



**HAL**  
open science

# Justice et anachronisme : Neruda et le cas de la poésie latinoaméricaine

Raphaël Luis

► **To cite this version:**

Raphaël Luis. Justice et anachronisme : Neruda et le cas de la poésie latinoaméricaine. Corinne Bayle; Eric Dayre. Le poème, le juste, Kimé, pp.117-128, 2022, 978-2-38072-044-0. hal-03519270

**HAL Id: hal-03519270**

**<https://hal.science/hal-03519270>**

Submitted on 13 Jan 2022

**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.

# Justice et anachronisme : Neruda et le cas de la poésie latino-américaine

Raphaël Luis – ENS de Lyon

L'association de la poésie à la justice, dans le cadre de la littérature latino-américaine, fait aussitôt surgir les échos des derniers mots du discours de réception du prix Nobel de littérature par Pablo Neruda en 1971 :

Je dois dire aux hommes de bonne volonté, aux travailleurs, aux poètes, que l'avenir tout entier a été exprimé dans cette phrase de Rimbaud : seul avec une ardente patience nous conquerrons la splendide ville qui donnera lumière, justice et dignité à tous les hommes.

Ainsi la poésie n'aura pas chanté en vain<sup>1</sup>.

On reconnaît, dans la dimension eschatologique qu'accorde Neruda à la poésie, les traces de l'engagement communiste du poète chilien, persuadé qu'une forme de grand soir est à venir – mêlé, dans ces lignes, à un horizon chrétien indiqué par l'adresse biblique « aux hommes de bonne volonté ». Que Neruda donne à la poésie la charge de rendre justice n'est guère étonnant, lorsqu'on sait à quel point son travail de poète, après la guerre d'Espagne, a toujours été intimement lié à une action politique. Le fait qu'il affirme sa fierté « d'avoir modestement participé à la transformation actuelle de [son] pays<sup>2</sup> » est la preuve que cette recherche de la justice poétique ne relève pas seulement du vœu pieux d'un écrivain, mais bien de la perception d'un résultat concret. Or à la lecture de ces lignes, ou de certains de ses recueils des années précédant sa consécration à l'académie Nobel, on ne peut s'empêcher de ressentir une certaine gêne à la pensée que, deux ans à peine après ce discours enflammé, Neruda disparaissait dans des circonstances pour le moins suspectes<sup>3</sup>, tandis que la démocratie chilienne s'effondrait, victime du coup d'État militaire de septembre 1973. L'événement historique, bien sûr, n'invalide pas le discours du poète, qui ne se situe pas, on l'aura bien compris, à la même échelle temporelle : la justice dont parle Neruda, malgré sa dimension concrète, est un horizon de pensée que les soubresauts historiques ne sauraient invalider, du moins dans la perspective qui est la sienne.

---

<sup>1</sup> Pablo Neruda, *Né pour naître*, Paris, Gallimard, 1980, trad. Claude Couffon, p. 479.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>3</sup> Officiellement décédé d'un cancer, Neruda aurait, selon certaines sources et analyses suivant l'exhumation, été assassiné par le régime de Pinochet.

Peut-être cette gêne n'est-elle que le résultat d'une malheureuse proximité historique entre un discours et un événement, le second paraissant la négation la plus totale du premier. Cet article souhaiterait proposer une autre hypothèse, en laissant de côté la relation entre justice et histoire pour s'interroger sur celle, spécifiquement latino-américaine, qui unit justice et poésie dans la pensée de Neruda : car ces quelques lignes de conclusion de Neruda devant l'académie Nobel sont l'aboutissement d'une idée qui traverse toute la littérature latino-américaine, cherchant dans l'alliance entre poésie et nature une solution à l'injustice historique dont serait victime le continent américain depuis la Conquête. En un certain sens, certains textes de Neruda – le discours de prix Nobel, mais aussi le recueil *Cents sonnets d'amour* (*Cien sonetos de amor*), sur lequel nous reviendrons – paraissent anachroniques, non parce qu'ils ont été démentis par l'histoire immédiate, mais parce qu'ils reposent sur une conception de la justice poétique que la littérature et la critique latino-américaine ont depuis largement mis en crise.

