



**HAL**  
open science

## 'Amor America': un poème d'ouverture

Monique Plaa

► **To cite this version:**

Monique Plaa. 'Amor America': un poème d'ouverture. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2001, 4, pp.39-56. hal-04405574

**HAL Id: hal-04405574**

**<https://hal.science/hal-04405574>**

Submitted on 19 Jan 2024

**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 DE MARNE-LA-VALLÉE

TRAVAUX  
ET  
RECHERCHES  
DE L'UMLV

LITTÉRATURES  
SCIENCES HUMAINES

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV  
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

*Directrice de rédaction :*

Fabienne BOCK

Comité de rédaction :

Louise BENAT-TACHOT — Vladimir IAZYKOFF — Christian LUPOVICI  
Anne-Marie PELLETIER — Robert SAYRE — Michael A. SOUBBOTNIK

*Secrétaire de rédaction :* Thierry BONZON

*Directeur de publication :* Dominique PERRIN

*Conception graphique :* Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ

---

**RÉDACTION :**

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-vallée, Cité Descartes 5, Boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2. (Tel. 01.60.95.70.75 ; Télécopie : 01.60.95.70.77)

**CORRESPONDANCE :**

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

**ABONNEMENTS / VENTE AU NUMERO :**

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

# TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

N°4 LITTÉRATURES

## SOMMAIRE

Présentation du numéro .....	5
<hr/>	
Articles	
<b>Madeleine FONDO-VALLETTE</b> , Portrait de l'artiste en pieuvre .....	7
<b>Madly FERGE</b> , Ecriture traductive : De "Masters of the Dew" à "the Sourcerer" (éléments pour la traduction optimale de l'interlangue) .....	19
<b>Monique PLAA</b> , <i>Amor America</i> : un poème d'ouverture .....	39
<b>Agnès LUBRANO</b> , Le sublime romantique chez Constable et Wordsworth ..	57
<b>Jean-Philippe MAUCUIT</b> , Théâtre du Moi et Théâtre du Monde dans <i>The Waste Land</i> .....	77
<b>Stéphany PONCET</b> , Georges Bernanos : la "transcendance textuelle" au service de la grâce .....	89
<b>Bénédicte BAZIN</b> , Beckett le père, Auster le fils ? .....	101
<b>Françoise BORT</b> , Autoportrait d'un écrivain : <i>Rosamond Lehmann's album</i> , Chatto & Windus, 1985 .....	111
<hr/>	
Liste commentée des mémoires de littérature française, de littérature française comparée et de littérature des pays anglophones soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée .....	133
<hr/>	
Actualités .....	139



## Présentation du numéro

### Présentation du numéro

L'appropriation, tantôt douloureuse, tantôt parodique, de soi et du monde à même le travail sur la langue dans les jeux de l'inter- et de l'auto-textualité qui font de l'écriture et de la lecture des aspects indissociables de la création littéraire, constitue un premier axe de ce numéro 4, consacré aux littératures. Un second axe, non moins important, réinvestit ce processus d'appropriation dans un espace pictural, photographique ou théâtral où sont mises en scène, à travers les figures de l'origine et du deuil, de la dévastation et de la renaissance, les fractures temporelles de l'histoire collective ou individuelle. L'espace littéraire ainsi déployé couvre, comme il est de règle dans cette revue, les littératures de langue française, anglaise et espagnole. Mais il s'ouvre désormais, grâce à Madly Fergé, sur l'immense domaine de la créolité pour faire émerger le problème de la traduction de l'interlangue.

Explorant cette figure de l'hybride qui est comme l'emblème de la modernité, Madeleine Valette montre comment Henri Michaux, par une lecture appropriatrice, fait de l'écriture *de soi* une "écriture à soi" sur le mode du rapt et de l'usurpation mais aussi, dans *Cas de folie circulaire*, au prix d'une traversée de l'aliénation et de la souffrance qui, de la possession par Lautréamont et de la folie théâtralisée ramène, en une résolution parodique, aux origines de la peinture, cet art des sources et des commencements. Monique Plaa analyse la poétique de Pablo Neruda, qui prétend englober la totalité de l'espace et du temps, l'origine du monde comme les fracas sanglants de l'histoire, et par laquelle la quête du *je*, ouverte dans *Amor América*, trouve son aboutissement dans cette conquête de la joie qu'est l'écriture du *Canto General*. Agnès Lubrano interroge pour sa part le sublime romantique de la ruine qui, dans la poésie de Wordsworth comme

# ***Amor América* : un poème d'ouverture**

**Monique Plaa**

Un texte d'ouverture représente un enjeu important : il établit tout ou partie du pacte de lecture qui réglera, pour le lecteur, l'approche de l'œuvre qu'il entreprend de découvrir. Bien que le *Chant général* soit parcouru par des forces complexes, parfois complémentaires parfois quasiment contraires les unes aux autres, sa vitalité organique est telle qu'il est possible d'aborder un nombre conséquent de poèmes comme autant de microcosmes du tout dont ils ne sont qu'une infime partie.

L'ordre des 15 sections du *Chant général*, publié en 1950, ne correspond pas à leur ordre d'écriture. Par exemple, les sections qui ont été écrites en premier, *América no invoco tu nombre en vano* et *Canto general de Chile*, figurent en position 6 et 7. La section *Lámpara en la tierra*, selon les éditeurs du *Chant général* aux éditions Galaxia Gutenberg a été écrite en dernier, mais le premier poème, *Amor América*, serait bien antérieur à l'ensemble des textes qui composent la section 1<sup>2</sup>. Ce texte n'a donc pas été écrit d'abord —en 1938, par exemple, ni du reste en dernier— ce qui lui aurait également donné un statut privilégié. En revanche, il a été, sciemment, placé en premier.

