Document généré le 19 juil. 2025 04:19

Études littéraires

Pablo Neruda, poète compagnon

Delphine Rumeau

Volume 40, numéro 2, été 2009

De la pioche à la plume

URI : https://id.erudit.org/iderudit/037966ar
DOI : https://doi.org/10.7202/037966ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Rumeau, D. (2009). Pablo Neruda, poète compagnon. *Études littéraires*, *40*(2), 93–107. https://doi.org/10.7202/037966ar

Résumé de l'article

La réflexion sur le travail constitue la pierre angulaire de l'art poétique de Pablo Neruda. Elle est en effet indissociable d'une interrogation sur la place du poète dans la cité et elle est aussi l'occasion d'une mise en cause des pouvoirs de représentation du langage : si Neruda prend acte de l'écart entre le mot et la chose, il affirme néanmoins la nécessité du travail pour combler cet écart. Enfin, les métaphores artisanales et ouvrières qu'il décline sont généralement l'occasion d'un engagement polémique et d'un dialogue avec la tradition.

Tous droits réservés © Université Laval, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Pablo Neruda, poète compagnon

Delphine Rumeau

La poésie de Pablo Neruda met en scène le travail ; elle donne voix aux artisans, aux ouvriers, et montre les lieux de leurs activités. Or, cette représentation, presque attendue dans une œuvre engagée, se double d'un portrait plus surprenant du poète en travailleur. Si la poésie de Neruda veut avoir prise sur le réel et entend dire le monde, elle n'en est pas moins lieu d'un questionnement sur les conditions de son exercice. Le discours sur le travail assume cette fonction critique ou « métatextuelle » et il est peut-être le seul lieu où celle-ci s'exerce véritablement. La notion de travail ouvre cette réflexion et en constitue la véritable pierre angulaire. Elle permet, en effet, d'articuler un art poétique à un discours sur la place du poète dans la société, mais aussi sur les pouvoirs de représentation de la poésie, autrement dit sur son rapport au réel. Il s'agira donc de montrer la cohérence de cette poétique et d'étudier quelques images privilégiées de l'artiste en travailleur. Ces dernières révèlent que le discours réflexif de Neruda est aussi souvent l'occasion d'un engagement polémique et d'un dialogue avec la tradition.

La réflexion de Neruda sur le travail poétique s'accompagne d'une interrogation sur la place du poète dans la cité et ces deux aspects sont à ce point indissociables qu'il est difficile de savoir lequel précède l'autre d'un point de vue chronologique ou logique. Si la position de Neruda sur ces notions a changé au cours du temps, leur implication est en revanche une constante : le poète inspiré est un être isolé, sans rôle dans la société, alors que le poète travailleur y a toute sa place. Or, Neruda a tout d'abord épousé la première posture, avant d'assumer fermement la seconde. Le début de sa création[1] est, en effet, placé sous le signe d'une mystification de l'activité poétique et d'un *ensimismamiento*[2] indépassable de l'être. Neruda, alors consul honoraire en Asie, écrit dans une lettre à l'écrivain argentin Héctor Eandi : « Le poète ne doit pas

1 On pense en particulier à la création des années 1920, avec *Vingt poèmes d'amour*, textes dans lesquels le désir reste en souffrance, ou les recueils majeurs de *Résidence sur la terre*, ensembles de poèmes hermétiques et douloureux.

2 Le terme désigne le fait d'être « en soi-même », « en si mismo », et la difficulté de l'être à sortir des frontières de sa singularité.

s'exercer, il a reçu un mandat, qui est de pénétrer la vie et de la rendre prophétique : le poète doit être une superstition, un être mystique[3] ». Ce poète inspiré et investi d'une mission sacrée est aussi celui de la lassitude existentielle et de la solitude irréductible, que résume ce vers de « Walking around » : « Sucede que me canso de ser hombre[4] » (« Il se passe que je suis fatigué d'être homme »). L'idée d'inspiration et le sentiment de solitude vont alors ensemble, comme le feront quelques années plus tard travail et engagement.