Lorsque, dans *Cent ans de solitude*, les habitants de Macondo commencent à oublier le nom des choses qui les entourent, ils décident de remédier au problème en accompagnant chaque objet et chaque animal d'une pancarte indiquant son nom ; « ainsi continuèrent-ils à vivre dans une réalité fuyante, momentanément retenue captive par les mots, mais qui ne manquerait pas de leur échapper sans retour dès qu'ils oublieraient le sens même de l'écriture<sup>4</sup> ». Ce désir de nommer le monde, accompagné d'une forme de peur qu'il n'y ait plus de mots pour dire ce qui les entoure, revient régulièrement sous la plume des écrivains latino-américains du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Héritiers d'une culture en grande partie coloniale, frustrés par l'obligation d'écrire dans des « langues transplantées<sup>6</sup> », les auteurs du continent semblent se donner la mission d'empêcher l'oubli qui guette les habitants de Macondo. Voici comment Pablo Neruda définit cette mission en 1971, dans son discours de réception du Nobel :

Quant à nous, écrivains latino-américains, nous écoutons l'appel constant qui nous demande de peupler nos étendues sans fin d'êtres de chair et d'os. Nous sommes conscients de notre mission de géniteurs [...], nous avons besoin de combler de mots, jusqu'aux confins, un continent muet, et cette tâche de fabuler et de nommer nous grise<sup>7</sup>.

Que le poète soit « géniteur », chargé de « peupler » son continent de mots, laisse entrevoir l'écrasante responsabilité que se donne toute une génération d'écrivains persuadée

---

<sup>4</sup> Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, trad. Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 56.

<sup>5</sup> Il n'est sans doute pas anodin que l'anecdote de *Cent ans de solitude* ouvre l'un des essais d'Alberto Manguel, *Dans la forêt du miroir : essais sur les mots et sur le monde*, Arles, Actes Sud, 2000.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *Discours de Stockholm, La Quête du présent*, Paris, Gallimard, 1991, p. 10.

<sup>7</sup> Pablo Neruda, *Né pour naître*, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1980, p. 476-477.

d'être un rempart face au silence. Au-delà de la posture démiurgique adoptée par Neruda, il y a dans les mots du poète chilien le sentiment que la littérature doit fonctionner comme la correction d'une injustice fondamentale, qui a offert la parole à une partie du monde et a condamné le reste à un rôle de « continent muet ». Cette injustice historique, qui est une traduction littéraire du processus de décolonisation, est clairement analysée, quelques années avant Neruda, par Alejo Carpentier :

Et voilà que soudain, nous, romanciers latino-américains avons tout à nommer – ce qui nous définit, nous enveloppe et nous entoure : ce qui opère avec l'énergie d'un *contexte* – pour le situer dans l'universel. Finie l'époque des romans auxquels on ajoutait des glossaires pour expliquer ce que sont des *curiaras*, des *polleras*, des *arepas* ou des *cachazas*. Finis les romans avec des notes de bas de page pour nous expliquer que l'arbre que l'on appelle de telle façon se couvre de fleurs rouges au mois de mai ou au mois d'août. Notre kapokier, nos arbres, couverts de fleurs ou pas, doivent devenir universels par l'opération des mots justes, qui appartiennent au vocabulaire universel. Les romantiques allemands se sont bien arrangés, en ce qui les concerne, pour expliquer aux Latino-Américains ce qu'est un pin couvert de neige, alors que les Latino-Américains n'avaient jamais vu le moindre pin et n'avaient aucune idée de ce qu'est la neige ni même qu'il pût neiger quelque part<sup>8</sup>.

Aux yeux de l'écrivain cubain, ce besoin de nommer est le fondement de l'art latino-américain ; pour donner vie littérairement au continent, pour traduire ses particularités, il faut être baroque, c'est-à-dire utiliser une prose « qui presse le détail, le rapetisse, lui donne de la couleur, le détache du reste, pour lui donner du relief et mieux le définir<sup>9</sup> ». Elle doit être à l'image du rhinocéros peint par Dürer, profondément baroque « parce qu'à son époque, le rhinocéros était un animal nouveau, étranger, sorti de l'inconnu, appartenant à une héraldique de forêts inconnues, de paysages inimaginables<sup>10</sup> ». On remarquera à quel point ce besoin de nommer le monde est associé à un sentiment de retard historique, d'exclusion de « l'universel », qu'Octavio Paz a exprimé et résumé dans son discours de réception du prix Nobel comme une « quête du présent<sup>11</sup> ». Une analyse sociologique d'inspiration bourdieusienne pourrait traduire ce phénomène en termes de tentative d'accumulation de capital symbolique dans un espace démun<sup>12</sup> ; beaucoup d'écrivains latino-américains l'expriment, quant à eux, comme une recherche du mot juste, celui qui libérera leur continent de l'assignation au silence.