On ne trouve pas, dans *Amor América*, comme dans un certain nombre d'autres poèmes, en modèle réduit, la quasi totalité des éléments constitutifs du *Chant général*. Cependant, parce qu'y sont déjà posées les bases de la représentation de l'espace, du temps et du *je*, ce poème constitue une assise pour la lecture du *Chant général*. Parallèlement, la lecture du *Chant général* semble un préalable nécessaire pour éclairer l'écriture de *Amor América*. Étant donné que la constitution de l'un et de l'autre inclut, inmanquablement, l'espace, dans le cadre restreint de ce travail, on tentera, en mettant éventuellement en regard, la partie, *Amor América*, et le tout, le *Chant général*, une approche simplifiée du temps et du *je*.

## Le temps

Lorsqu'il écrit le *Chant général*, Pablo Neruda a déjà publié plusieurs recueils de poèmes qui l'ont rendu célèbre. Le dernier en date est la *Troisième résidence*. Ce texte a pour particularité de construire la rencontre du *je* du texte, auquel manifestement le poète prête de nombreux traits d'âme et de vie, avec la réalité de l'Histoire<sup>3</sup>. Le poète se trouvait à Madrid lorsque éclata la guerre civile. Il prit fait et cause pour les Républicains. Ces circonstances biographiques imprimeront une marque très forte dans l'écriture. Jusqu'alors, l'écriture avait pour centre un *je* constamment hanté par ses propres limites, confiné dans les sphères d'une solitude souvent désespérée. La guerre d'Espagne est la dramatique occasion d'une rencontre essentielle avec les autres. Ensuite, par exemple, au Mexique, au Venezuela et au Pérou —pays auxquels, du reste, il est fait référence dans *Amor América*<sup>4</sup> —, Pablo Neruda découvre les hommes d'aujourd'hui et leur réalité d'hier. Élu sénateur par les mineurs du Nord, il adhèrera au Parti Communiste chilien en 1945. Pablo Neruda, qui participa activement à la campagne qui allait porter au pouvoir González Videla, considéra que, devenu Président de la République, González Videla trahissait les engagements qu'il avait pris en tant que candidat. Les prises de position de Pablo Neruda, désormais violemment hostile au Président de la République, lui vaudront d'être recherché par la police. Cet affrontement semble avoir eu une double conséquence : il a permis l'élaboration du personnage du traître dont Pablo Neruda a fait le modèle organisateur de sa lecture générale de l'Histoire dans le *Chant général*; ensuite, il a offert à Pablo Neruda, contraint de vivre dans la clandestinité, l'occasion de se rapprocher encore davantage du peuple et de vivre solidairement avec lui. C'est à partir des années de traque que l'essentiel du *Chant général* sera écrit<sup>5</sup>. Cette très forte implication dans la réalité politique concrète et locale sera le point de départ d'une écriture poétique qui prétend englober la totalité de l'espace et la totalité du temps.

Dans *Amor América*, l'Histoire remonte mythiquement au temps premier de la Genèse, un temps d'avant l'Histoire qui, dans la première strophe, se confond avec l'espace de la Création. La première section du *Chant géné-*

ral, *Lámpara en la tierra*, convoque, pour le lecteur, la mémoire de la Genèse. Mais là où on lisait : *Au commencement Elohim créa les cieux*, on lit : *fuieron los ríos, ríos arteriales*. Dans la Genèse du *Chant général*, il n'y a plus de Créateur, uniquement une Création. Dans la première strophe de *Amor América*, la Création, c'est celle des éléments par eux-mêmes. Le temps des origines, c'est, vibrant et dense<sup>6</sup>, l'espace élémentaire. Ce reversement du temps en espace est, sans jeu de mot et littéralement, à l'origine de l'art poétique du *Chant général*. Alors que, dans la Genèse, se succèdent les jours et que chacun apporte une sophistication supplémentaire au monde de la veille, dans *Amor América*, dès les premiers vers — v. 2 à v. 5 —, l'espace est fait de complémentarités — eau, fleuve, terre, montagne, forêt, désert — équilibrées et parfaites. Tandis que l'espace, simple point de départ, n'occupe, dans la Bible, que les 26 premiers versets de *Genèse I*, il occupe la totalité de l'univers poétique du *Chant général* puisqu'il est la référence première, donc, celle qui, dans l'ensemble du *Chant général* dira le temps et l'homme. En effet, *l'homme fut terre*.

Dans la deuxième strophe, on lit : *El hombre tierra fue, vasija, párpado/ del barro trémulo, forma de la arcilla*. Ces deux vers, par leur équilibre rythmique, par les effets d'écho sonore, par la suspension qui résulte de l'enjambement et par la présence des mots accentués sur l'avant dernière syllabe sont un prolongement de la majesté grave de la première strophe; et, parallèlement, l'homme prolonge la Création avec laquelle, par nature, il ne fait qu'un : il est *terre*, éclos d'un battement de terre ainsi que le suggère, sémantiquement et surtout sonoremment, la métaphore — *párpado/ de barro trémulo* — construite sur la suspension de l'enjambement. Dans le *Chant général*, l'homme, constamment, et y compris le plus contemporain d'entre eux, le mineur du désert chilien, naîtra toujours de la terre. Il sera à l'image et à la ressemblance de la terre. Jamais, il n'aura autorité *sur les poissons de la mer ni sur les oiseaux des cieux*. Comparativement ou métaphoriquement, il sera comme eux, comme l'eau, comme l'air, comme la terre<sup>7</sup>.