La poétique de Neruda change profondément au cours des années 1930, plus précisément pendant son séjour consulaire en Espagne. On situe parfois pareille rupture en relation avec la guerre qui éclate en 1936, mais l'évolution a en réalité commencé plus tôt : dès avant la guerre d'Espagne, les poèmes de Neruda cherchent de moins en moins à « rendre prophétique » la vie et sont de plus en plus investis d'une volonté de constater la présence des choses et de les inventorier. Le mot « *hay* », « il y a », devient la mesure de cette poésie qui consent davantage au monde et qui accepte de témoigner de son existence. Bientôt, « *hay* » se précisera en « *hay que* », « il faut que ». « Sur une poésie sans pureté », texte fondateur de cette nouvelle pratique régie par la nécessité, introduit une comparaison relativement inattendue entre l'outil et le poème :

> Il est très salutaire, à certaines heures du jour ou de la nuit, d'observer attentivement les objets au repos […].
>
> Ils témoignent de l'impureté confuse de l'homme dans la manière dont ils sont rassemblés, dans l'utilisation et l'abandon du matériel, dans les empreintes laissées par les pieds et par les doigts, dans cette persistante ambiance humaine qui inonde les choses de l'intérieur et de l'extérieur.
>
> Faisons en sorte que la poésie que nous cherchons soit elle aussi corrodée par les devoirs de la main, mouillée par la sueur et envahie par la fumée, qu'elle sente l'urine et le lis éclaboussé par les différents métiers exercés dans et hors la loi[5].

Les deux termes sont ainsi mis sur un même plan parce qu'ils témoignent de « l'impureté confuse de l'homme ». Ce texte, publié en 1935, a évidemment une forte intention polémique, à une époque où le maître mot de l'esthétique européenne est celui de « poésie pure », dans le sillage de Mallarmé, de Valéry mais aussi de Juan Ramón Jiménez en Espagne. Neruda s'oppose ainsi clairement à une conception autotélique de la poésie, où la pureté du signifiant l'emporterait sur la visée référentielle. « Sur une poésie sans pureté » est un manifeste anti-mallarméen et anti-valéryen qui veut redonner à « l'universel reportage » une dignité poétique. Au-delà de l'attaque en règle des « puristes », ce texte introduit la notion de travail, par le biais surprenant de l'impureté, que le poète doit non seulement accueillir, mais travailler à rendre visible dans le poème.

---

3 Pablo Neruda, *Obras completas*, 1999, t. 1, p. 949 ; nous traduisons. Nous nous référerons toujours à cette édition des œuvres complètes en cinq volumes (1999-2002).

4 Pablo Neruda, « Walking around », *Residencia en la tierra, Obras completas*, *op. cit.*, t. 1, p. 308.

5 Pablo Neruda, « Sur une poésie sans pureté », *Né pour naître*, 1996, p. 160-161.

Le poète qui travaille accepte d'assumer un rôle dans la vie sociale et refuse la position de retrait dans une tour d'ivoire. La prise de conscience des devoirs du poète sera radicalisée par la guerre d'Espagne :

> Quand les premières balles traversèrent les guitares d'Espagne et qu'au lieu de sons il en surgit des flots de sang, ma poésie s'arrêta comme un fantôme au milieu des rues de l'angoisse humaine et un courant de racines et de sang monta en elle. Dès lors mon chemin se confond avec celui de tous. Je m'aperçois brusquement que, du sud de la solitude, je suis allé vers ce nord qu'est le peuple, le peuple auquel mon humble poésie voudrait servir d'épée et de mouchoir, pour éponger la sueur de ses grandes douleurs et lui donner une arme dans sa lutte pour le pain[6].

Dans un texte beaucoup plus tardif, « Ode à la poésie », la découverte de l'utilité publique du poète semble cette fois précéder celle de l'importance du travail. Il est donc vain de chercher laquelle des deux affirmations est première, l'essentiel résidant plutôt dans leur dépendance. L'ode revient sur le parcours qui conduit de l'enfermement solitaire à la découverte d'une solidarité universelle :

> Cerca de cincuenta años
> caminando
> contigo, Poesía.
> Al principio
> me enredabas los pies
> y caía de bruces
> sobre la tierra oscura
> o enterraba los ojos
> en la charca
> para ver las estrellas.
> Más tarde te ceñiste
> a mí con los dos brazos de la amante
> y subiste
> en mi sangre
> como una enredadera.
> Luego
> te convertiste en copa[7].
>
> Près de cinquante ans
> que je fais route
> avec toi, Poésie.
> Au début
> tu me faisais des croche-pieds
> et je m'affalais
> sur la terre noire,
> ou j'enterrais mes yeux

6 Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, 1973, p. 196-197.