---

<sup>8</sup> Alejo Carpentier, « Problématique du roman latino-américain actuel », in *Essais Littéraires*, Paris, Gallimard, 2003, p. 308. Le texte est extrait de *Tientos y diferencias*, México, Siglo XXI, 1964.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Octavio Paz, *Discours de Stockholm, La Quête du présent*, *op. cit.*

<sup>12</sup> C'est le cas de Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* (Paris, Éditions du Seuil, 2008), qui cite régulièrement le discours de Nobel d'Octavio Paz.

Que les extraits cités jusqu'à présent soient écrits dans les années 1960 et 1970, au cœur de la période dite du « boom » de la littérature latino-américaine, n'a évidemment rien d'un hasard. Portés par le succès international de *Cent ans de solitude*, par la reconnaissance critique de leurs ouvrages et par le sentiment d'unité continentale insufflé par le régime cubain à partir de 1959, une partie des écrivains latino-américains les plus reconnus se construisent progressivement une image de rénovateurs de la langue espagnole et de chantres de l'indépendance culturelle de leur continent<sup>13</sup>. Carlos Fuentes est sans doute le promoteur le plus actif des ambitions du « boom » qui, à force d'essais et d'entretiens, bâtit une histoire de la littérature de langue espagnole à la téléologie limpide : partant du principe qu'il y a « un immense désert entre [eux] et Cervantes » et qu'ils ont donc « quatre siècles de silence derrière [eux] et [doivent] donner voix à tout ce qui a été réduit au silence par l'histoire<sup>14</sup> », Fuentes affirme que les écrivains du « boom » et leurs prédécesseurs directs sont chargés de réparer les préjudices subis par l'Amérique latine depuis la Conquête : plus qu'un prophète d'inspiration romantique, l'écrivain est un justicier, dont la tâche est de faire revenir son continent dans l'histoire.

Au cœur de l'analyse de Fuentes – partagée, comme on le voit par Neruda et Carpentier mais aussi, à des degrés divers, par Paz, Vargas Llosa ou Cortázar – une place particulière est réservée à la poésie. C'est en effet grâce à elle, explique Fuentes, que le fragile fil qui reliait encore le continent à la possibilité d'une langue ne s'est pas rompu : « ce sont les poètes qui ont préservé le langage pour nous », écrit-il ainsi ; « sans les poètes, sans Neruda, Vallejo, Paz, Huidobro ou Gabriela Mistral, il n'y aurait pas de roman latino-américain<sup>15</sup> ». Dans ce schéma historique, la poésie prépare l'avènement du roman polyphonique total du « boom » : elle est la force de résistance qui permet et devance l'indépendance, celle qui combat l'injustice dans la clandestinité avant la révolution finale. D'où, dans certaines analyses critiques reprenant en partie la lecture imposée par les écrivains du « boom » eux-mêmes, l'affirmation que le roman des années 60 et 70 est une forme indépassable<sup>16</sup>, ce qui permet aussi de lire le parcours d'écrivains comme Borges et Cortázar de la poésie à la fiction dans une logique de progrès littéraire<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> On s'accorde généralement à voir le « boom » comme une constellation relativement hétéroclite d'écrivains, dont le noyau dur incontestable est composé de García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes et Cortázar. Pour une histoire complète du « boom », voir Xavi Ayén, *Aquellos años del boom*, Barcelone, Penguin Random House, 2019.

<sup>14</sup> Carlos Fuentes, *Territoires du temps. Une anthologie d'entretiens*, trad. Céline Zins, Paris, Gallimard, 2005, p. 53-54.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>16</sup> Voir par exemple Gerald Martin, *Journeys through the Labyrinth : Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989.

