tous ces aliments : raisins, grenades et dates sont, avec le blé, l'orge, la figue et l'olive, trois des sept espèces de la terre d'Israël :

Porque el Señor os va a llevar a una buena tierra, a un país lleno de arroyos, fuentes y manantiales que brotan en los valles y en los montes; es una tierra donde hay trigo, cebada, *viñedos*, higueras, *granados*, olivos y *miel* [de dátiles]. (Dt 8,7-8)

On connaît aussi la charge érotique dont ces fruits – qu'il s'agisse de la grenade, du raisin ou de la date – sont tous porteurs. Souvent le symbolisme du fruit – et la tradition biblique n'échappe pas à ce cryptage, comme en témoigne le récit du péché originel – est associé à la pulsion charnelle : on sait par exemple que si l'on représente par un pommier l'arbre que la Vulgate désigne par le mot générique *lignum* c'est sous l'effet d'une collision paronymique entre *mālum* (le mal) et *mālum* (la pomme), un peu comme si nous avions associé le péché au pêcher, la tradition grecque, par exemple, lui ayant préféré le figuier, la byzantine l'oranger et la rabbinique la vigne. Mais au-delà de l'interprétation symbolique qu'on voudra en faire, c'est sous le sceau du paradoxe et

de l'antithèse qu'est tout d'abord placée l'image végétale dans le poème de Miguel Hernández. Si le safran et la menthe pleuvent littéralement c'est sur la table misérable de l'automne : *sobre la mesa pobre, / gastada, del otoño*. Eros passe le témoin à Thanatos : l'image de l'abondance qui dominait jusqu'ici et qui culmine au vers *llueves a grandes chorros* est désormais placée sous le signe du dénuement, de la misère et de la mort. Car renaître à l'automne c'est un peu comme mourir au printemps : c'est le revers de la médaille, l'envers du décor. La même nature morte qui, plongeant le moi dans une sorte de rêverie érotique, a induit cet état de transport onirique des sens et des perceptions, fait maintenant l'objet d'une réinterprétation autrement plus sombre, comme si, après la contemplation, le sujet se livrait à l'exégèse profonde du spectacle contemplé, au dégagement de son sens anagogique. Mettant un terme à cet état de grâce de la perception, l'irruption au vers 12 de la première forme conjuguée du poème, le verbe *llueves* – première manifestation linguistique du temps dans le poème – marque la soudaine prise de conscience d'une temporalité que l'écriture a refoulée de vers en vers par le choix d'une syntaxe jusqu'ici délibérément nominale chargée de spatialiser l'objet de l'ekphrasis. Soudain donc, au cœur de cette spatialité forclosée où se dessinent les formes intemporelles de la nature morte, le temps, et avec lui sa course inéluctable vers la mort. C'est alors que le souvenir poignant de l'enfant disparu émerge, spectre d'un petit corps inerte que la nature régénératrice a réinséré dans le cycle de la vie : *muerto que te derramas / muerto que yo conozco, / muerto frutal, caído / con octubre en los hombros*. Octobre est le mois où les fruits mûrissent, mais aussi où les feuilles tombent, où la vie et la mort se côtoient et finalement se confondent, à l'image de ce nourrisson qui, promesse de vie à jamais brisée un automne de 1938, ne fait désormais plus qu'un avec cette nature, à la fois cruelle et rédemptrice, où rien ne disparaît et où tout se transforme.

On est loin, on le voit, de la « *rama verdecida* » d'un Machado espérant, face à l'adversité, un miracle du printemps : c'est le miracle de l'automne, un miracle pour ainsi dire laïque et naturaliste, qui s'accomplit sans intervention extérieure et que l'écriture poétique donne à voir à travers cette nature morte devenue vivante avant de redevenir morte... Miracle de la nature, mais aussi, miracle d'une autre espèce, énantiosémique, qui donne aux mots le pouvoir de signifier le contraire de ce qu'ils

disent et au sujet parlant celui de les considérer dialectiquement et sans contradiction sous un rapport antagonique à l'image de cet automne qui à la fois réduit la vie et qui, étymologiquement, l'augmente. Car tout n'est que question de perception : un grain de raisin peut être un œil, une grenade une bouche, une date un sein... Après le mirage de la nature morte anthropomorphe, c'est à un tout autre miracle, linguistique celui-ci, que nous prépare le discours hernandien, littéralement tapissé de jeux anaphoniques aux allures de déclinaisons et de flexions internes :

doradas, rOIAS rOJOS,  
 .....  
 Granadas con la hERIDA  
 de tu flORIDO asombro,  
 .....  
TERNura sin reTORNo,  
 .....  
 sOBRE la mesa pOBRE,  
 .....  
 muerto que yo CONOZCo,  
 muerto frutal, caído  
CON OCtubre en los hombros.

Sans doute nous reprochera-t-on, entraînés par ces enchaînements échoïques, de prendre trop de libertés à l'égard du signifiant – signifiant que nous postulons inaliénable – en dévalisant les mots du poème pour lire, par exemple, le mot *\*(h)ojas* écrit en toutes lettres dans le signifiant *rojas*, puis, sur le même principe d'enchâssement, *\*ojos* dans *rojos*, *\*(h)ombro* dans *asombro*, *\*amas* dans *derramas* ou encore, en lien avec l'image de la nature nourricière mais aussi avec la représentation poétique du sein maternel, à lire imaginativement *octubre* non comme un simple dérivé de *octo* mais comme la forme numériquement amplifiée de *\*ubre*. Il est toutefois un syntagme qui, à ce stade conclusif de notre lecture, retient toute notre attention et nous semble faire admirablement la synthèse de toutes les forces antagoniques en présence : il s'agit, dans l'avant-dernier vers du poème, du groupe nominal *muerto frutal*, qu'il n'est pas possible de lire sans entendre littéralement et simultanément le syntagme *\*huerto frutal*, tel un mot gigogne. Pouvait-on, en effet, imaginer de mieux signifier et