Comme il arrive souvent dans les énumérations de Pablo Neruda, elles ne cherchent pas à créer une hiérarchie, et les termes mis en équivalence ici pour dire l'homme des origines — *terre, poterie, boue et glaise* — placent à un même niveau, sans discrimination aucune, la matière *terre* à

laquelle s'ajoute l'eau — *boue, glaise* — et ce qui en résulte : *poterie, forme* -v. 7 et 8. Les vers qui suivent sont émaillés de références au temps d'avant la Conquête — *fue cántaro caribe, piedra chibcha, / copa imperial o silice araucana* — : ce temps auquel renvoie, mythiquement, la date 1400 qui figure dans le titre. Vers 1950, en Amérique Latine, au Mexique en particulier — où Neruda a séjourné —, mais également en Europe, on redécouvre les grandes civilisations d'avant la Conquête, et tout spécialement celles du Pérou et du Mexique<sup>8</sup>. Or, parmi les quatre références qui figurent ici, trois renvoient à des civilisations relativement peu connues — *caribe, chibcha, araucana* — dont la dernière — et précisément pour cela la plus importante — est directement liée à l'espace du *je*<sup>9</sup>. Comme on le remarquera tout au long du *Chant général*, la grandeur d'une culture ne se mesure pas selon les critères que nous, lecteurs occidentaux, serions tentés de retenir : il y a donc mise en équivalence de la *poterie*, la *Pierre*, la *coupe* et la *silice*, entre l'objet brut et celui que nous, nous aurions pu être tentés de privilégier au motif qu'il est plus travaillé. Ainsi, la silice vaut autant que la coupe dont, significativement, l'adjectif qui la qualifie, *impériale*, élude la référence prestigieuse que l'on aurait été tenté d'accorder, par exemple, au terme *maya* ou *inca*. En outre, les termes *initiales, écrites, langage, clés* — v. 13 à v.17 — pourraient, avec pertinence, s'appliquer à une culture sophistiquée de l'écrit. Dans les poèmes du *Chant général* qui évoquent la culture inca ou aztèque, contre l'attente du lecteur, Pablo Neruda privilégie ce que ces civilisations ont de naturel et d'élémentaire. Dès *Amor América*, il apparaît, d'une part, que la terre, l'homme et sa culture, une culture de la terre donc, sont une seule et même chose, et, d'autre part, que le monde des origines, le monde premier de l'équilibre entre les éléments et l'homme, vaut bien ce que valent, dans nos systèmes de valeurs, les civilisations que nous disons grandes.

Les vers 11 à 14 précisent l'évocation de cet homme des origines : *tendre et sanglant, muni d'une arme de cristal humide aux initiales de la terre*. Identique aux éléments de la Création, l'homme est un *être* et jamais un *faire* : on remarquera l'absence de verbe d'action et la très forte présence du verbe *être* en amorce du vers 9, et en position accentuée du premier hémistiche de l'hendécasyllabe du v. 7 et de l'alexandrin du v. 11 :

*Tierno y sangriento fue*. Les adjectifs qui qualifient cet être premier sont porteurs d'une riche ambiguïté : ils peuvent suggérer la naissance — l'homme fragile à peine né et encore baigné de l'eau artérielle, du sang — ; ils peuvent également suggérer un équilibre des contraires naturels : cet homme originel a la fragilité et la force des éléments premiers : sa défense est, elle aussi, naturelle, une défense de la vie avec une arme de vie empruntée aux éléments d'une nature — la terre, l'eau — qui, comme lui, vient de naître : le cristal, dans sa fragile beauté, a l'humidité de ce qui, dans l'univers poétique de Pablo Neruda, vient d'éclorre. Fort éloigné de ce que croyons savoir de telle ou telle ancienne civilisation latino-américaine, l'homme des origines de *Amor América* fonde l'imaginaire qui sous-tend l'écriture du *Chant général*. Cet être originel sera décliné tout au long de l'œuvre. Ce sera, d'abord, et, essentiellement, l'Araucan, mais également, le Libérateur, mais également, l'homme de la mine ou du port miséreux, qui lui aussi, frère batailleur, *tendre et sanglant*, tente âprement de vivre dans un espace si loin des origines : un espace perverti par l'Histoire.

Dans les mythiques origines scandées par le verbe *être* au prétérit, le seul indicateur de temps, c'est l'adverbe *après* : *pudo recordarlas después*. Cet *après* renvoie au seul autre indicateur de temps, en dehors de la date du titre, qui figure dans le poème : *avant*. En effet, dans le premier vers, on lit : *Antes de la peluca y la casaca*. Autant ce vers est virulent dans sa carnavalisation de l'Histoire, autant il est imprécis : on suppose que cette ère grotesque, c'est l'irruption de la Conquête et donc, selon la logique du discours qui règle le poème, l'irruption d'un temps tragique qui met catastrophiquement fin au mythique équilibre de l'homme et des éléments, de l'espace naturel et de l'homme qui l'habitait. Cette catastrophe, non précisée dans le temps ni dans ses circonstances, rappelle les grands effondrements qui ruinent la Création première tels qu'on peut en lire le récit dans les cosmogonies que nous ont léguées les textes religieux. Ici, contrairement à la règle générale dans les textes religieux, la grande catastrophe ne résulte pas du châtement divin : elle advient simplement et irrémédiablement comme le donne à voir la typographie du vers 14 — *escritas\pudo* — dont l'effet de cassure est rehaussé par les enjambements qui l'enchâssent : le rythme dit la perte d'harmonie, d'équilibre, l'incertitude devant l'irrémé-

diable. L'Histoire brise la Création. Dans le poème et donc dans le *Chant général*, avec violence, l'Histoire fait irruption dès le premier vers, donc avant la Création. La première catastrophe de l'Amérique, c'est le carnaval de l'Histoire. Parce qu'elle n'est pas nommée, la catastrophe prend une dimension mythique : elle vaut pour toutes les catastrophes et, en cela, elle est le modèle fondateur de l'Histoire du *Chant général* : une Histoire où les catastrophes — Conquête, dictatures du XIX et du XX, avec une mention spéciale pour celle de González Videla —, reviennent cycliquement. Entre la brisure typographique du vers 14 et l'irruption sémantique du vers 1 la catastrophe suggère un carcan : le poème dira cet espace, au propre et au figuré, que le carcan enserme par la menace et par le silence.

