



HAL
open science

Entre errance et enracinement : l'esthétique de Pablo Neruda

Monique Plaa

► **To cite this version:**

Monique Plaa. Entre errance et enracinement : l'esthétique de Pablo Neruda. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2002, 6, pp.129-4. hal-04405597

HAL Id: hal-04405597

<https://hal.science/hal-04405597>

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 BÉNAT-TACHOT — Annick BOUILLAGUET — Thierry BONZON
Vladimir LAZYKOFF — Robert SAYRE — Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétariat de rédaction : Emmanuelle BRUN

Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER

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

Présentation du numéro	5
<hr/>	
Articles	
Louise BÉNAT-TACHOT , L'errance de Alvar Núñez Cabeza de Vaca : odyssée christique ou canular exotique ?	9
Robert SAYRE , Errances en territoire amérindien au XVIIIe siècle	41
Ludivine ROYER , L'errance : le nomadisme contrarié des Aborigènes d'Australie.	59
Nolwena MONNIER , L'errance d'Arthur entre la vie et la mort ou le mythe du retour d'Arthur à la cour Plantagenêt	75
Marie-Françoise ALAMICHEL , Errance et genres littéraires du Moyen Age anglais	89
Jean VILAR , Au bon vouloir de Rocinante ? Sur les polarités sous-jacentes aux deux errances de don Quichote	111
Monique PLAA , Entre errance et enracinement : l'esthétique de Pablo Neruda	129
<hr/>	
Liste commentée des travaux de littérature française et de littérature comparée soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée en 2001	145
<hr/>	
Actualités	147

Entre errance et enracinement : l'esthétique de Pablo Neruda

Monique Plaa

Dans le cadre de ce travail, l'errance sera abordée en prenant appui sur trois étapes de l'écriture. La première étape comprend *Residencia en la tierra* et *Tercera residencia*, deux recueils qui réunissent trois ensembles de textes écrits entre 1924 et 1945¹. Une deuxième étape correspond au *Chant Général* écrit entre 1938 et 1949². Quant à la troisième étape, elle se compose de l'ensemble des textes écrits entre 1950 et 1957 : *Los versos del Capitán*, *Las uvas y el viento*, *Odas elementales*, *Nuevas odas elementales* et *El tercer libro de las odas*³. Les dernières odes, celles qui formeront une partie de *Nuevas odas elementales* et la totalité de *Tercer libro de las odas*, ont été écrites entre 1955 et 1957. Elles coïncident avec deux événements fondamentaux dans la vie de Neruda. D'abord, en 1955, Pablo Neruda se sépare de son épouse avec laquelle il a partagé 18 ans de vie officielle. Il partagera désormais officiellement sa vie avec Matilde Urrutia avec laquelle il a déjà partagé 7 ans de vie clandestine. Ensuite, en février 56, se tient le XXe congrès du Parti Communiste qui jette, pour le monde entier et tout spécialement pour les Communistes dont Pablo Neruda fait officiellement partie depuis 1945, une lumière crue sur les réalités du stalinisme. Dès lors, l'écriture de Pablo Neruda sera autre et la même. Il est pour le moins emblématique que, dès le titre même des deux recueils suivants, s'inscriront, d'abord, la vague divagation, dans *Estravagario*, écrit en 1957 et 1958, et, ensuite, les navigations et les retours, comme l'indique, *Navegaciones y regresos*, le titre original du recueil écrit également entre 1957 et 1959. L'errance que ce titre manifeste, certes, a à voir avec le choc induit par les révélations du XXe congrès mais elle a aussi à voir avec le cycle des *Résidences* puisque, lors du périple qui organise *Navegaciones y regresos*, le poète repasse par

l'Asie. Ainsi, dans un effet de retour en spirale, le poème de *Navegaciones y regresos* intitulé *Oda frente a la Isla de Ceylán*⁴ résonne comme en écho à d'autres poèmes qui, écrits 30 ans plus tôt en Asie, et pour certains à Ceylan même, figurent dans *Residencia en la tierra*⁵.

De la première errance à l'enracinement

L'ensemble des *Residencias* est publié entre 1925 et 1945. Lorsqu'il écrit ces textes, Pablo Neruda se trouve au Chili, de 1925 à 1927, en mer de la fin 1927 à 1928, en Asie - Birmanie, Inde, Ceylan, Indonésie - de 1928 à 1931, en mer, sur le chemin du retour, en 1932, au Chili, en 1933, à Buenos Aires, de 1933 à 1934, à Madrid, de 1934 à 1936, à Paris en 1937, en mer, en 1938, au Chili de 1938 à 1940, au Mexique de 1940 à 1943. Sur le chemin qui le ramène du Mexique au Chili en 1943, il fait un détour par le Venezuela et le Pérou. De 1944 à 1949 le poète réside au Chili où il rédige les derniers textes de *Tercera residencia* et la quasi totalité des poèmes du *Chant général* dont il a amorcé l'écriture en 1938, lors de son précédent séjour au Chili, le soir même de la mort de son père.

