

Dépolir les bijoux de la tradition lyrique : les sonnets de bois de Pablo Neruda.

L'œuvre de Pablo Neruda est marquée par de grands changements au fil des décennies. Or, sa poésie amoureuse atteste ces évolutions et apparaît comme un lieu privilégié pour en comprendre les enjeux. *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée* rendit immédiatement célèbre Neruda lors de sa parution en 1924. Le lyrisme est alors expression d'un désir douloureux et inassouvi, mais aussi des incertitudes et des errances du sujet. Le début de son œuvre est en effet habité par un sentiment très fort d'« *ensimismamiento* », terme qui désigne littéralement le fait d'être « en soi-même », enfermé dans une subjectivité par trop imperméable. La figure de l'autre semble ainsi pure projection du désir ; elle se désigne comme une construction, oscillant entre des pôles contradictoires. La parole poétique se met en scène dans un mouvement réflexif et commente son échec à atteindre cet autre modelé selon ses propres attentes. Trente ans plus tard, *Les Vers du capitaine* proposent une poésie amoureuse radicalement différente. Entre ces deux recueils, Neruda a fait l'expérience de la place du poète dans la société et dans l'histoire, accompli une sortie sans retour hors du solipsisme élégiaque et assumé un engagement politique total, qui se traduit dans les poèmes de la guerre d'Espagne comme dans le projet épique de *Chant général*. Peu après cette somme continentale, Neruda revient à une forme plus intime et renoue avec la poésie amoureuse. Celle-ci a pourtant bien changé dans les *Vers du capitaine* : l'adresse n'est plus diffractée dans les multiples figures d'un autre imaginaire, mais bien dirigée vers un être unique, choisi entre tous, Matilde Urrutia. La dédicataire du recueil n'apparaît pourtant pas explicitement : Neruda était alors encore marié à Delia del Carril et ne voulait pas la blesser en publiant une poésie ouvertement dédiée à Matilde. *La Centaine d'amour*, paru en 1959, apparaît donc comme la réécriture assumée des *Vers du capitaine* : la même idée de l'amour se développe dans des poèmes cette fois clairement adressés. Le recueil est aussi en un sens une révision des *Vingt poèmes d'amour*, puisque l'*ensimismamiento* s'est retourné en ouverture à l'altérité : les titres¹ signalent une augmentation dans l'arithmétique lyrique qui est aussi le signe d'un accroissement de l'être, d'un agrandissement du sujet dans la relation amoureuse. Or, *La Centaine d'amour* n'est pas seulement une chambre d'échos à l'œuvre antérieure du poète. Le sonnet est en effet un genre poétique très codifié, qui appartient à une longue tradition. Le choix d'une forme si référencée peut surprendre chez un poète qui se joue généralement des contraintes génériques et même prosodiques. Il y a là très clairement la volonté d'inscrire l'amour avec Matilde dans une tradition littéraire et de construire un recueil qui apporte sa pierre au monument de la poésie lyrique. Il ne s'agit pourtant pas de se plier aux codes lyriques, mais de les utiliser de façon très personnelle, de les détourner et les subvertir même. Cette double dynamique d'inscription dans une tradition et de renégociation générique fait toute l'originalité de *La Centaine d'amour*.

Les sonnets de bois

Le rapport de Neruda à la tradition européenne apparaît complexe, tendu entre des hommages enthousiastes et des revendications d'originalité américaine². Pour autant, il ne semble pas y avoir de contradiction indépassable entre déférence et rébellion, mémoire textuelle et parole adamique chez ce poète qui se présente aussi bien comme « *americano errante, / huerfano de los ríos y de los / volcanes*³ » que comme « *hijo de Apollinaire o Petrarca*⁴ ». Cette oscillation heureuse se retrouve très clairement dans le projet d'écriture des sonnets, puisque le recueil contient une préface qui l'inscrit dans une tradition poétique tout en s'en démarquant fermement. Ce prologue attire beaucoup plus

¹ L'original espagnol est *Cien sonetos de amor*, Cent sonnets d'amour.

² Sur l'intertextualité en général dans la poésie de Neruda, voir la thèse de Selena Millares, *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

³ « vagabond américain, / orphelin des rivières / et des volcans », dans *Las uvas y el viento*, in : *Obras completas*, 5 volumes, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999-2002 (désormais OC), tome 1, p. 927.

⁴ « fils d'Apollinaire et de Pétrarque », dans *Elegía* (OC 3, 776).

visiblement que de coutume l'attention du lecteur sur la dimension intertextuelle de l'écriture. La poésie de Neruda se refuse en effet généralement à être ouvertement savante : si de nombreuses références la travaillent, participant de l'impulsion créatrice, celles-ci ne veulent jamais être indispensables à la compréhension. L'intertextualité est en somme pour Neruda une dynamique qui intéresse davantage la sphère auctoriale que lectorale. Pourtant, exception remarquable, le prologue de *La Centaine d'amour* propose au lecteur un horizon d'attente générique très clair et joue sur ses compétences littéraires. Les premières phrases, écrites dans un espagnol sensiblement archaïque, sont même un pastiche, forme la plus ostensible de la pratique intertextuelle :

Señora mía muy amada, gran padecimiento tuve al escribir estos mal llamados sonetos y harto me dolieron y costaron, pero la alegría de ofrecértelos es mayor que una pradera. Al proponérmelos bien sabía que al costado de cada uno, por afición eletiva y elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron rimas que sonaron como platería, cristal o canonazo. Yo, con mucha humildad, hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura substancia y así deben llegar a tus oídos.