C'est à ce moment précis, lorsque l'harmonie première est *enterrée*, que, pour la première fois, par le biais d'une apostrophe, le *je*, implicitement, s'inscrit dans le *Chant général*. Relais du temps des origines, le *je* règle désormais l'écriture du poème. Les livres d'Histoire, souvent mentionnés par les critiques, ont certainement fourni un cadre événementiel pour l'écriture du *Chant général*<sup>10</sup>. Mais l'Histoire qui intéresse Pablo Neruda, c'est celle qui est écrite dans l'espace naturel, c'est, pour reprendre la métaphore de *Amor América*, le langage de l'eau<sup>11</sup> : autrement dit, une Histoire que seule la poésie peut dire. La suite du poème construit le discours de la mémoire de l'espace-temps premier sur un double régime métaphorique. Quoique complémentaires l'un de l'autre, ces régimes sont différents ; le premier a une tonalité descendante, le deuxième une tonalité ascendante.

Le premier régime est placé sous le signe de l'enterrement. La dernière occurrence du verbe *être* qui, jusque là, disait la Création, dit maintenant la mort : *fue enterrado*. Ou plus, exactement, la mise en terre. La nuance est essentielle puisque, dans le *Chant général*, les éléments, l'eau — ici, *inundaron* — et la terre — ici *enterrado* —, vecteurs de la perpétuation de la vie, tissent le lien entre l'avant et l'après catastrophe. Dans *Amor América*, entre *La vie n'a pas été perdue* qui affirme la réalité du lien et, en amorce de vers suivant, l'adversatif — *Pero* — qui semble la nier, il y a comme une hésitation. L'adversatif structure un ensemble de trois vers — v. 20 à v. 22 — qui contiennent l'un des noyaux métaphoriques, la chute de la goutte, les plus abondamment déclinés dans le *Chant général*. La structure de base

dont relève ce noyau serait la suivante : la catastrophe est douleur, la douleur, sang qui s'écoule; cet écoulement s'infiltré dans la terre, dans la terre, le liquide — sang et pluie et eau — enrichit les racines, lesquelles redonnent à l'arbre la vigueur qui construira la victoire future. Dans les trois vers qui nous occupent, on retrouve deux éléments constitutifs de ce schéma : la goutte de sang, comparée comme il arrive souvent dans l'œuvre, à une rose sauvage, et l'infiltration, ici, dans la forêt — *espesura* — qui est le lieu de référence des Araucans. Mais, en lieu et place du regain de vigueur qui aurait dû en résulter, on lit : *une lampe de terre s'est éteinte*. L'alliance de lumière ou d'objet susceptible de la produire et de terre s'oppose naturellement à la transcendance de la lumière divine dans le texte de la Genèse. Dans le *Chant général*, il n'est d'autre lumière que celle d'ici-bas, ce qui, dans la logique de l'œuvre, n'est évidemment pas une limite mais une référence suprême. La lumière, ce sera celle des éléments et des hommes nés des éléments, les *filis de la glaise*. La vie des hommes sera, dans l'œuvre, indexée sur l'indéfectible vitalité des éléments. Dans *Amor América*, la *lampe de terre qui s'éteint* suggère une indexation incertaine. Dans la strophe suivante, la perspective semble s'inverser : *la vie n'est pas perdue*.

Le deuxième régime, de tonalité ascendante, est préparé par la dynamique de la quête du *je*. Le *je* part en quête du Père des origines : comme l'homme premier, le Père des origines est *tendre* — *jeune, nuptial* —, et sanglant — *guerrier des ténèbres et du cuivre*. Rien ne vient expliciter le lien qui se tisse entre le *je* et cet homme premier, incarnation d'un temps des origines révolu : mais ce lien est perceptible dans l'ensemble métaphorique qui clôt la strophe. De *joven guerrero* (...) à *metalica paloma* (...), les vers sont constitués d'unités métaphoriques mises en équivalence formelle. Comme il arrive souvent dans l'écriture de Pablo Neruda, y compris dans celle du *Chant général*, que l'on tient pourtant pour plus abordable que celle des oeuvres qui ont précédé, ces unités métaphoriques, de prime abord, sont relativement hermétiques. Très présentes dans l'œuvre, sans cesse déclinées, toujours soumises à variations et réitérations, elles n'ont d'autres portée sémantique que celle que leur donne l'ensemble de leurs occurrences dans le *Chant général*. Aussi, parce que les origines ont toujours à voir avec le Chili des Araucans, les vers qui nous occupent exigent

au moins que soit attentivement lu l'ensemble des poèmes qui ont trait au Chili, aux héros du Chili — Lautaro, O'Higgins et Recabarren, par exemple. Dans ces poèmes, on découvre que le Chili — tout spécialement l'Araucanie et ses hommes — est souvent associé aux *métaux* et à l'*obscurité* ; que les héros de la patrie sont souvent nommés *père*, *soldat*, ou *fils* ; et que, puisqu'il est d'abord un fils de la terre, dont les racines sont dans la terre, le héros est naturellement comparé et assimilé, dans la logique de Pablo Neruda, à l'arbre — ou à la plante — et à ses promesses printanières, *nuptiales*. Le feuillage de l'arbre devient alors chevelure, et la tendance constante à faire de l'espace, de la nature élémentaire, un corps, met en corrélation métaphorique la chevelure et le sommet de la montagne. Aussi, il semble bien que, dans les v. 31 à 33, il faille se laisser porter, voire dériver, et passer, naturellement — le naturel étant exclusivement celui de l'écriture —, d'abord, du héros au végétal qui en serait l'emblème ; puis, du végétal à l'autre forme érigée, la cordillère, redoublement emblématique de l'arbre et donc du héros des origines ; et, enfin, de la cordillère à la colombe, qui en est le parachèvement stylisé — forme, couleur, hauteur — ; stylisé et très riche en suggestion d'une beauté splendide et douce qui vaut pour la cordillère, l'arbre et l'homme, le *guerrier tendre* des origines. La quête du père des origines trouve son aboutissement dans l'espace. La nature élémentaire permet de dire le temps, ce temps essentiel que l'Histoire, catastrophe et carnaval, tait.