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait être tenté d'imaginer à la lecture de la plupart des poèmes qui composent les deux premières *Residencias* - "Residencia I" et "Residencia II" de *Residencia en la tierra* -, le lecteur ne peut qu'exceptionnellement identifier les lieux parfois fort exotiques où elles ont été écrites. L'Asie, par exemple, est à peine présente sur le devant du texte. Octavio Paz, qui a fait de son séjour en Asie dans les années 60 une assise de l'esthétique de la contemplation, n'a pas manqué de relever à quel point l'indifférence voire l'acrimonie de Pablo Neruda vis-à-vis de l'Asie lui semblait étrange. De fait, lorsqu'elle s'infiltré dans les poèmes de Pablo Neruda, l'Asie y prend les couleurs générales que prennent toutes choses dans *Residencia en la Tierra*. Lorsqu'elle est explicitement présente, ce qui est le cas le moins fréquent, l'Asie participe de l'esthétique du désespoir qui caractérise cette première étape de l'écriture du poète chilien. De son errance de consul précaire⁶, constamment déplacé d'une ville asiatique à l'autre, Pablo Neruda ne fait jamais surgir l'occasion d'une rencontre, l'occasion d'un échange. Dans la plupart des poèmes des

deux premières *Résidences*, le *je* est une solitude à la dérive dans un univers sans limites :

Estoy solo entre materias desvencijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada. -*Débil del alba* ⁷

Sans ancrage, sans repère, sans orientation, le *je* dans le monde est un *je* errant plus encore au figuré qu'au propre. Le caractère étranger du lieu, l'Asie par exemple — mais il se peut, plus significativement encore, que ce soit un pays de langue espagnole, l'Argentine ou l'Espagne, voire le Chili même — est le complément naturel d'un *je* étranger à tout sauf à la douleur qui l'habite. Cette expression, la *douleur qui l'habite*, en français une simple métaphore lexicalisée, est dans *Residencia en la tierra* ramenée pour ainsi dire à son sens propre : le *je* est hanté ou envahi, selon les poèmes, par le corps étranger mais familier qu'est la douleur. Ce statut d'étrangeté, à l'égard de ce que nos modes de pensée et de représentation nous ont habitués à concevoir comme la part la plus intime de notre moi, est inhérent au statut d'une errance d'autant plus convulsée que l'ennemi est extérieur :

las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí, como paredes. -*Unidad* ⁸.

et, également, intérieur. L'ennemi est dans la place :

hay algo enemigo temblando en mi certidumbre,
creciendo en el mismo origen de las lágrimas,
como una planta desgarradora y dura
hecha de encadenadas hojas amargas. -*Tiranía*⁹,

Cet effet d'étrangeté du monde par rapport à soi et de soi par rapport à soi est tel qu'il arrive que le *je* se dise à la troisième personne : dès lors le *soldat*, *l'inhabité*, *le jeune roi* ou le *Monsieur seul* sont susceptibles d'être autant de figures de substitution¹⁰. Mais quelle que soit la déclinaison de la personne, le *je*, implicite ou explicite, est, essentiellement, l'espace de la déchirure et de la douleur, le *je* est une errance. Sans cesse, dans une grande diversité de formes et toujours en creux, *Residencia en la tierra* dit

le lien absent qui, s'il était retissé entre le *je* et le monde entre le *je* et le *je* ferait de l'errance un enracinement.

Cette expérience de l'infinie et douloureuse étrangeté de soi à soi reversée en son contraire, ce passage de l'errance existentielle à l'enracinement essentiel est inséparable de l'expérience de l'écriture. Les critiques ont unanimement souligné le quasi hermétisme des textes de *Residencia en la tierra*. Compacts par leur forme — ampleur des strophes, longueur des vers, allongement extrême des unités syntaxiques — et opaques par leur sens puisque souvent constitués en longues séries de segments juxtaposés autour d'un centre sémantique indécidable voire absent, les poèmes de *Residencia en la tierra* contribuent à faire de la lecture une déambulation chaotique qui fait écho à l'errance existentielle inscrite au cœur même de l'écriture qui les constitue.

Dans la critique de l'œuvre de Pablo Neruda, la part réservée à la recherche des sources et des influences est étonnamment absente. Et ce, certainement, parce que bien qu'il n'échappe pas à l'inévitable règle qui veut que l'on n'écrive que sur de l'écrit, et bien qu'il ait séjourné constamment à l'étranger où il était en contact avec toutes les littératures du monde, Pablo Neruda a cependant constitué un univers si puissamment autonome par ses enjeux de sens que son écriture s'est aventurée elle aussi sur des chemins que le poète traçait, pour ainsi dire, sur la marche. Et ce sont ces chemins que la critique a tenté de parcourir¹¹.