<sup>17</sup> Pour une explication du passage de Cortázar de la poésie à la prose, je me permets de renvoyer à Raphaël Luis, « Julio Cortázar et le roman-poème », in *Le réel de la poésie*, s. dir. Corinne Bayle et Éric Dayre, Paris, Éditions Kimé, 2019, p. 83-97.

La poésie est d'autant plus mise à contribution qu'elle est vue comme la meilleure expression d'un des mythes fondateurs de l'indépendance culturelle latino-américaine : le caractère unique de la nature du continent, que Carpentier décrit si bien dans le passage cité précédemment. Nourri à la lecture du poète et martyr de l'indépendance cubaine José Martí, Carpentier reprend à ce dernier l'idée d'un lien consubstantiel entre nature et partie, lien que la poésie est la plus à même d'exprimer – Martí étant lui-même, sur ce point, particulièrement redevable à Whitman. L'apport théorique de Carpentier sera d'élargir ce lien au roman, en présentant le mode narratif du « réel merveilleux » comme l'expression universelle de l'exceptionnalisme de la nature latino-américaine<sup>18</sup> ; mais, même au cœur de son argumentation sur le réel merveilleux, c'est bien la capacité de la poésie à dire le monde qui est mise en question, notamment par le biais d'une association entre les jeux artificiels du surréalisme et le déclin de l'Europe. La théorie de Carpentier est sans doute la plus célèbre des nombreuses exhortations faites aux poètes latino-américains de rendre justice à la nature exceptionnelle de leur continent, phénomène qu'Antonio Cándido qualifie de « contamination exaltée entre la *nature* et la *patrie* – en considérant que la grandeur de la seconde serait une sorte de dédoublement naturel de la puissance attribuée à la première<sup>19</sup> ». Face à l'injustice de l'histoire depuis la Conquête, c'est vers la nature que la poésie doit se tourner pour exprimer réellement l'âme du continent : de cet effort de nommer le monde naîtra l'indépendance poétique, et donc politique, qui amènera l'Amérique latine à retrouver sa juste place dans l'histoire.

La poésie de Pablo Neruda est à bien des égards l'expression la plus nette de cette confiance envers la capacité de la poésie à rendre justice. Du *Chant général* (1950) aux *Cents sonnets d'amour* (1959), son œuvre se construit dans un effort d'adapter la poésie à la géographie américaine et, ce faisant, de donner une identité à son continent. Écrits pour sa femme Matilde Urrutia, les *Cents sonnets d'amour* se présentent ainsi comme une profession de foi en la poésie<sup>20</sup>. Si la destinataire assumée en est Matilde, celle-ci n'est en effet qu'une façon de parler de l'Amérique latine et d'inscrire le poète dans un mouvement collectif de réappropriation du monde qui l'entoure. En s'inscrivant dans la tradition de « l'amour du nom<sup>21</sup> », Neruda développe en effet

---

<sup>18</sup> Alejo Carpentier, « De lo real maravilloso americano » [avr. 1948], in *Obras completas XIII. Ensayos*, Mexico, Siglo XXI, p. 112-115.

<sup>19</sup> Antonio Cándido, « Literatura y subdesarrollo », in César Fernández Moreno (dir.), *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, p. 336. Nous traduisons.

<sup>20</sup> Pour une analyse bien plus détaillée des *Cents sonnets d'amour*, voir l'excellente synthèse de Delphine Rumeau « Les sonnets amoureux de Neruda : des maisons et un puits », SFLGC, 2020. URL : <https://sflgc.org/agregation/rumeau-delphine-les-sonnets-amoureux-de-neruda-des-maisons-et-un-puits/>

<sup>21</sup> Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la poésie amoureuse*, Paris, José Corti, 1997.

autour du prénom de Matilde de multiples associations, faisant d'elle un « territoire » qui n'est autre que celui du Chili et qui, peu à peu, s'étend à tout l'univers américain :

Desde Quinchamalí donde hicieron tus ojos  
hasta tus pies creados para mí en la Frontera  
eres la greda oscura que conozco :  
en tus caderas toco de nuevo todo el trigo.