La convocation, en fin filigrane, *via* le *père*, le *jeune*, la *mère* et la *colombe* de la mémoire des textes chrétiens — le Père, le Fils, le Saint Esprit, figuré par une colombe, la Vierge —, comme la référence à la Genèse en début de poème, sert à prendre la mesure de la différence des imaginaires et des représentations qui sous-tendent l'un et l'autre texte : à la place de Dieu, il y a la Création et à la place de la Sainte Famille et de l'Esprit Saint — qui ont, de surcroît, servi de caution à la Conquête —, il y a l'espace élémentaire et un homme qui lui est indéfectiblement lié au point de ne faire qu'un avec lui : c'est à cet homme, à cet homme-arbre-cordillère-colombe que s'adresse la prière du *je* : Cette prière — *padre mío* —, tisse le lien entre le poème et son contenu, entre le *Chant Général* et l'Histoire : ou, plus précisément, entre le *Chant général* et le temps de l'Histoire dont les

fondements sont un temps d'avant l'Histoire : un temps de l'espace élémentaire. La quête — *te busqué* — ne passe ni par la lecture des textes, ni par la connaissance culturelle des vieilles civilisations : ce qui mène à la *paupière verte*, duplication de la *paupière tremblante*, ce ne sont pas les pierres mais la promenade parmi les fleurs<sup>12</sup>. La quête passe par la captation de l'espace américain, par la perception et la sensation de sa réalité matérielle. C'est à partir de la réalité physique de l'Amérique que se déploie, dans *Amor América* — et par la suite dans la totalité de l'œuvre — la construction métaphorique qui dira le temps *général*. La quête du *je* qui s'ouvre dans *Amor América*, trouvera son aboutissement dans l'écriture du *Chant général*.

## Le je

Pablo Neruda a écrit en plusieurs étapes sa propre biographie, en poésie ou en prose. Même si les critiques ont mis en évidence les aspects biographiques de l'œuvre, le *je* du *Chant général* — comme, du reste, celui de tous les textes de Pablo Neruda — est, d'abord, une stratégie d'écriture. Dans *Amor América*, premier poème de *Lámpara de la tierra*, la section qui chante la Genèse de l'Amérique, le *je* signale et occupe la place du Créateur. D'entrée, le *je* — et les diverses nuances qu'il revêt — est constitué en centre de gravité de l'ensemble du recueil.

Le vers 23, *Yo estoy aquí para contar la Historia*, par son rythme, par le jeu des accents, par la répétition du *yo* dans *estoy*, fait entendre un son martelant qui convient pour asseoir un enchaînement de certitudes : certitude sur la personne — *yo* —, sur sa position — *aquí* —, sur sa présence présente — *estoy* est le premier et le seul verbe au présent dans ce poème — et, enfin, sur sa fonction : *contar la historia*. Ce vers, qui établit un lien très fort entre le *je* qui écrit et ce qu'il s'apprête à écrire, est l'un des plus connus du *Chant général*. Aussi a-t-on pu voir dans le *Chant général* un récit épique, engagé et militant, la chronique historique des vaincus. L'inscription de la date dans le titre du poème et surtout le tour virulemment polémique du premier vers qui carnavalise l'Histoire qui commence avec l'arrivée des Occidentaux inaugurent ce qui, en effet, dans le *Chant géné-*

ral relève, d'un chant à l'autre, de la dénonciation constante et systématique de la violence exercée par les forts sur les faibles. Cet aspect essentiel n'est que l'apparence la plus immédiatement perceptible d'un univers poétique complexe. Le tour décidé, martial, épique du vers 23 — *Yo estoy aquí para contar la historia* — cache des enjeux plus secrets et fondamentalement lyriques. Le seul et unique verbe qui organise la deuxième unité syntaxique de la quatrième strophe — de *Desde la paz del búfalo (...) à metálica paloma* — est un verbe d'action — *te busqué* — qui dit la quête. L'objet de la quête, c'est de donner voix à l'insondable profondeur de ce qui n'en a pas, ici, les origines et le *père* qui en est l'emblème, plus avant, dans le *Chant général*, le peuple et sa douleur silencieuse et terrible. Cette quête, Pablo Neruda est le premier écrivain latino américain à l'entreprendre — et, jusqu'à l'heure, le seul à l'avoir entreprise. L'originalité de la démarche vient d'abord de son objet. Mais sa spécificité vient du fait qu'elle est entreprise à partir du *je*, qu'elle engage la construction ontologique du *je*. Essentiellement lyrique, la quête n'aura d'autre existence que celle que lui donneront les possibles métaphoriques de l'écriture.

Le *je* qui apparaît en amorce de la quatrième strophe — *Yo incásico del légamo*, v. 34 — a, également, comme le *je* du vers 23, une très grande puissance sonore : par sa position bien évidemment, mais aussi par la virgule qui sépare spectaculairement le pronom personnel sujet du verbe qui n'apparaît qu'en début de deuxième vers et, enfin, parce que la force monosyllabique du pronom personnel est, dans ce vers, pourtant très bref — 7 syllabes — corrélée à celle de deux accents sur la pénultième. Ainsi commence une unité syntaxique martelée — cf. la présence de monosyllabes qui constituent un vers ou l'amorce d'un vers ; le rôle et la place des accents et tout particulièrement de ceux qui tombent sur le *e* final des verbes à la première personne — ; saccadée — cf. l'apposition, les enjambements et l'abondance des signes de ponctuation — ; et marquée par l'âpreté sonore. Lors de sa première apparition, dans la strophe précédente, le *je* était inséré dans un vers fortement et stablement assertif — *Yo estoy aquí para contar la historia* —, dans sa deuxième occurrence, dans cette même strophe, le *je* était pris entre l'ampleur épique et équilibrée de l'énumération des espaces où se déroule la quête et le crescendo lyrique qui emporte les

unités métaphoriques en fin de strophe. En début de cinquième strophe, c'est d'abord le rythme qui avertit le lecteur de la présence de turbulences de fond. Pour tenter d'approcher ces turbulences, il semble préférable d'avoir lu le *Chant général* et tout spécialement le Chant II, *Alturas de Macchu Picchu*.