Pourtant, lorsque, un peu au hasard de ses déambulations, Pablo Neruda arrive à Madrid, il fréquente aussitôt, avec aisance et conviction, le groupe des poètes surréalistes. Définitivement, et d'une pérégrination à l'autre, il sera fidèle à la mémoire de Federico García Lorca et à l'amitié qui le liera à Rafael Alberti. Au départ, du Surréalisme, Pablo Neruda a aimé la liberté et une certaine manière de pousser le langage dans ses derniers retranchements. La revue qu'il éditera à Madrid porte un titre, *Caballo verde para la poesía*, qui est un clin d'oeil à cette esthétique ; mais un clin d'œil seulement puisque, derrière son apparence déconcertante, le titre a de solides ancrages dans un système métaphorique traditionnel aisément repérable. Cependant, il est toutefois possible, dans *Residencia en la tierra*, de prélever, ici ou là, un ensemble de vers qui, par les cassures sémantiques qui

les caractérisent, ont, en effet, à voir avec le Surréalisme. Mais, de fait, il s'agit plutôt de fleurs de rhétorique qui, certes, ne déparent pas dans l'ensemble du bouquet mais n'en constituent ni l'essentiel ni, encore moins, la nature. Pablo Neruda, à l'époque de *Residencia en la tierra*, ne cherche *ni un moyen de se libérer de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble*, selon l'expression de son futur ami Eluard, ni le moyen de *ruiner cette civilisation qui vous est chère* selon la déclaration — en 1925, à la Residencia de estudiantas de Madrid — d'Aragon¹² qui deviendra aussi un ami cher et admiré de Pablo Neruda. Pablo Neruda cherche, alors, un chemin qui serait autre chose qu'une errance existentielle aussi solitaire qu'éperdument vide et désespérante.

La remise en perspective et, conjointement, l'inversion des signes de l'errance par l'esthétique de l'enracinement se fera quasi incidemment par l'émergence d'une verticalité qui fera contrepoint à ce que l'errance a de vagabondage horizontal. Dans un poème de *Residencia en la tierra*, écrit en 1934, à Madrid, et intitulé *Estatuto del vino*, l'énumération des items de la mémoire témoigne de l'errance amère et insignifiante du *je* dans le monde :

recordando noches, navíos, sementeras,
amigos fallecidos, circunstancias,
amargos hospitales y niñas entreabiertas :
recordando un golpe de ola en cierta roca
con un adorno de harina y espuma,
y la vida que hace uno en ciertos países,
en ciertas costas solas,
un sonido de estrellas en las palmeras,
un golpe del corazón en los vidrios,
un tren que cruza oscuro de ruedas malditas
y muchas cosas tristes de esta especie. -*Estatuto del vino*¹³

Mais déjà, dans le poème qui précède immédiatement *Entrada en la materia*, on peut lire :

caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme,

a vuestros materiales sometidos,
a vuestras muertas palomas neutrales,
y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
y ardamos, y callemos, y campanas. - *Tres cantos materiales, entrada
a la madera.*¹⁴

Le *je* est, ici, un évidemment placé sous le signe d'une double chute : celle de la nuit et de son équivalent la goutte d'eau. En termes prosaïquement réducteurs, le *je* est placé sous le signe d'une lente et sûre corrosion. Toujours en traduction prosaïque, le *je* corrodé sollicite la matière morte pour que cette vie morte —puisque telle est la dynamique de la corruption des matières, en l'occurrence celle du bois mort qui est le sujet du poème— emporte le *je*. Dans le cadre de notre approche, ce qui importe tout particulièrement, c'est la nature de cet emportement sollicité. L'emportement est d'abord fusion - *así dme* ; *hagamos fuego* -, puis dilution commune, ascendante et festive -dans l'univers de Neruda, cloches ou carillons sont indissociables de la célébration festive. Ainsi donc, un mouvement initialement amorcé vers le bas est complété par une dynamique orientée vers le haut. La rencontre du *je* et de la matière, la fusion qui s'en suit et le mouvement imprimé à cette fusion, d'abord descendant puis ascendant, constituent un motif fondateur de l'univers mythologique spécifique de Pablo Neruda. Cette verticalité, appelée à contrecarrer l'insignifiance de l'errance, vaudra, au fil de l'écriture pour enracinement signifiant.

La critique, à maintes reprises, a signalé que 1936 est, pour Pablo Neruda, une date clef : dans la vie de l'errant solitaire, il y a désormais une femme, Delia del Carril, et il y a des amis : Federico García Lorca, Rafael Alberti et les autres. Soudain, la guerre éclate. La solidarité de Pablo Neruda avec le camp des Républicains est immédiate et spontanée. Cette solidarité, qui prend un tour tragique avec l'assassinat de Lorca, se double, pour Pablo Neruda, d'une prise de conscience : les partisans de la République ne sont pas tous du même bord politique. Pablo Neruda se range aux côtés de ceux qui défendent le peuple de manière coordonnée et collective, il choisit les communistes. En tant que consul du Chili en Espagne, Pablo Neruda fera tout ce qui est en son pouvoir pour venir en aide aux Républicains, et dès qu'il quitte l'Espagne, il fera, depuis Paris,

tout son possible pour que le Chili accueille les Républicains contraints à l'exil.