7 Pablo Neruda, « Ode à la poésie », *Odas elementales*, *Obras completas*, *op. cit.*, t. 2, p. 198-199 ; *Odes élémentaires*, 1974, p. 220-221.

dans la vase des mares
pour voir les étoiles.
Plus tard tu t'es enlacée
à moi avec les deux bras de l'amante
et tu es montée
dans mon sang
comme une liane.
Puis
tu t'es changée en une coupe.

Le poème fait d'abord référence à une pratique qui, se voulant inspirée, débouche sur un dire de l'obscurité et de l'enfermement. La strophe raconte une découverte progressive de l'altérité, celle de l'amour érotique, puis celle d'un amour plus collectif, symbolisé par l'image de la coupe. Ce motif est très présent dans l'œuvre de Neruda et, s'il y a des explications biographiques à cette récurrence[8], il est clairement utilisé comme une sorte de talisman anti-mallarméen dans ce texte. Alors que la coupe du « Toast funèbre » est vide[9], celle de « Ode à la poésie » est inépuisable. La suite du poème raconte la métamorphose de la poésie, de naïade en travailleuse, blanchisseuse, vendeuse de pain, fileuse, métallurgiste. La poésie, ainsi placée sous le signe de la nécessité, devient un métier à proprement parler. La dernière partie des *Mémoires* de Neruda s'intitule d'ailleurs « La poésie est un métier », en espagnol *oficio*, plus solennel que le français « métier », et davantage marqué par les connotations d'obligation et de devoir. On retrouve ce terme dans le premier vers du prologue du recueil *Navegaciones y regresos* (*Navigations et retours*) :

Cumpliendo con mi oficio,
piedra con piedra, pluma a pluma[10].

Accomplissant mon devoir
pierre à pierre, plume à plume.

Le verbe choisi par Neruda est intéressant, puisqu'il est formé à l'aide du préfixe « con », « avec », que la construction du terme exige de répéter dans la préposition « con » : l'idée de devoir s'associe ainsi à celle de « l'avec », de la communauté, de la solidarité. Le poète est, comme le disent les *Mémoires*, investi d'une responsabilité collective, héritier du prêtre des premiers âges de l'humanité :

---

8 Pablo Neruda, « La coupe de sang », *Né pour naître*, *op. cit.*, p. 181-182.

9 *Salut de la démence et libation blême,*
Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor,
J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !
(Stéphane Mallarmé, « Toast funèbre », *Œuvres complètes*, 1998, t. 1, p. 27).

10 Pablo Neruda, « A mis obligaciones », *Obras completas*, *op. cit.*, t. 2, p. 743.

> De la même façon, à l'époque moderne, pour défendre sa poésie, il reçoit son investiture de la rue et des masses. Le poète civil d'aujourd'hui reste l'homme du plus vieux sacerdoce. Lui qui avait signé autrefois un pacte avec les ténèbres doit maintenant interpréter la lumière[11].

Si l'importance du travail est alors établie de manière irréversible, il reste à comprendre comment celui-ci est pratiqué et ce que recouvre précisément un discours réflexif qui prend une forme largement métaphorique.

Le travail ouvrier ou artisanal peut s'apparenter au travail poétique parce qu'il exerce une transformation sur la matière : l'artisan et le poète façonnent tous deux cette dernière, lui donnent une forme et une visibilité nouvelles. Il faut bien souligner à quel point, pour Neruda, il n'y a pas de contradiction entre la nature et le travail : c'est la même énergie qui est à l'œuvre dans la croissance naturelle et dans l'activité humaine. « Oda a la madera » (« Ode au bois ») sera ainsi davantage l'éloge du bûcheron et de la hache que celui de la forêt originelle :

> Mi pecho, mis sentidos
> se impregnaron
> en mi infancia
> de árboles que caían
> de grandes bosques llenos
> de construcción futura.
> […]
> La sierra rechinaba
> cantando sus amores de acero
> […]
> Y la selva
> desgarrando la entraña
> de la naturaleza
> pariendo
> castillos de madera
> viviendas para el hombre[12].
>
> Ma poitrine, mes sens
> se sont imprégnés,
> dans mon enfance,
> d'arbres tombants,
> de grands bois pleins
> de future construction.
> […]
> La scie grinçait
> en chantant ses amours d'acier
> […]

11 Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu, op. cit.*, p. 347.
12 Pablo Neruda, « Oda a la madera », *Obras completas*, *op. cit.*, t. 2, p. 152-153 ; *Odes élémentaires*, *op. cit.*, p. 157-159.

Et la forêt
déchirant les entrailles
de la nature,
mettant bas
des châteaux de bois,
des demeures pour l'homme.