Dans *Alturas de Macchu Picchu*, Pablo Neruda écrit une cosmogonie du *je* où l'expérience existentielle se confond avec l'expérience littéraire : parvenu au sommet de la citadelle pré-incaïque, le *je*, selon des modalités qui ont à voir avec les rites d'initiation, après une descente au plus profond de la géologie qui équivaut à une descente dans les profondeurs du temps, parvient à la cité des morts : cette rencontre fondatrice du *je* et de l'*autre* — ici, le peuple qui, autrefois, a érigé la citadelle — est suivie d'une remontée-renaissance-naissance qui — selon la logique poétique de *Alturas de Macchu Picchu* — marque la fin de la solitude angoissée de la vie et de l'écriture antérieure du *je*. Cette révélation de l'*autre* dans la cité pré-incaïque va bien au-delà de la découverte des splendeurs architecturales des ruines — cf. les poèmes organisés à partir du *je* qui, sciemment, se détourne des séductions du site archéologique<sup>13</sup> : *Alturas de Macchu Picchu* contient l'assise de la représentation ontologique du *Chant général*. La configuration de base qui est au cœur du chant II, descendre dans la matière géologique, rencontrer dans la matière terre l'*autre*, renaître *autre* avec les autres, finalement solidaire d'un peuple, sera déclinée, selon des modalités différentes, dans l'ensemble de l'œuvre.

C'est, semble-t-il, cette configuration qui émerge dans la cinquième strophe. Bien qu'il y manque encore l'étape de descente et de renaissance, on trouve déjà une recherche qui, au delà de la trace de surface — *pedra* —, va jusqu'aux profondeurs du temps — *inca* —, lesquelles s'inscrivent dans l'espace, dans la matière et, spécialement, dans la première d'entre elles — *légamo* —. On y trouve aussi la quête de l'*autre* qui définit le *je* dans le *Chant général*. La question : *qui m'attend ?*, sous diverses formes, reviendra à de multiples reprises dans le *Chant général* — dans le premier chant de *Alturas de Macchu Picchu*, par exemple — et dans tous les recueils de Pablo Neruda. Les critiques ont mis en évidence ce que sa première poésie, antérieure au *Chant général*, manifestait d'angoisse et de

solitude — alors même qu'elle chantait l'amour<sup>14</sup>. Il y avait dans l'œuvre de Pablo Neruda une quête qui toujours butait sur du vide : une quête éperdue et perdue où le *je* ne trouvait pas de réponse, où, pour le dire dans la logique de Pablo Neruda, il ne *se* trouvait pas : l'*autre* — *qui m'attend?* —, c'est la part de soi qui se trouvera dans la rencontre avec l'autre. De sorte que ce *qui m'attend?* équivaut à un *qui suis-je* qui, pour se définir, nécessairement, devrait trouver dans l'*autre* un espace où être soi-même : c'est cette quête essentielle qui sous-tend l'écriture du *Chant général*. Le *je* solitaire se constituera toujours en tension vers un tout solidaire.

Un des noms qui dit cette *tension vers* pourrait être le mot *amour*. Le ton virulent et polémique, celui dont on prend la mesure dès le premier vers de *Amor América*, traverse tout le recueil et comme il fait grand bruit, le lecteur, immanquablement et à juste titre, en est très fortement impressionné. La rage contre les puissants court tout au long du *Chant général*. Elle n'est qu'une partie, la plus apparente mais pas nécessairement la plus importante d'un tout d'une nature très différente. Le titre du premier poème, c'est, emblématiquement, *Amor América*. D'après les éditeurs du *Chant général* aux éditions Galaxia Gutenberg, dans une première version, le titre était *Amo América*<sup>15</sup>. Sonorement, la nouvelle version qui joue sur les vibrations en allongeant le *o* par le *r* et en plaçant l'accent sur le *o* final est considérablement plus harmonieuse et elle prépare les délicates nuances vibrantes des premiers vers qui disent la Création. En juxtaposant l'amour et l'Amérique, liés et comme indessoudables, la nouvelle version a aussi gagné en ampleur sémantique. La déclaration d'amour, dont rien ne dit la provenance, acquiert, dès le titre, une dimension transcendante. La lecture du poème ne laisse aucun doute sur le point d'où émerge cet amour : le *je*. Cet amour, cette tension du *je* vers l'autre a pour objet l'Amérique. L'Amérique, ce sont ces hommes, et tout particulièrement son peuple, son espace naturel et les matières élémentaires qui le constituent. Le *Chant général* est essentiellement un chant lyrique, un hymne d'amour dont l'objet est l'Amérique.

Dans *Amor América*, certaines modalités de l'hymne sont déjà à l'œuvre. On en retiendra deux qui sont autant de liens tissés entre le *je* et l'*autre*. Comme il a précédemment été précisé, dans ce premier poème, émerge

l'assise de la représentation ontologique du *je*. D'abord, le *je* fusionne avec la matière élémentaire — matière dont on trouve trois occurrences dans *Amor América* : *párpado/ del barro trémulo, párpado verde/ légamo*. Ensuite, la fusion avec l'élément originel fait que le *je* devient l'*autre*, dans *Amor América*, il est l'homme des origines — *yo, incásico del légamo*. Sur cette assise, le *Chant général*, constamment, fera entendre la parole du *je* qui agit avec l'*autre*, qui parle à l'*autre*, qui est l'*autre* ; et ce, quel que soit le temps et l'espace de l'*autre* : homme de la glaise, héros d'hier, combattant d'aujourd'hui. Ainsi, en écho au vers 34 de *Amor América*, dans le chant VIII, après transmutation, le *je* sera la voix de la Terre qui s'appelle Jean, de tous les Jean de la Terre.