L'essentiel de *La tercera residencia* est écrit après 36. L'écriture du *Chant Général* débute en 38. Les deux œuvres attestent de la rencontre de Pablo Neruda, jusque là errant et solitaire, avec l'Histoire. C'est, semble-t-il, sur la base de cette rencontre, que ce qui, dans les textes de *Residencia en la tierra* écrits dès 1934, insinuait à peine une verticalité susceptible de se constituer en enracinement, va, lentement mais sûrement, cristalliser en une esthétique de la profondeur qui fera un remarquable contrepoint à l'errance propre et figurée des premiers textes de *Residencia en la tierra*.

Enracinement

Le chant général est conçu comme une cosmogonie. Le premier chant, constitué, emblématiquement, par 7 poèmes, célèbre la création du monde américain. On ne manquera cependant pas de remarquer que, dès le départ, dès le premier poème, le *je* est présent, suggérant, d'entrée, une coïncidence significative entre le créateur du monde, du reste éludé, et le créateur du texte qui dit le monde. Or, ce créateur-là, le *je*, discrètement ou manifestement, est inscrit au cœur même de l'écriture. Et, c'est sur la base de ce *je* que l'écriture va transformer l'errance en enracinement. Le deuxième chant, dédié selon le titre, *Alturas de Macchu Picchu*, et selon une première impression de lecture, à Macchu Picchu, une cité pré-incasique du Pérou, est, de fait, une manière d'étrange cosmogonie : une cosmogonie qui dit la création du créateur, la création du *je* qui écrit, du *je* constitutif des fondations du *Chant général*. Or, ce qui se dit, au travers de cette cosmogonie du *je*, c'est, précisément, le reversement de l'errance en enracinement. Les premiers poèmes de cet ensemble qui en compte emblématiquement 12, délibérément réécrivent l'errance des *Residencia en la tierra*. Par vagues successives d'accumulations chaotiques s'esquisse un parcours qui n'est qu'une horizontalité illisible douloureusement scandée par quelques tentatives d'une quête dont la verticalité se perd dans les tréfonds d'un soi où rien ne résonne que le vide de soi. La montée à Macchu Picchu, au poème VI, va, définitivement, rénover le motif de la quête verticale.

Juchées sur les hauteurs de la Cordillère, les ruines de la citadelle pré-incasique inscrivent dans l'espace, dans le corps de la montagne, une géologie du temps des hommes : dessous, en bas, ensevelis sous l'architecture mais bien présents, il y a les hommes qui ont érigé la citadelle. Dès lors, la quête verticale du *je*, au lieu de butter sur le vide de soi, rencontre, dans le royaume des morts mais éternellement vivante, comme les matières, la terre, la pierre et l'eau qui la disent, l'humanité humble et endolorie des autres. A la fin du poème XII, le *je* apostrophe les morts engloutis :

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre¹⁵.

La puissance métaphorique de ces vers est à la mesure d'une expérience existentielle fondatrice : libéré de ses vaines errances et de ses vaines tentatives d'enracinement, le *je* s'enracine dans l'espace, dans le temps, dans la rencontre avec l'autre. Cet enracinement fonde le *Chant général* : désormais, le *je* fera entendre la voix de ceux qui, morts ou vivants, n'ont pas de voix.

Dans la mesure où cette expérience d'écriture coïncide, dans le temps, les années 40, avec l'essor de l'ethnographie, on aurait pu s'attendre à trouver l'empreinte de cette science dans le *Chant général*. Or, cette empreinte est quasi insignifiante. En effet, l'homme de Pablo Neruda, d'avant-hier, d'hier ou d'aujourd'hui, bien plus qu'un homme de culture est un homme de nature. On a considéré, à juste titre, que le *Chant général* est un hymne à la nature latino-américaine. Mais cet hymne ne passe pas par l'art du paysage : la nature, plus qu'une circonstance, fut-elle objet de réflexion, est, pour Pablo Neruda, une essence. L'homme de nature est inscrit dans la géographie et plus encore dans la géologie et tout particulièrement dans l'élémentaire physique des matières. Littéralement, la racine de l'homme est dans la terre, puisque la terre est physiquement, naturellement, culturellement et, par la métaphore, biologiquement, la mère de l'homme. Cette configuration mythique, qui s'installe alors dans l'œuvre de Pablo Neruda, explique aussi les interférences, sous certains aspects fort