Depuis Quinchamalí où tes yeux furent faits  
jusqu'à tes pieds créés pour moi sur la Frontière  
tu es la glaise obscure et que je reconnais :  
tout le blé je le touche à nouveau sur tes hanches<sup>22</sup>.

Le recueil multiplie les jeux de matière autour du nom et du corps de Matilde : pain, farine, glaise, terre, vigne, bois, sel..., la femme aimée est un équivalent de la nature qui l'entoure, et offre par conséquent au poète le pouvoir de dire le monde. Perdu dans le « sombre univers<sup>23</sup> », le poète est guidé par la chevelure de Matilde (sonnet 14), à laquelle il consacre un poème-blason, avant de la montrer comme la garante de la pérennité de son chant :

Quiero que lo que amo siga vivo  
y a ti te amé y canté sobre todas las cosas  
por eso sigué tú floreciendo, florida,  
para que alcances todo lo que mi amor te ordena,  
para que pasee mi sombra por tu pelo,  
para que así conozcán la razón de mi canto.

Ce que j'aime, je veux qu'il continue à vivre,  
toi que j'aimais, que je chantais par-dessus tout,  
pour cela, ma fleurie, continue à fleurir,  
pour atteindre ce que mon amour t'ordonna  
pour que sur tes cheveux se promène mon ombre  
et pour que soit connue la raison de mon chant<sup>24</sup>.

L'amour de Matilde est un lien autorisant le poète non seulement à chanter la nature, mais à la porter avec lui : constamment habité par l'idée de métamorphose, le recueil fait du poète latino-américain un être peuplé par les éléments naturels, portant avec lui les tempêtes des « archipels tourmentés » et « la lente habitude des choses naturelles » (sonnet 58)<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Pablo Neruda, *La Centaine d'amour*, trad. Jean Marcenac et André Bonhomme, Paris, Gallimard, 1995, p. 20-21.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 131.

Malgré quelques poèmes plus sombres, l'ensemble du recueil ne laisse jamais affleurer de doute sur le résultat du réseau que tissent les cent sonnets : de l'amour envers Matilde à celui qui le lie à la nature, puis au peuple, le poète déroule un processus poétique extrêmement maîtrisé, conclu de manière révélatrice par l'expression « un baiser victorieux<sup>26</sup> ». Cette victoire n'est pas seulement celle de la poésie comme expression lyrique ou construction esthétique : elle est celle d'un monde arrivé à un idéal de justice, illustré par une balance tenue en équilibre par l'alliance de l'amour et de la raison dans le sonnet 54 : « c'est ainsi que se construit la transparence<sup>27</sup> », écrit Neruda, transparence d'un monde parvenu à se défaire de ses obscurités. Les derniers sonnets, écrits au futur, donnent un aperçu de ce futur monde idéal, où le monde aura été « lavé », où « il ne restera plus que tout l'air libre<sup>28</sup> », dans un écho très fort à ce que sera la conclusion, quelques années plus tard, du discours de Neruda devant l'académie Nobel. Le discours amoureux est, par l'emprunt aux codes du sonnet, une manière de réactiver la spécificité latino-américaine du lien entre nature et patrie : de ce lien naît un idéal de justice qui n'est autre que la traduction poétique de l'engagement politique de Neruda.

Le hasard fait que les *Cents sonnets d'amour* et leur croyance sans faille dans un idéal à venir paraissent en 1959, l'année même où la prise de pouvoir de Fidel Castro à Cuba va donner à un grand nombre d'écrivains latino-américains l'espoir d'une traduction concrète de cet idéal. Le même hasard offre deux évolutions apparemment complètement différentes entre 1959 et 1971 : d'un côté, la réaffirmation par Neruda, des *Cents sonnets d'amour* à son discours de Stockholm, de sa confiance en la poésie pour amener l'Amérique latine vers un monde plus juste ; de l'autre, un désenchantement des intellectuels envers le régime castriste, l'enthousiasme des débuts laissant peu à peu place aux doutes, puis à la rupture d'une partie des écrivains les plus célèbres du « boom » à la suite de l'affaire Padilla de 1971<sup>29</sup>. Que ce décalage trouve son explication dans les convictions communistes de Neruda relève, en un sens, de l'anecdote : il semble plus intéressant de l'expliquer par un changement latent de paradigme au sein de la littérature latino-américaine qui fait que le discours de Nobel de Neruda, si actuel en 1959, paraît soudain anachronique en 1971 – et, à bien des égards, crée toujours ce sentiment des années après.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 209 et 217.