Ouverture au *Chant général*, *Amor América* se construit emblématiquement, pour l'essentiel, sur la tension du *je* vers l'*autre* : sur l'apostrophe aux frères — v. 19 — , au père — v. 24 à 33 — , à la terre — v. 42 à 46. Quant à la question *qui m'attend ?*, elle est adressée, à partir du *je* au *je* même, et surtout au lecteur dont l'attention et la complicité sont sollicitées. Significativement, c'est dans une apostrophe que, de manière implicite, apparaît pour la première fois le *je*. L'apostrophe s'adresse aux frères — *hermanos pastorales*. Bien que rien ne vienne préciser l'identité de ces frères, on suppose qu'il s'agit des hommes d'hier — les guerriers *tendres et sanglants* des origines — mais on peut aussi croire qu'il s'agit des hommes contemporains, ceux qui, aujourd'hui, souffrent. Les uns et les autres forment la communauté *fraternelle* — et le mot suggère une riche relecture de la tradition évangélique — dont le *je* deviendra éperdument solidaire.

La dernière modalité de l'hymne est corrélée au champ métaphorique de la descente du *je* dans la matière : il s'agit du motif de l'arbre. Par ses racines qui le relie à l'élément terre, dans la dernière strophe, le *je* est arbre. Le *je-arbre* fusionne avec la matière, la sève devient l'inspiration et la poésie sera, donc, la poésie de la terre — dérivée sémantiquement et métaphoriquement des éléments et passant par eux<sup>16</sup>. L'image de clôture qui dit la fusion du *je* et de la terre joue sur la polysémie du mot *copa*, cime de l'arbre, et coupe pour boire. De sorte que, par le jeu des connotations, et, en particulier, par la référence, en filigrane, au calice, la poésie devient

élémentaire et sacrée. A l'instar même de l'arbre qui la dit. L'image de l'arbre est élémentaire, parce qu'elle est simple et parce que tous les éléments — la terre, l'eau, l'air et le feu vital — ont à voir avec l'arbre. Dans l'univers poétique de Pablo Neruda, l'accès au temps passe par la géographie et la géologie. Les éléments et la matière fondent la représentation de l'espace et du temps. L'arbre, point de convergence de tous les éléments, est, en quelque sorte, un microcosme de l'univers. Le *je*, centre de gravité de l'oeuvre se décline naturellement dans l'image de l'arbre. Mais alors que la configuration métaphorique de la descente-remontée-renaissance s'articule dans l'ensemble de l'oeuvre autour du *je*, l'image de l'arbre se déploie sur un éventail de déclinaisons singulièrement plus ample. A l'instar du père des origines dans *Amor América*, tous les hommes de la terre, de toutes les époques, seront, dans le *Chant général*, comparés ou assimilés à l'arbre. Complémentairement, comme l'insinue, dans *Amor América*, la *goutte* qui, après la première catastrophe, se perd dans les profondeurs de la forêt, sur la métaphore de l'arbre, par synecdoque ou métonymie, s'élabore la représentation d'une cohérence du temps inscrite dans les éléments : chaque catastrophe de l'Histoire, parce qu'elle alimente ses racines contribue à faire croître l'arbre : sur la base de son inscription dans l'espace élémentaire, métaphoriquement, l'arbre construit le temps. Ainsi, l'image de l'arbre relie, jusqu'à la fusion, l'espace, le temps, les hommes et le *je*. L'amour, dans le *Chant général*, c'est une question d'écriture.

*Amor América* est le premier poème du *Chant général*. Ce poème dit la Genèse de l'Amérique en même temps qu'il constitue la genèse de l'oeuvre. La création première, c'est celle d'un espace naturel élémentaire : l'homme des origines est de même nature que la terre, l'air, l'eau ou le feu. Cet espace et cet homme sont l'assise de la représentation du *Chant général*. Dans *Amor América*, il y a un léger d'hésitation, mais déjà, dès ce premier poème, c'est à partir de l'espace naturel que s'engage la quête du temps des origines, le temps d'avant la catastrophique irruption de l'Histoire. Par la suite, dans l'ensemble du *Chant général*, c'est à partir de la matérialité de l'espace américain, à partir de sa géographie et de sa géologie, que se déploiera le champ métaphorique qui dira, pris dans l'Histoire,

le temps de l'homme qui est terre, dans sa douleur contemporaine comme dans son harmonie première.

On a considéré, à juste titre, le *Chant général* comme un poème épique où vibre la passion militante et engagée de son créateur. D'apparence incontestablement idéologique, l'engagement est, en profondeur, de nature ontologique. Pablo Neruda, jusqu'au *Chant général*, avait construit son œuvre autour d'un *je* auquel il prêtait plus d'un trait d'âme et de vie. Le *Chant général* prolonge cette quête de soi : mais alors que, dans les œuvres précédentes, la quête du *je* butait sur un vertige du vide, dans le *Chant général*, cette quête, pierre de fondation de l'œuvre, aboutit à la fusion de l'espace, du temps, des hommes dont le temps est écrit dans l'espace, dans les matières élémentaires. Dans l'hymne d'amour à l'Amérique qui s'élève dès le premier poème du *Chant général* se livre une bataille de mots, de sons et de sens, d'images et de métaphores qui, pour la terre et le peuple endolori, ouvre la perspective d'une *aurora de lumière*, et, pour le *je*, scelle la conquête de la joie.