limitées, entre la représentation du monde par les Communistes et l'écriture du poète. Membre du Parti à partir de 1945, Pablo Neruda est un militant convaincu qui, chaque fois qu'il en a l'occasion, prend fait et cause pour les plus humbles. Mais, du communisme, il a, dans son œuvre, retenu surtout la racine du mot : commun, communauté. De sorte que, dans le *Chant général*, les hommes auxquels le *je* s'adresse sont très rarement des *camarades* : ce sont des *frères*. Et le *je* est partie prenante de cette fraternité d'hommes dont la mère commune, l'enracinement partagé, est la matérialité élémentaire de la terre. Dans le *Chant général*, la part du *je* tend, pour ainsi dire, à, enraciner l'enracinement dans le sud de l'Amérique, au Chili, dans le sud du Chili, aux pieds des grands arbres de la forêt brumeuse et froide, entre l'océan indomptable et la Cordillère inaccessible. Cette nature, si près de celle de la toute première enfance de Pablo Neruda, sera le repère choisi pour la vie et l'œuvre de l'auteur : de ce lieu, réel et mythique, il est possible d'écrire l'espace et le temps, le passé et le futur, les autres et soi : à partir d'un enracinement physique, il est possible de construire une lisibilité métaphysique.

Ainsi, le titre de l'œuvre se trouverait justifié : *Chant général*. Chant total, et totalement consolidé. Cette totalité consolidée quoique, en effet, fermement inscrite dans l'œuvre s'y trouve, croirait-on, quasi remise en cause dans l'avant-dernier chant. Essentiel par la position qu'il occupe, ce chant, intitulé *El gran océano*, est, également, et ce, pour la troisième fois, une cosmogonie. Celle-ci ne se construit ni à partir de la terre, comme la première, ni à partir du Créateur, comme la deuxième, mais à partir de l'océan. L'océan est une dynamique constante entre vie et mort où la vie triomphe finalement de la mort. Par rapport à l'élément terre, l'eau, c'est l'impossibilité de la verticalité géologique : on ne saurait donc, dans l'océan, lire l'inscription du temps des hommes, lesquels, du reste, ne sont plus qu'une infirme présence à peine mentionnée au regard d'une immensité qui ne garde guerre trace de leur passage. La matérialité de la terre, qui, précédemment, fondait l'enracinement du *je* aux autres et de tous au tout, disparaît donc du devant du texte. Mais, il y a plus. Désormais familiarisé avec le rite d'un *je* qui se libère de son propre moi d'angoisses solitaires pour se fondre dans une communauté humaine démunie mais solidaire, le lecteur, soudain, se

trouve en présence de l'esquisse d'un autre rite, d'un rite autre, pas nécessairement incompatible mais difficilement complémentaire du précédent, celui d'un *je* qui serait tenté par une dilution absolue dans le tout qu'est l'océan, d'un *je* tenté par une mort que viendrait sublimer la dynamique éternellement vitale de l'élément eau. Cependant, renversant presque convulsivement la signification induite par la lecture de *El gran océano*, les derniers vers du dernier poème de ce Chant, présentent un *je* qui, parce qu'il est enrichi voire même habité par l'immensité dynamique de l'océan revient dans *l'ici et maintenant* pour mieux reprendre le combat parmi la communauté des hommes avec lesquels il partage un enracinement solidaire : *ir ahora/ con todos los secretos respirados,/ con tus oscuras líneas resguardadas/ en mí como la sangre o las banderas,/ llevando estas secretas proporciones/ al mar de cada día, a los combates/ que en cada puerta-amores y amenazas-/ viven dormidos*¹⁶. Ainsi donc, alors que prend fin l'avant-dernier chant du *Chant général*, il est donné au lecteur de lire un renouvellement du pacte implicite qui fonde le *Chant général* : l'écriture ne dira plus l'errance du *je* mais son enracinement et sur cette base se construira la marche épique de tous.

Qu'y a-t-il dans la tentation autobiographique ? Sans doute le signe d'une indifférenciation entre la vie et l'œuvre, peut-être, également, le signe d'une incertitude qui cherche constamment à se circonscrire. Le dernier chant du *Chant général* est un chant autobiographique. Son titre quasi intempestif, *Yo soy*, tombe comme un couperet : il a la fermeté d'une certitude fixe et enfin arrêtée. De fait, il s'agit de dire un parcours qui vaut pour chemin de Damas, chemin qui mène au Parti Communiste : fin de l'errance, solidité de l'enracinement. Au moment même où, traqué par la police, il s'apprête à quitter le Chili où il vit clandestinement depuis un an, au moment donc où les circonstances ne lui laissent d'autre choix que l'errance, Pablo Neruda écrit, dans l'avant-dernier poème de *Yo soy*, significativement intitulé *A mon parti* : *Me has hecho indestructible porque contigo no termino en mí mismo* -p.628. En somme, le parti communiste offrirait des racines portables idéales pour un *je* errant. En soi, objectivement, on pourrait le croire ; après la lecture du *Chant général*, c'est plus difficile : l'esthétique de l'enracinement du *Chant général* ne se conçoit pas sans la part d'élémentaire, sans

la terre, sans la Cordillère, sans la mer sur les galets noirs de l'île noire, sans la brume, le vent et la pluie dans les hautes futaies du sud, sans la terre déchirée par les glaces de l'extrême sud, bref, sans le Chili. Après le *Chant général*, on s'attend, tout naturellement, à une esthétique de l'errance déchirée.