de synthétiser plus efficacement le travail oxymorique qui préside l'écriture poétique qu'en donnant à réinterpréter formellement c'est-à-dire **visuellement** les mots du poème, selon le même principe stéréoscopique qui aux premiers vers du poème a permis de découvrir, ensevelie sous un assemblage de fruits inertes, l'image d'une femme ? La réanalyse poétique ou, pour être tout à fait précis, la métanalyse – à la lumière du contexte poétique – du signifiant *muerto*, permet d'« halluciner » l'antonyme *huerto* tout comme la contemplation de la nature morte suscite l'image vivante et hallucinée du buste de la femme portraiturée. *Muerto* devient ainsi un véritable monstre étymologique, tant il est vrai qu'il réunit sous un seul et unique signifiant l'image de la mort, déclarée par la « forme morte » du verbe *morir*, le participe *muerto*, et l'image de la vie, évoquée par son paronyme *huerto* qu'il contient tout entier et qui fait le lien avec l'image fruitière et celle du renouvellement incessant des forces de la nature : *muerto* est à *morir* ce que, d'après une étymologie populaire<sup>8</sup>, le participe *huerto* est au verbe déponent *orior* « naître ». S'il fallait apporter une preuve indirecte à l'appui de cette interprétation, j'invoquerais ici le *lapsus lectionis* on ne peut plus révélateur commis par le premier éditeur du *Cancionero*, Elvio Romero<sup>9</sup>, qui au lieu de transcrire *muerto frutal* a significativement lu *muerto brutal*, pointant par là ce qui, dans un contexte non poétique, passerait pour une bizarrerie sémantique. Accolé au substantif *muerto* en effet, le mot *frutal* dérange une habitude de lecture ou, du moins, crée un effet d'étrangeté : pour le dire plus simplement, il ne semble pas « convenir » au support auquel il se rapporte et force est d'admettre avec l'éditeur qu'il est moins choquant de parler d'une « mort brutale » que d'une « mort fruitière », sauf si... Sauf si, dernier mirage linguistique du texte, l'adjectif *frutal* ne se rapporte pas (exclusivement) à *muerto* mais à son seul segment final, le mot *\*(h)uerto* : en effet, ce qui se laisse lire, très distinctement et sans manipulation d'aucune sorte, sous le syntagme *muerto frutal* c'est la lexie figée *huerto frutal* « verger » que l'écriture a détournée et, finalement, revigorée – « ressuscitée » oserait-on dire ici

8. Reprenant les thèses d'Isidore de Séville, Covarrubias explique : « Díxose güerto del nombre latino *hortus*, *ti*, del verbo *orior*, *oriris*, por nacer, en respeto de que allí nacen y se crían las legumbres y las frutas ; *aspiratur tamen ut differat a dictione ortus, quando origen, aut nativitatem significat* ».

9. *Cancionero y romancero de ausencias*, Buenos Aires, Lautaro, 1958, puis, *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

– et remise dans le circuit, sémiotique et poétique, du langage vivant (c'est-à-dire non cliché) en lui associant, paradoxalement, son paronyme et antonyme *muerto* :

$$m\boxed{\text{uerto frutal}} = *(h)\text{uerto frutal} + \text{muerto}$$

À l'opposée de l'image naissante évoquée par *huerto*, à rattacher à l'« orient » de la vie, et toujours dans ce contexte de forces antagoniques qui s'additionnent sans jamais s'annuler, le mot *caído* dans le vers oxymorique *muerto frutal caído* renvoie au latin *occidere* « mourir » dont dérivent entre autres les mots « occident », « homicide » ou l'espagnol *ocaso*. Était-il possible de dire avec une plus grande économie de moyens l'ambivalence poétique de cette communion automnale de la vie et de la mort, sur laquelle la voix poétique réélabore poétiquement le deuil de l'enfant décédé ?

S'il est vrai, comme le fait observer Josette Larue-Tondeur, que « les textes poétiques exhibent l'énantiosémie linguistique plus aisément détectable dans un concentré verbal, une sorte de précipité esthétique favorable au surgissement de l'ambivalence atemporelle de l'Inconscient<sup>10</sup> », alors on ne peut que conclure que l'écriture de Miguel Hernández est paradigmatique de ce faire oxymorique et de la double pulsion de vie et de mort qui, dans des proportions variables mais toujours, est à l'œuvre dans le travail de symbolisation comme dans le travail de création, qui n'en est qu'une manifestation. Le génie de Miguel Hernández est sans doute d'avoir réussi à mettre performativement en résonance le dire et le dit poétiques, de manière à faire de l'un le miroir linguistique de l'autre, et d'avoir su mettre synesthésiquement en parallèle deux modes de décryptage concurrents, l'un iconique l'autre linguistique : d'un côté, les images subliminales qu'on découvre ensevelies sous les formes d'un tableau, lui-même mis en spectacle au moyen d'une syntaxe à plus d'un titre figurative, de l'autre, les mots clandestins qu'on peut lire « en surimpression » cachées sous l'écorce des mots chargés de décrire l'anthropomorphose. Le deuil de l'enfant disparu est bien le « thème » du poème, mais c'est le traitement iconique, quasiment pictural des mots et de la syntaxe chargés de dire cette perte qui en fait la singularité : *ut pictura poiesis*.

10. *Ambivalence et énantiosémie*, Thèse de doctorat sous la direction de Michel Arrivé, Université Paris X, 2009, p. 303.