<sup>29</sup> Du nom d'Heberto Padilla, poète cubain emprisonné pour avoir critiqué le régime, puis forcé à une autocritique publique. Cette polémique mettra fin aux relations, déjà tendues depuis plusieurs années, entre le régime cubain et Octavio Paz et Mario Vargas Llosa, et entraînera la prise de distance de Carlos Fuentes et Julio Cortázar envers Castro. Dans les noms les plus connus, seuls Alejo Carpentier et Gabriel García Márquez resteront fidèles au régime.

Malgré les discours parfois enfiévrés des écrivains de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle sur le pouvoir de la littérature de ramener la balance du monde à l'équilibre, les textes latino-américains sont en effet traversés depuis longtemps par un doute permanent sur la capacité réelle de la poésie à mettre en œuvre cette correspondance entre les mots et le monde, celle-là même que Neruda célèbre avec tant d'aplomb. Roberto González Echevarría a bien montré combien ce mythe de la cohérence organique de la nature et de la poésie, emprunté au Romantisme, se voyait déconstruit dans un certain nombre de productions de ce qu'il nomme la « postmodernité de la littérature latino-américaine », débutant dans les années 1940 avec Borges et Carpentier avant de prendre son essor avec le « boom »<sup>30</sup>. Carpentier lui-même, à peine cinq ans après son texte sur le réel merveilleux, semble prendre acte des impasses théoriques de son concept dans un roman, *Le partage des eaux* (*Los pasos perdidos*, 1953), qui met en question la capacité de l'écrivain à tisser ce lien organique avec la nature. L'idée même de la spécificité de la culture latino-américaine est questionnée chez Octavio Paz, Roberto Fernández Retamar ou Severo Sarduy au début des années 1970, s'inscrivant ainsi plus ou moins volontairement dans les pas du traitement ironique de la question par Borges depuis bien des années<sup>31</sup>.

Plus ou moins explicitement, chacune de ces approches critiques met en avant le paradoxe d'une culture latino-américaine qui prend comme preuve de sa spécificité des concepts européens. L'essai d'Octavio Paz *Point de convergence* (*Los hijos de limo*, 1974) tourne ainsi le dos à l'idée d'une spécificité de la poésie latino-américaine, l'intégrant à la tradition occidentale pour mieux montrer les limites de la pensée romantique de l'analogie qui, à ses yeux, est le fondement de toute la poésie depuis deux siècles. « L'analogie », écrit-il, « est la métaphore où l'altérité se rêve unité et où la différence se projette illusoirement comme identité<sup>32</sup> ». Difficile de ne pas lire, dans cette définition, une réponse à la pensée de l'harmonie que l'on trouve chez Neruda, où le mot et le monde coïncident dans une même forme, à l'image des « sonnets de bois » des *Cents sonnets d'amour*, aussi réguliers que la maison où le couple heureux forme un aperçu en miniature de la « splendide ville » à venir. La critique de Paz est double : non seulement cette pensée de l'analogie n'a rien de spécifiquement latino-américaine, mais est une des constantes de la poésie occidentale depuis le Romantisme ; mais elle est aussi fondamentalement vouée à l'échec, à la rencontre avec l'ironie qui détruit son espoir de justice poétique :

Ironie et analogie sont inconciliables. La première est la fille du temps linéaire, successif et qui ne se répète pas ; la seconde est la manifestation d'un temps cyclique. L'analogie s'insère dans le temps du mythe –

---

<sup>30</sup> Roberto González Echevarría, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 75-82.

<sup>32</sup> Octavio Paz, *Œuvres*, trad. Roger Munier, Paris, Gallimard, 2008, p. 986.

bien plus, elle est son fondement ; l'ironie relève du temps historique, elle est la conséquence (et la conscience) de l'histoire. L'analogie fait de l'ironie une variation de plus dans l'éventail des ressemblances, mais l'ironie déchire l'éventail. L'ironie est la blessure par où s'épuise l'analogie ; c'est l'exception, l'accident fatal au double sens du terme : de nécessaire et de funeste. L'ironie montre que, si l'univers est une écriture, chaque traduction de cette écriture est différente et que le concert des correspondances est un galimatias babélique. La parole poétique s'achève en hurlement ou en silence<sup>33</sup>.