De l'enracinement à la nouvelle errance

A tort. Publiés en 1952, *Los versos del Capitán*, bien que anonymes, sont très largement autobiographiques. Ces poèmes, qui tous ont à voir avec Matilde Urrutia, la nouvelle compagne clandestine de Pablo Neruda, sont écrits lors d'un séjour en Italie où Neruda, qui a fui secrètement le Chili, a momentanément trouvé refuge. L'amour s'y décline sous diverses modalités et l'une d'elles s'apparente au cycle de l'enracinement qui fondait le *Chant général*. Ce qui, *a priori*, ne surprend guère puisque la relation avec une femme particulière, aisément, peut apparaître comme une variante de la rencontre avec la communauté des autres. Ainsi, on lit :

En un principio no te vi : no supe
que ibas andando conmigo,
hasta que tus raíces
horadaron mi pecho,
se unieron a los hilos de mi sangre,
hablaron por mi boca,
florecieron conmigo -*Epitalamio*¹⁷.

Pourtant, sous l'apparente similitude de la forme, ce qui a changé, c'est le fond même : alors que dans le *Chant général*, le cycle de l'enracinement vertical, enjeu essentiel du sens, était sans cesse traversé par les puissantes lignes de tension qui ébranlaient l'écriture du recueil dans son entier, désormais, le motif apparaît comme apaisé, domestiqué, familier. Le lecteur en retire l'impression qu'il y a davantage à reconnaître qu'à découvrir. *Las uvas y el viento*, le recueil suivant, écrit entre 1950-1953, confirme cette impression et permet d'en saisir la vraie dimension et la portée. Dans le premier poème de ce recueil, intitulé *Prólogo*, on lit :

Yo fui cantando errante

entre las uvas
de Europa
y bajo el viento en el Asia.

Lo mejor de las vidas
y la vida,
la dulzura terrestre,
la paz pura,
fui recogiendo, errante,
recogiendo¹⁸.

et, en effet, l'écriture égrène les étapes de cette errance qui mène le *je* d'Italie en Roumanie, de Roumanie en Italie, d'Italie en Tchécoslovaquie, de Prague à Vallauris, d'Europe en Asie, de Chine en Pologne, de Gdansk au Danemark, d'un souvenir de Miguel Hernández à un séjour en Urss, de la mort de Staline à Capri. Etc., etc. Au terme du périple et du recueil, on lit : *Regresé de mis viajes. Navegué construyendo la alegría (...) Entre las cordilleras/ y las olas nevadas/ de Chile,/ renacido en la sangre/ de mi pueblo, / para vosotros todos, / para vosotros canto. / Que sea repartido/ todo canto en la tierra./ Que suban los racimos. Que los propague el viento*¹⁹. C'est, maintenant, le motif de l'errance qui semble avoir changé de signe. Auparavant, du temps de *Residencia en la tierra*, quand la réalité du monde importait moins que celle du *je*, l'errance, d'un continent à l'autre, était surtout existentielle, ensuite, du temps de *Canto general*, quand le *je* rencontrait le monde, l'errance du *je* se dissolvait dans la marche épique de tous. Désormais, l'errance est davantage une pérégrination sur un chemin bordé de certitudes. Les *raisins* cueillis au cours de cette promenade, c'est-à-dire les divers poèmes qui constituent le recueil, sont autant de preuves des bienfaits du communisme. Ce qui importe, c'est bien davantage le monde que le *je*.

A partir de 1952, Pablo Neruda publie trois livres d'odes : *Odas elementales* [1952-1954], *Nuevas odas elementales* [1955] et *Tercer libro de las Odas* [1955-1957]. Dès le premier poème du premier livre des odes, la mise en retrait du *je* est revendiquée. En effet, il s'agit de construire "*le chant de l'homme invisible/ qui chante avec tous les hommes*". S'étant auto-procla-

mé *homme invisible*, le *je* déclare : *yo no tengo importancia, /no tengo tiempo/para mis asuntos, /de noche y de día/ debo anotar lo que pasa/ y no olvidar a nadie*. L'extrême modestie de l'expression *prise de note*, outre qu'elle sied à un *je invisible*, dit déjà ce que seront les odes : une attention aigüe portée à des objets le plus souvent d'une humilité telle qu'on ne s'attend pas, *a priori*, à ce qu'un poème leur soit consacré. Dans ces odes *élémentaires* où le *je* n'est plus un enjeu d'écriture et où l'errance est un parcours dont seule l'apparence est aléatoire, le cycle de l'enracinement, inséparable d'un *je* et d'une errance métaphysique, comme dans la lyrique amoureuse de *Los versos del Capitán*, n'est guère plus qu'un motif rhétorique parmi d'autres.