On peut entendre, dans ce poème, des échos sensibles aux vers de Walt Whitman consacrés à l'avancée des pionniers et au défrichement qui l'accompagne, en particulier dans "Song of the Broad-Axe [13]", « Chanson de la hache à la large lame ». Le leitmotiv de Whitman, "the shapes arise", célèbre l'adéquation de la nature et des activités des pionniers : loin de signifier une destruction ou une perturbation du territoire vierge, l'abattage des arbres dessine le territoire, lui donne un contour et des reliefs nouveaux. Pour reprendre les catégories de Leo Marx dans son ouvrage sur les rapports entre nature et industrie dans la littérature américaine, *The Machine in the Garden*[14], la machine met en valeur le jardin whitmanien, elle ne contredit pas la nature, mais travaille à sa plus grande perfection. L'ode de Neruda évoque, dans ses termes et dans sa problématique, l'éden industriel de Whitman. Le travail humain prolonge l'énergie naturelle de même que le travail poétique transforme la matière en la façonnant sans hiatus radical.

La question est évidemment de savoir de quelle matière il s'agit. Neruda semble souvent poser une équivalence stricte entre la matière que travaille l'artisan et la matière du poème : au rebours d'une tendance très forte de la modernité à contester les pouvoirs de représentation du langage, il fait du poème le lieu même de la présence du monde. Pour autant, ce discours ne saurait être interprété de manière tout à fait littérale. Il s'agit bien plutôt d'entendre un refus d'une poésie qui serait jeu verbal, activité purement réflexive, et de lire dans ce poème une volonté d'accorder aux mots le crédit qui leur est souvent contesté. Et c'est ici que la notion de travail trouve toute son importance.

L'acte de foi dans les pouvoirs de représentation du langage étonne en effet à double titre chez un poète amené par sa situation historique et géographique à remettre en question la langue qui est la sienne. Mais si Neruda ne s'inscrit ni dans une contestation moderne de la valeur référentielle du langage, ni dans une critique « post-coloniale » de la langue du colonisateur, il n'est pas pour autant un poète résolument anachronique, encore moins un poète naïf, et il ne suppose pas un rapport immédiat de la langue au réel. Neruda prend effectivement acte de la distance qui sépare le mot de la chose, et certaines œuvres, en particulier les deux premières *Résidences,* sondent même douloureusement cette distance. Mais, au moins à partir de la troisième *Résidence*, Neruda *travaille* à la réduire. Dans ses mémoires, *J'avoue que j'ai vécu*, Neruda fait un éloge du mot et affirme sa richesse référentielle pour qui sait le *travailler* :

13 Walt Whitman, « Song of the Broad-Axe », *Leaves of Grass*, 1973, p. 184-195.

14 Voir Leo Marx, *The Machine in the Garden*, Londres / New York, Oxford University Press, 1964.

> Tout ce que vous voudrez, oui monsieur, mais ce sont les mots qui chantent, les mots qui chantent et qui descendent… Je me prosterne devant eux… Je les aime, je m'y colle, je les traque, je les mords, je les dilapide… J'aime tant les mots… Les mots inattendus… Ceux que gloutonnement on attend, on guette, jusqu'à ce qu'ils tombent soudain… Termes aimés… Ils brillent comme des pierres de couleur, ils sautent comme des poissons de platine, ils sont écume, fil, métal, rosée… Il est des mots que je poursuis… Ils sont si beaux que je veux les mettre tous dans mon poème… Je les attrape au vol, quand ils bourdonnent, et je les retiens, je les nettoie, je les décortique, je me prépare devant l'assiette, je les sens cristallins, vibrants, ébernuéens, végétaux, huileux, comme des fruits, comme des algues, comme des agates, comme des olives… Et alors je les retourne, je les agite, je les bois, je les avale, je les triture, je les mets sur leur trente et un, je les libère[15]…

Ce texte très dense mêle plusieurs niveaux de réflexion linguistique et poétique. Neruda se « prosterne » devant les mots, affirme leur puissance et dit leur vie en tout point semblable au réel. Les hypallages traduisent cette coïncidence, puisque les adjectifs qui les décrivent sont ceux qui s'appliqueraient à leur référent – le mot « olive » est par exemple graisseux. Les mots sont animés, ils semblent vivre en langue, sans avoir même besoin de l'actualisation d'un locuteur, bien plutôt transformé en spectateur, ou même en mangeur. Mais à côté de cette déférence et de ce plaisir essentiel, un autre rapport aux mots est introduit, celui du travail, de la transformation active. Le poète gourmand doit « cuisiner » ses mots, les préparer, les assaisonner pour en tirer tous les sucs. Le poète qui « guette » les mots au début du passage se met à les « poursuivre » pour leur faire subir toutes sortes de manipulations. L'éloge des mots en soi se double d'un éloge du travail poétique : les mots sont assez souples et malléables pour être façonnés et ajustés à l'intention du poète.