L'essai de Paz témoigne du changement de paradigme qui s'effectue dans la littérature latino-américaine au cœur même de la période du « boom » : changement en germe depuis longtemps, mais que les crises politiques continentales semblent mettre brutalement à jour au début des années 1970. La pensée de l'analogie, traduisant un espoir d'indépendance culturelle fondée sur

la spécificité de la nature latino-américaine, est remplacée par une pensée de l'ironie, visible depuis déjà bien longtemps chez Borges et attestée par la mise en question de la notion de réel merveilleux<sup>34</sup> ou de la conception politique de la poésie. Malgré les efforts de Carlos Fuentes, dans ses essais et ses romans, pour maintenir l'unité apparente du « boom » et de l'apparence d'unité de la littérature latino-américaine, la décennie 1970 est bien perçue comme celle de la désillusion face à la possibilité d'une justice poétique, prenant forme dans le traitement ironique du pouvoir politique dans les « romans de dictateurs » de García Márquez, Carpentier ou Roa Bastos. L'unité du « boom » s'abîme dans les rivalités et les crispations politiques autour de Cuba et, après Neruda, ils ne sont plus beaucoup à promettre que la poésie « n'aura pas chanté en vain » : comme l'écrit Octavio Paz, « l'analogie débouche sur le silence<sup>35</sup> ».

L'impression d'anachronie que peut susciter le discours de prix Nobel de Pablo Neruda peut donc s'expliquer par ce décalage qui semble s'installer, en une décennie, entre la stabilité de sa pensée, confiante dans le pouvoir de la poésie à rendre justice, et l'évolution bien plus critique d'une littérature latino-américaine qui, en 1971, est travaillée par la crise théorique d'un de ses fondements intellectuels depuis des décennies. Cette mise en question de la littérature comme justicière identitaire, si on peut oser cette expression, devient visible grâce à la rupture avec un régime castriste que les intellectuels latino-américains avaient vu comme le garant de cette justice à venir ; elle est pourtant présente bien avant, dans la réorganisation effectuée par Borges des

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 987-988.

<sup>34</sup> Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les débats persistants autour du bien-fondé d'une utilisation postcoloniale du réalisme magique dans le contexte latino-américain relèvent exactement de la même opposition théorique entre analogie et ironie.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 990.

liens entre littérature et nation dans les années 1930 et 1940<sup>36</sup>, dans la critique romanesque faite par Carpentier de son propre concept du « réel merveilleux » dès 1953<sup>37</sup>, ou encore dans le travail d'analyse de la modernité poétique effectuée par Octavio Paz à partir de *L'arc et la lyre* (*El arco y la lira*, 1955). Le fait est que Neruda puisse *toujours* sembler anachronique à un lecteur contemporain est sans doute le signe que cette crise subsiste, et que la certitude qui émane de son discours comme des *Cents sonnets d'amour*, pour ne prendre que deux exemples, paraît aujourd'hui douloureusement dissonante. Cette dissonance n'est donc pas, nous semble-t-il, à lire uniquement en relation avec la crise démocratique chilienne, ni même avec l'effondrement de l'idéal communiste dans le monde occidental ; elle est plutôt le symptôme d'un piège théorique dans lequel la pensée théorique de la littérature latino-américaine a vécu durant des décennies et que Neruda, en un sens, a contribué à perpétuer. Cette promesse d'une justice à venir construite par les poètes apparaît dès lors comme une illusion, une posture qui, par défaut d'ironie, a le tort de prendre au sérieux les fondements mêmes de sa pensée.

Raphaël Luis

CERCC/ENS Lyon

---

<sup>36</sup> Annick Louis, « Etats de fiction, fictions d'Etats », in Françoise Lavocat et Anne Duprat (dir.), *Fiction et cultures*, Paris, SFLG : Lucie éditions, « Poétiques comparatistes », 2010, p. 213- 227.

<sup>37</sup> Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier : el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2004.