Cependant, les grandes crises de l'année 56 — fin de la relation avec l'épouse officielle, et sûrement plus décisive encore, après le XXe congrès, fin de la vision officielle du Parti Communiste —, ont, sans que rien ne vienne explicitement en attester, marqué l'écriture des poèmes du troisième recueil des odes. Bien que *Tercer libro de las odas* affiche, dès le titre, une continuité, et bien que la lecture de la table des matières manifeste la diversité thématique et le rôle prépondérant des motifs ayant pour sujet les objets les plus humbles de la vie quotidienne qui caractérisaient les deux recueils précédents, et, enfin, bien que, visuellement, ce troisième livre se caractérise, comme les deux recueils qui l'ont précédé, par la finesse serpentine de la colonne typographique, un ébranlement de fond transparaît dans l'écriture de cette troisième série d'odes. La manifestation la plus immédiate de cet ébranlement des profondeurs se signale par l'irruption soudaine de certains motifs, par exemple de celui, discret mais bien présent, de la mort, d'une mort non plus, comme c'était le cas à partir de *Canto general*, inscrite dans le cycle des dynamiques verticales, mais, pour ainsi dire, sans suite. Cet ébranlement des profondeurs se signale aussi par la quasi absence de certains motifs jusque-là essentiels : ainsi, les poèmes qui relient leur objet à une utilité, à une finalité deviennent très rares ; de plus, le motif, pourtant auparavant récurrent, de la perspective d'un futur lumineux pour une communauté unie a, désormais, quasiment disparu. Parallèlement, presque insidieusement, comme en fin filigrane, réapparaît un *je* dont les contours quoique imprécis sont tout de même spécifiques :

un *je* qui ne saurait se diluer dans une fonction, écrire pour les autres, un *je* qui ne sait plus bien où il va. Un *je* quasi errant en quelque sorte.

La possibilité de l'enracinement était née dans *Residencia en la Tierra II* et dans *Tercera residencia*. La mise en perspective de cet enracinement naît, 30 ans plus tard, dans *Tercer libro de las odas*. Alors, après le *je* errant en quête de soi et d'un sens des premières œuvres ; après le *je* dont l'enracinement dans une terre, une géologie, un temps et une histoire transformait l'errance en marche épique ; après le *je* qui, délesté de sa propre profondeur et devenu *invisible*, entreprenait une pérégrination toujours errante mais habitée de certitudes, émerge finalement un *je* à nouveau *visible*, cerné d'un monde aux couleurs multiples, claires parfois, opaques ou indécidables d'autres fois. Les contours et la nuance de ce *je* nouveau et nouvellement errant, on peut tout particulièrement les voir dans *Odas a las nubes* qui aurait pu s'intituler *La balade du je en nuage* :

Quiero un traje de nube,

(...)

y llevadme en el hilo

de la luz o en el

caballo de la sombra

a recorrer el cielo, todo el cielo.

Así tocaré bosques, arrecifes,

cruzaré cataratas y ciudades,

veré la intimidad del universo,

hasta que con la lluvia

regresaré a la tierra

a conversar en paz con las raíces. *Oda a las nubes*²⁰.