Un poème du recueil *Las manos del día*, intitulé « Verbo », précise cet art poétique fondé sur le travail qui doit réduire la distance du mot au réel :

> Voy a arrugar esta palabra,
> voy a torcerla,
> sí,
> es demasiado lisa,
> […].
> Quiero que en la palabra
> se vea la aspereza,
> la sal ferruginosa,
> la fuerza desdentada
> de la tierra,
> la sangre
> de los que hablaron y de los que no hablaron[16].

15 Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu, op. cit.*, p. 72.
16 Pablo Neruda, « Verbo », *Las manos del día*, *Obras completas*, *op. cit.*, t. 3, p. 385.

Je vais rider ce mot
je vais le tordre,
oui,
car il est trop lisse
[…].
Je veux que dans le mot
se voie l'aspérité,
le sel ferrugineux,
la force sans dents
de la terre,
le sang
de ceux qui ont parlé et de ceux qui n'ont pas parlé.

Ce poème propose une véritable grammaire du travail poétique, qui repose sur la subordination et le subjonctif. Le poète *veut que* son poème *soit, travaille jusqu'à ce qu*'il *soit*. La subordination est la syntaxe du poète travailleur : le verbe de la principale dit l'effort pour atteindre l'action visée dans la subordonnée. Le subjonctif dit en fait la temporisation, l'idée que le travail poétique *tend* vers la présence. On retrouve aussi dans ce poème le désir énoncé dans *Sur une poésie sans pureté* de laisser sur les mots une marque de fabrique, une trace de leur processus de fabrication. Ces mots sont au plus près du réel, mais le fait qu'on puisse y lire les empreintes du travail poétique atteste que la relation au référent n'est pas immédiate et qu'elle est le résultat d'un travail volontaire.

On aura eu l'occasion de remarquer que le discours sur le travail poétique revêtait souvent une dimension polémique. Cette dernière apparaît très clairement dans les images du portrait du poète en travailleur. Un poème tardif, appartenant au recueil *Fin de Mundo*, assume pleinement son caractère métatextuel et rassemble les métaphores privilégiées par Neruda pour évoquer le poète compagnon. Ce poème est intitulé « Artes poéticas », où l'on remarque l'étonnant pluriel, premier contre-pied à une tradition de l'art poétique décliné au singulier. Plutôt que de formuler un système, une poétique définitive, Neruda préfère énoncer au pluriel des figures du poète. La première posture est celle du poète charpentier :

Como poeta carpintero
busco primero la madera
áspera o lisa, predispuesta :
con las manos toco el olor,
huelo el color, paso los dedos
por la integridad olorosa,
por el silencio del sistema,
hasta que me duermo o transmigro
o me desnudo y me sumerjo
en la salud de la madera,
en sus circunvalaciones.

Lo segundo que hago es cortar
con sierra de chisporroteo
la tabla recién elegida :
de la tabla salen los versos
como astillas emancipadas,
fragantes, fuertes y distantes
para que ahora mi poema
tenga piso, casco, carena,
se levante junto al camino,
sea habitado por el mar[17].

Comme poète charpentier
je cherche d'abord le bois
rugueux ou lisse, prédisposé :
de mes mains je touche l'odeur,
je sens la couleur, je passe les doigts
dans l'intégrité odorante,
dans le silence du système,
jusqu'à m'endormir ou me déplacer,
ou me devêtir et m'absorber
dans la santé du bois,
dans ses circonvolutions.

En deuxième lieu, je découpe
avec une scie qui crépite
la planche que je viens de choisir :
de la planche sortent les vers
comme des éclats émancipés,
parfumés, forts et distants
pour qu'à présent mon poème
ait un sol, une coque et un carénage,
s'élève au bord du chemin,
soit habité par la mer.