**Monique Plaa**

*Maître de Conférences en Espagnol à l'UMLV*

*UFR Langues et Civilisations*



- 29 de la sombría paz venezolana,  
30 te busqué, padre mío,  
31 joven guerrero de tiniebla y cobre  
32 oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,  
33 madre caimán, metálica paloma.
- 5 34 Yo incásico del légamo,  
35 toqué la piedra y dije :  
36 Quien  
37 me espera? Y apreté la mano  
38 sobre un puñado de cristal vacío.  
39 Pero anduve entre flores zapotecas  
40 y dulce era la luz como un venado,  
41 y era la sombra como un párpado verde.
- 6 42 Tierra sin nombre, sin América,  
43 estambre equinoccial, lanza púrpura,  
44 tu aroma me trepó por las raíces  
45 hasta la copa que bebía, hasta la más delgada  
46 palabra aún no nacida de mi boca.

## Notes

- 1 Le *Chant général* est le recueil le plus connu du poète chilien Pablo Neruda — 1904-1973 — qui obtint le prix Nobel de littérature en 1971.
- 2 "Textos observaciones y variantes", in Pablo Neruda, *Obras Completas*, Galaxia Gutenberg, 1999, T1, p. 1213.
- 3 Pablo Neruda, "Tercera residencia", *Obras Completas*, Galaxia Gutenberg, 1999, T1, p. 349-411.
- 4 Pour la biographie de Pablo Neruda, on peut consulter : Fernando Alegria, "Cronología", in Pablo Neruda, *Canto general*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976 ; Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, Losada, 1966 ; et Volodia Teitelboim, *Neruda*, l'Harmattan, 1995. Pour une approche de l'écriture autobiographique, on peut profitablement lire, si possible les uns après les autres : "Yo soy" -chant XV du *Chant général* ; *Memorial de Isla Negra* et *Confieso que he vivido*.
- 5 Cf. in Pablo Neruda, *Obras Completas*, Galaxia Gutenberg, 1999, T1, p. 1201 et ss.
- 6 Dans les vers 2 et 3, la répétition de *i*, de surcroît par deux fois accentué, et la présence des liquides — et tout spécialement du *r* décliné en *ro*, *rio*, *rio*, *ria* — font entendre l'écoulement vibrant et profond de l'eau. Cette vibration des profondeurs, si caractéristique de la poésie de Pablo Neruda, on l'entend très nettement dans la voix du poète lorsqu'il lit ses propres textes.
- 7 L'homme, selon la poésie de Pablo Neruda, n'a donc rien de commun avec l'homme de la Genèse, créé par Dieu à son image avec pour mission de dominer la création entière : *Elohim dit : "Faisons l'homme à notre image, à notre ressemblance ! Qu'ils aient autorité sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux, sur les bestiaux, sur toutes les bêtes sauvages et sur tous les reptiles qui rampent sur la terre !" Elohim créa donc l'homme à son image, à l'image d'Elohim il les créa. Genèse I, 26*, ed. Gallimard, 1956.
- 8 En 1950, Octavio Paz publie la première version du *Labyrinthe de la solitude*. Ce long essai interroge et relit l'Histoire du Mexique. L'approche historique de Octavio Paz prend appui sur la psychanalyse et le surréalisme : ses moyens et ses fins diffèrent du tout au tout de ceux mis en oeuvre par Pablo Neruda dans le *Chant général*.
- 9 L'espace de la Création, bien que apparemment, *général*, est composé d'éléments qui tous, peu ou prou, ont à voir avec le *je*. Ainsi, *l'humidité* et *l'épaisseur* d'un côté et de l'autre les *pampas planétaires*, après lecture du *Chant général*, renvoient à deux espaces du *je* qui sont aussi deux espaces déterminants dans la vie et l'oeuvre de Pablo Neruda : la forêt de l'enfance dans le sud du Chili et le désert de la première rencontre avec les mineurs syndiqués et communistes dans le nord du pays.
- 10 Cf. "Prólogo" de Enrico Mario Santi et les nombreuses notes de bas de page de l'édition Cátedra de *Canto general*, 1998.
- 11 On remarquera que le Chant XII s'intitule, *Los ríos del canto*. Les cinq poèmes qui le composent sont adressés à des artistes —un musicien et quatre écrivains. Ces chants, sur un ton familier, confidentiel et complice, sont, pour Pablo Neruda, l'occasion de définir, une fois de plus son propre art poétique. Il n'est pas insignifiant qu'il ait choisi le fleuve pour dire la poésie. Le fleuve c'est, comme en atteste le v. 2 de *Amor América*, le premier élément de la Création.
- 12 Dans *Amor América*, au vers 35, le témoignage des pierres est récusé au profit d'une promenade parmi les fleurs du Mexique. Bien plus tard, Pablo Neruda, dans *Memorial de Isla Negra*, chantera ce qu'il doit au Mexique : *Y la tierra sonora y saturada/ me enseñó de una vez a ser terrestre : /reconoci derrotas y dolores : / por vez primera me enseñó la arcilla/ terrenal / que cantando / conquista el solitario la alegría -in Obras completas, Galaxia Gutenberg, T11, p.1283.*
- 13 Voir, par exemple, le poème XI, Chant II.
- 14 Dans un de ces poèmes qui valent pour art poétique, Pablo Neruda a, en deux vers, défini sa première esthétique de la manière la plus efficace et aussi la plus plaisante qui soit : *Cuando yo escribía versos de amor, que me brotaban/ por todas partes, y me moría de tristeza — Canto general*, ed. Cátedra, p.506.
- 15 "Notas", *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, 1999, T1, p.1213.
- 16 On remarquera, dans *Diccionario del Canto general de Pablo Neruda*, le nombre considérable d'arbres que les auteurs ont estimé devoir faire figurer dans leur dictionnaire. Alain Sicard, Fernando Moreno, *Diccionario del Canto general de Pablo Neruda*, Ellipses, 2000.