Monique Plaa

Université de Marne-la-Vallée

Notes

- 1 "Residencia I" a été écrite entre 1925 et 1932 ; "Residencia II" a été écrite entre 1933 et 1935. Ces deux ensembles constituent le recueil *Residencia en la tierra*. Les poèmes qui composent *Tercera residencia* ont été écrits entre 1934-1945. Les dates d'écriture et de publication de ces recueils ont été établies par Hernán Loyola, in Pablo Neruda, *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, 1999, TI, p. 1170 et s. pour *Residencia en la tierra* et p. 1193, pour la *Tercera residencia*.
- 2 "Canto general" in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TI, p. 417-837.
- 3 "Los versos del Capitán", in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TI, p. 841-907.
"Las uvas y el viento", in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TI, p. 913-1128.
"Odas elementales", in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TII, p. 39-256.
"Nuevas odas elementales" in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TII, p. 259-433.
"El tercer libro de las odas", in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TII, p. 437-622.
- 4 "Navegaciones y regresos", in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TII, p. 795.
- 5 Parmi les poèmes de *Residencia en la tierra* écrits en Asie et dans lesquels, parfois, s'inscrit l'Asie, il y a, dans l'ordre où ils figurent dans le recueil : "Lamento lento", "Colección nocturna", "Juntos nosotros", "Tiranía", "Diurno doliente", etc., tandis que, selon ce même ordre, "Monzón de mayo" est le premier poème écrit à Ceylan.
- 6 Sur un ton sensiblement différent, plus polémique mais plus rieur aussi, Pablo Neruda raconte sa vie de jeune consul itinérant dans ses *Mémoires* : voir, en particulier, le chapitre 4 de *Confieso que he vivido*. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, *Memorias*, Seix Barral, 1983.
- 7 "Residencia en la tierra" in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit. TI, p. 260.
Je suis seul parmi les matières disloquées/ la pluie tombe sur moi, et elle m'apparaît, / elle m'apparaît avec son délire, solitaire dans un monde mort./ refusée en tombant, et sans forme obstinée. Cette traduction figure dans Pablo Neruda, Résidence sur la terre, Gallimard, 1978, p.16.
- 8 "Residencia en la tierra" in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit. TI, p. 262. *Les choses de cuir de bois, de laine./ vieillies, déteintes, uniformes./ s'unissent autour de moi, comme des murs.* Pour la traduction : Pablo Neruda, *Résidence sur la terre*, op. cit. p. 17.
- 9 "Residencia en la tierra" in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit., TI, p. 271.
il y a quelque chose d'ennemi tremblant dans ma certitude./ grandissant à l'origine même des larmes./comme une plante déchirante et dure/ faite de feuilles enchaînées et amères. Pour la version française : Pablo Neruda, *Résidence sur la terre*, op. cit., p. 31.
- 10 Cf. "La noche del soldado," p. 278; "El deshabitado", p. 281; "El joven monarca", p. 282, "El caballero solo", p. 285, dans "Residencia en la tierra" in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit. TI, p. 271.
- 11 Significativement, Alain Sicard prend pour point de départ de sa lecture de l'œuvre de Neruda les travaux de Jaime Concha et de Hernán Loyola qui, tous deux, ont interrogé prioritairement la représentation du temps qui est à la base de l'œuvre du poète, autrement dit celle qui s'inscrit dans les deux premières résidences. Cf. Alain Sicard, *Pablo Neruda : une utopie poétique*, Editions Messene, 2000, TI, p.13-15.
- 12 La déclaration d'Eluard et celle de Aragon figurent dans la *Chronologie* du premier tome de la *Pléiade*, LXIII, LXIV, consacré à Eluard.
- 13 "Residencia en la tierra" in Pablo Neruda, *Obras completas*, op. cit. TI, p. 329.
me souvenant de nuits, de navires, de semailles./ d'amis morts, de circonstances, d'amers hôpitaux et de jeunes filles entrouvertes ./ me souvenant d'un coup de vague sur un certain rocher/ avec une parure de farine et d'écume./ et la vie que l'on mène dans certains pays./ sur certaines côtes solitaires./ d'un son d'étoiles dans les palmiers./ d'un coup de cœur dans les vitres./ d'un train qui traverse sombre de roues

- maudites/ et de beaucoup de choses tristes de ce genre. Pour la version française : Pablo Neruda, Résidence sur la terre, Gallimard, 1978, p. 115.*
- 14 "Residencia en la tierra" in Pablo Neruda, *Obras completas, op. cit.* TI, p. 325.
tombez dans mon alcôve où la nuit tombe/ et tombe sans cesse comme une eau brisée,/ et à votre vie et à votre mort agrippez-moi,/ à vos matériaux soumis, à vos neutres colombes mortes,/ et faisons feu, et silence, et son,/ et flambons et silence et carillons. Pour la version française : Pablo Neruda, Résidence sur la terre, op. cit., p. 109.
- 15 "Canto general", in Pablo Neruda, *Obras completas, op. cit.* TI, p. 447.
Collez vos corps à moi ainsi que des aimants.// Accourez à ma bouche et à mes veines.// Parlez avec mes mots, parlez avec mon sang. Pour la version française : Pablo Neruda, Chant général, Gallimard, 1977, p. 48.
- 16 "Canto general", in Pablo Neruda, *Obras completas, op. cit.* TI, p. 805.
- 17 "Los versos del Capitán" in Pablo Neruda, *Obras completas, op. cit.* TI, p. 897.
Au début je ne te vis pas : je ne sus pas/ que tu m'accompagnais,/ mais vint l'instant où tes racines/ creusèrent ma poitrine/ s'unirent aux rets de mon sang/ parlèrent par ma bouche,/ fleurirent avec moi. Pour la traduction française : Pablo Neruda, Les Vers du capitaine, Gallimard, 1984, p. 111.
- 18 "Las uvas y el viento" in Pablo Neruda, *Obras completas, op. cit.* TI, p. 911.
Errant, j'allais chantant/ parmi les raisins. de l'Europe/ et sous le vent d'Asie.// Le meilleur des vies. et la vie./ la douceur terrestre/ la paix pure/ j'allais cueillant, errant/ j'allais cueillant - traduit par nos soins.
- 19 "Las uvas y el viento", in Pablo Neruda, *Obras completas, op. cit.* TI, p. 1127-1128.
- 20 "Tercer libro de las odas", in Pablo Neruda, *Obras completas, op. cit.* TII, p. 581.