La métaphore du poète charpentier est très fréquente dans l'imaginaire de Neruda. Il y a bien sûr une explication biographique : Neruda vient des forêts du Sud chilien et le bois est une matière privilégiée de l'enfance, une des premières médiations avec les forces vives de la nature. Mais l'insistance est trop forte pour s'interpréter uniquement en termes de plaisir sensoriel, d'autant que Neruda emploie parfois cette image dans des contextes inattendus. On ne sera guère étonné de la trouver dans *Chant général*, œuvre « massive », somme américaine, résidence de la mémoire et de l'identité du continent. Mais elle est aussi utilisée pour évoquer la poésie amoureuse. *La centaine d'amour*, ensemble de poèmes consacrés et dédiés à Matilde, contient un prologue, dans lequel le mot « charpentier » n'apparaît pas tel quel, mais affleure à travers un réseau de termes y

17 Pablo Neruda, « Artes poéticas », *Fin de Mundo*, *Obras completas*, *op. cit.*, t. 3, p. 438-439.

renvoyant. Pour faire ses « sonnets de bois », le poète explique comment il a recueilli des morceaux de bois, « soumis au va-et-vient de l'eau et des intempéries », « vestiges très doux ». Il confie ensuite : « j'ai construit avec une hache, un couteau, un taille-crayons, ces boiseries d'amour, et j'ai édifié des petites maisons de quatorze planches pour qu'y vivent tes yeux, que j'adore et que je chante[18] ». On ne saurait expliquer cette métaphore longuement filée par la seule prédilection de l'imagination matérielle nérudienne pour le bois et pour les maisons, réelles ou poétiques. L'expression « sonnets de bois » s'entend pleinement lorsque l'on y fait résonner les échos de la tradition. Le métadiscours de Neruda, qui refuse les termes théoriques et se masque derrière l'apparente simplicité d'un vocabulaire élémentaire, prend tout son sens situé par rapport à d'autres arts poétiques. Neruda explique, dans ce prologue, avoir eu conscience que « de tout temps, les poètes ont disposé leurs rimes qui rendaient un son d'argenterie, de cristal », mais que lui, « avec beaucoup d'humilité, a fait ces sonnets de bois et leur a donné le son de cette substance opaque et pure[19] ». La métaphore du poète orfèvre ou joaillier, qui cisèle les mots dans des matières précieuses, renvoie à la tradition pétrarquiste ; elle est aussi souvent utilisée par Neruda pour parler des poètes baroques espagnols. Le charpentier qui construit des sonnets s'oppose clairement à l'orfèvre de ces esthétiques. Le prologue qui est tout entier construit autour de ces métaphores filées fixe ainsi un horizon d'attente au lecteur : le titre est une première indication générique, que le prologue corrige en précisant que ces sonnets sont aussi des anti-sonnets, en tout cas des sonnets anti-baroques. Le lecteur s'explique ainsi l'absence de rimes dans ces poèmes qui jouent la présence du signifié contre l'ostentation sonore du signifiant. Mais c'est au fond à tous les niveaux herméneutiques que s'applique cette clef de lecture. Les sonnets consacrent en effet un amour qui est radicalement différent de celui qui enflamme Pétrarque : il se nourrit de la présence de l'être aimé et non de son absence, il ne cherche aucunement à transcender l'amour sensuel dont il affirme le caractère indépassable. La métaphore du poète charpentier soutient un prologue métatextuel, un programme de lecture qui situe le poète dans et contre une tradition.

La strophe suivante décline la métaphore artisanale en introduisant l'image du poète boulanger :

> Como poeta panadero
> preparo el fuego, la harina,
> la levadura, el corazón,
> y me complico hasta los codos,
> amasando la luz del horno,
> el agua verde del idioma,
> para que el pan que me sucede
> se venda en la panadería[20].

18 Pablo Neruda, « À Mathilde Urrutia », *La centaine d'amour,* 1995, p. 9.
19 *Id.*
20 Pablo Neruda, « Artes poéticas », *Fin de Mundo, Obras completas*, *op. cit*., t. 3, p. 439.

Comme poète boulanger
Je prépare le feu, la farine,
la levure, le cœur,
et je me plonge jusqu'aux coudes,
pétrissant la lumière du four
l'eau verte de la langue,
pour que le pain qui m'échoit
se vende à la boulangerie.

Le travail poétique est ici décrit à la manière d'une recette de cuisine : tous les verbes appartiennent au vocabulaire de la boulangerie, et seuls quelques ingrédients rappellent de quelle pâte est pétri ce pain poétique, en particulier l'étrange « eau verte du langage ». Loin d'être une image énigmatique, hermétique, qui romprait la volonté de simplicité et de transparence de ces vers, l'expression renvoie peut-être aux enchantements chromatiques des voyelles de Rimbaud, ou, plus sûrement, à l'encre verte qu'utilisait invariablement Neruda pour rédiger ses manuscrits. Le comparé s'efface à terme complètement dans les derniers vers de la strophe, qui présentent l'objet du travail poétique comme un produit de consommation à la fois ordinaire et essentiel, le pain. Cette image est elle aussi centrale dans le métadiscours nérudien, et l'une de ses occurrences les plus frappantes se trouve dans le discours prononcé à la réception du Prix Nobel en 1971. Une très large part de ce texte est consacrée à la place et à la fonction du poète dans la société et il est une nouvelle fois l'occasion de dialoguer avec la tradition philosophique et littéraire, de définir sa position dans un débat immémorial :

> Le poète n'est pas un « petit dieu ». Non, le poète n'est pas un « petit dieu ». Il n'est pas placé sous le signe cabalistique d'un destin supérieur à celui qui exerce d'autres métiers ou professions. J'ai souvent répété que le meilleur poète est l'homme qui nous fournit le pain quotidien : le boulanger le plus proche, qui ne se prend pas pour Dieu. Il accomplit chaque jour son devoir communautaire, sa tâche majestueuse et humble de pétrir, de mettre au four, de dorer le pain et de le livrer[21].

Le discours de Neruda peut se comprendre assez largement comme une réponse au défi platonicien. Une réponse plus qu'une contestation, car après tout, Platon ne bannissait pas irrémédiablement le poète. Neruda s'attache ici à montrer que le poète, « boulanger le plus proche », fournit un aliment vital à la cité. Or, à l'intérieur de ce premier dialogue, s'inscrit une deuxième conversation polémique : « Le poète n'est pas un "petit dieu". Non, le poète n'est pas un "petit dieu" ». Le choix de la forme négative plutôt que la définition affirmative et la réitération de cette négation ne sont pas seulement des effets rhétoriques mais les marques d'un discours adressé en réponse à un interlocuteur aisément identifiable, du moins pour un public sud-américain. Le créateur « petit dieu » est une expression chère à Vicente Huidobro, poète compatriote et contemporain, tenant d'une esthétique beaucoup moins engagée, avec qui Neruda

21 Pablo Neruda, *Né pour naître, op. cit.*, p. 475.

entretiendra toujours un dialogue tendu, et néanmoins continu, comme en témoigne cette référence.

Enfin, dans un troisième déploiement métaphorique, Neruda assimile, non le poète cette fois, mais la poésie elle-même, à un métier ouvrier, la métallurgie :

> Yo soy y no sé si lo sepan
> tal vez herrero por destino
> o por lo menos propicié
> para todos y para mí
> metalúrgica poesía[22].
>
> Je suis, et j'ignore si on le sait
> peut-être destiné à être forgeron,
> du moins j'aurais soutenu
> pour tous et pour moi
> une poésie métallurgique.

La métallurgie est une des activités essentielles de l'industrie chilienne, et cette troisième image a sans doute pour but de donner sa place au compagnon Neruda dans une corporation fondamentale de la vie ouvrière de son pays. Mais à nouveau, la comparaison joue sur plusieurs niveaux de significations. Plus que d'une zélée image réaliste socialiste qui ferait du poète un stakhanoviste du verbe, il s'agit d'une métaphore polémique, qui s'oppose à d'autres conceptions de la poésie. Le métallurgiste travaille, en effet, le métal de façon opposée à un autre praticien de cette matière, l'alchimiste. Or, l'image du poète alchimiste appartient au répertoire des clichés de l'art poétique. Lui substituer l'image du poète métallurgiste est une façon de « délexicaliser » une métaphore presque indéterminable à force d'être usée et de la mettre en doute. Le poète alchimiste se rêve magicien et se revêt des prestiges factices de l'ésotérisme et de l'occulte pour pratiquer une poésie nécessairement hermétique. Le poète métallurgiste en sera l'exact contraire : il ne cherche pas à mystifier ses lecteurs, il fabrique une poésie transparente, transitive, d'utilité publique. Cette entreprise de démystification est par ailleurs assez systématique dans l'œuvre de Neruda, notamment dans les passages du *Chant général* consacrés aux mines de cuivre chiliennes. Neruda propose un voyage initiatique qui s'apparente à une descente aux Enfers. Mais en lieu et place d'un vocabulaire sacré, le poème utilise un lexique géologique et technique qui doit dissiper les terreurs engendrées par le monde souterrain pour le rendre à ses beautés telluriques. Le poète métallurgiste réfute le sacré, il travaille simplement à rendre visibles les profondeurs et les merveilles de la matière, à la transformer en outil, en instrument utile pour tous. Le métallurgiste est de plus assimilé au forgeron, référence à l'Héphaïstos de l'*Iliade*. L'univers ouvrier s'associe au monde homérique pour faire de la poésie une activité au fondement de la création humaine. Les métaphores artisanales

22 Pablo Neruda, « Artes poéticas », *Fin de Mundo, Obras completas*, *op. cit*., t. 3, p. 439.

permettent donc à Neruda d'énoncer un discours réflexif qui se refuse à la formulation théorique, mais elles sont aussi le lieu d'un engagement polémique, d'un dialogue à plusieurs voix dans l'espace et dans le temps de la tradition poétique.

Il faudrait sans doute apporter quelques nuances à ces analyses pour montrer que les positions de Neruda sont en réalité moins simples et moins monolithiques que ne le disent les textes ici retenus. La dimension « volontariste » de son art poétique est aussi paradoxalement le revers des doutes qui continueront en fait à le traverser. Plusieurs poèmes montrent que Neruda n'est en réalité pas toujours absolument convaincu d'accomplir un travail qui soit l'égal de celui de l'artisan ou de l'ouvrier. Le poème « El culpable » dans *Las manos del día* dit ce questionnement douloureux :

> Me declaro culpable de no haber
> hecho, con estas manos que me dieron,
>
> una escoba.
>
> ¿ Por qué no hice una escoba ?
>
> ¿ Por qué me dieron esas manos ?
>
> Para qué me sirvieron
> si sólo vi el rumor del cereal[23]…
>
> Je me déclare coupable de ne pas avoir
> fait, avec ces mains que j'ai reçues,
> un balai.
>
> Pourquoi n'ai-je pas fait de balai ?
>
> Pourquoi ai-je reçu des mains ?
>
> À quoi m'ont-elles servi
> si je n'ai fait que regarder la rumeur des céréales…

Le paradoxe est que, à force de se considérer tel un travailleur comme les autres, le poète nie la spécificité de sa pratique, et le discours métaphorique risque de se révéler illusoire : le poète est un artisan de la matière, et pourtant, il ne produit pas l'objet tangible de l'artisan. L'objection platonicienne à la poésie, qui l'accuse précisément de se contenter d'imiter ce que les autres produisent, redevient alors douloureusement pertinente. On peut ainsi lire le caractère très volontariste des arts poétiques nérudiens comme une volonté de conjurer un doute qui resurgit pourtant dans certains textes. Mais il faudrait aussi préciser que ces questionnements travaillent et infléchissent en profondeur le discours nérudien : ses tout derniers poèmes réflexifs seront plus nuancés, moins « forcenés », et reconnaîtront davantage la spécificité du travail poétique. Ils suggèrent que celui-ci ne se situe peut-être pas exactement sur un même plan que le travail ouvrier ou artisan mais, précisément parce qu'il ouvre des

23 Pablo Neruda, « El culpable », *Obras completas*, *op. cit*., t. 3, p. 335.

perspectives sur le réel qui lui appartiennent en propre, il demeure un travail utile, répondant à une nécessité, « apportant sa contribution à la sueur, au pain, au vin et au rêve de toute l'humanité[24] ».

24 Pablo Neruda, « Discours de Stockholm », *Né pour naître*, *op. cit.*, p. 475.

Références

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1998, t. 1 (éd. B. Marchal)

Neruda, Pablo, *Fin de Mundo, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2002, t. 3 (éd. Hernán Loyola), p. 394-509.

— — —, *Las manos del dia, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2002, t. 3 (éd. Hernán Loyola), p. 335-392.

— — —, *Residencia en la tierra, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 1999, t. 1 (éd. Hernán Loyola), p. 255-345.

— — —, *Odas elementales, Obras completas*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 1999, t. 2 (éd. Hernán Loyola), p. 37-256.

— — —, *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1973 (trad. C. Couffon).

— — —, *La centaine d'amour,* Paris, Gallimard (Poésie), 1995 (trad. J. Marcenac et A. Bonhomme).

— — —, *Né pour naître*, Paris, Gallimard (L'étrangère), 1996 (trad. C. Couffon).

— — —, *Odes élémentaires*, Paris, Gallimard (NRF), 1974 (trad. J.-F. Reille).

Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, New York, Norton, 1973.