Ma dame très aimée, grande fut ma souffrance à t'écrire ces sonnets mal nommés, qui m'ont coûté grand'peine et grand'douleur, mais la joie de te les offrir est plus ample qu'une prairie. À me les proposer je savais bien qu'à côté de chacun, par goût, par choix, par élégance, les poètes de toujours ont placé des rimes sonnantes, argenterie, cristal ou canonade. Avec grande humilité moi j'ai fait ces sonnets de bois, en leur donnant le son de cette substance opaque et pure, et qu'ils atteignent ainsi tes oreilles⁵.

La *captatio benevolentiae* joue la carte de l'humilité : la reconnaissance d'une longue tradition de sonnets amoureux va de pair avec une affectation de modestie extrême. Les sonnets offerts ici sont, malgré tous les efforts déployés, de matière brute, rustre presque : en lieu de bijoux, ce sont des morceaux de bois. Mais la subversion pointe sous le ton révérencieux. Les images qu'utilise Neruda pour évoquer ceux qui l'ont précédé désignent en fait des intertextes précis, en particulier les sonnets des traditions pétrarquistes et shakespeariennes. Celle de l'orfèvrerie trouve son origine dans le Sonnet 20 du *Canzoniere* : « *Ma trovo peso non da le mie braccia / né ovra da polir colla mia lima*⁶ ». Ce sonnet de Pétrarque est d'ailleurs encadré et exposé dans la maison du poète chilien à Isla Negra. Neruda file cette métaphore de manière extensive dans un texte d'hommage à Shakespeare, presque entièrement consacré à sa poésie : alors même que Neruda a traduit *Roméo et Juliette*, ce sont les *Sonnets* qu'il choisit comme pièces emblématiques. Il commence par reprendre la métaphore de la distillation que Shakespeare utilise pour parler de sa poésie⁷, évoquant le « *sortilegio de su alquitarada poesía*⁸ ». Mais très vite, il délaisse cette veine pour retrouver celle de l'orfèvrerie :

*Pocos poetas fueron tan compactos y secretos, tan encerrados en su propio diamante.
Los sonetos fueron cortados en el ópalo del llanto, en el rubí del amor, en la esmeralda de los celos, en la amatista del luto.
Fueron cortados en el fuego, fueron hechos de aire, fueron edificados de cristal. (...)
Los sonetos tienen infinitas claves, fórmulas mágicas, estática majestad, velocidad de flechas.
Los sonetos son banderas que una a una subieron a las alturas del castillo. Y aunque todas soportaron la intemperie y el tiempo, conservan sus estrellas de color amaranto, sus medialunas de turquesa, sus fulgores de corazón incendiado. (OC 4, 1198)*

⁵ Pablo Neruda, *La Centaine d'amour*, édition bilingue, traduction de Jean Marcenac et André Bonhomme, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995 (désormais CA), p. 8-9. La référence suit directement la citation en espagnol lorsque nous proposons notre propre traduction, parfois nécessaire pour la démonstration.

⁶ « Mais je trouve un fardeau qui n'est pas pour mes bras / et une œuvre à polir qui n'est pas pour ma lime », Pétrarque, *Canzoniere*, édition bilingue de Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 70-71.

⁷ « *But flowers distilled, though they with winter meet, / Lose but their show; their substance still lives sweet* » : « Mais les fleurs distillées, l'hiver venu, ne perdent / Que l'apparence : toujours vit leur suave substance » (sonnet 5) ; « *Then let not winter's ragged hand deface / In thee thy summer ere thou distilled* » : « Ne laisse donc l'hiver gâter de sa main rude / En toi-même un été non encore distillé » (sonnet 6) – William Shakespeare, *Tragicomédies II*, édition et traduction M. Grivelet et alii, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 762-765.

⁸ Pablo Neruda, « Inaugurando el año de Shakespeare », in : *Obras Completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 5 tomes, 1999-2002 (désormais OC), tome 4, p. 1197 : « le sortilège de sa poésie distillée ».

Il y a eu peu de poètes aussi compacts, aussi secrets, aussi sertis dans leur propre diamant.

Les sonnets ont été taillés dans l'opale du pleur, dans le rubis de l'amour, dans l'émeraude de la jalousie, dans l'améthyste du deuil.

Ils ont été taillés dans le feu, fabriqués avec de l'air, construits en cristal. (...)

Les sonnets contiennent des clefs infinies, des formules magiques, des extases majestueuses, des flèches rapides. Les sonnets sont des bannières qui ont atteint une à une le sommet du château. Et même si toutes ont dû affronter le passage du temps et les intempéries, elles conservent leurs étoiles amarante, leurs demi-lunes de turquoise, leur éclat de cœur enflammé.

Il rappelle l'importance qu'ont eue ces poèmes dans sa propre vie, en racontant qu'il en a fait la découverte lorsqu'il vivait à Java, en 1930, dans un état d'isolement désespéré :

Allí en la lejana isla, me dio la norma de una purísima fuente, junto a las selvas y a la fabulosa multitud de los mitos desconocidos, fue para mí la ley cristalina. Porque la poesía de Shakespeare, como la de Góngora y la de Mallarmé, juega con la luz de la razón, impone un código estricto, aunque secreto. En una palabra, en aquellos años abandonados de mi vida, la poesía shakespeareana mantuvo para mí abierta comunicación con la cultura occidental. (OC 4,1198)

Là-bas, dans cette île lointaine, il [Shakespeare] m'a donné pour norme une source très pure, et, s'associant aux forêts et la multitude fabuleuse de mythes inconnus, il a incarné la loi de cristal pour moi. Parce que la poésie de Shakespeare, comme celle de Góngora et celle de Mallarmé, joue avec la loi de la raison, impose un code strict, quoique secret. En un mot, dans ces années d'abandon de ma vie, la poésie shakespearienne a maintenu pour moi une communication avec la culture occidentale.

Le cisèlement du sonnet apparaît comme la forme d'une civilisation, la structure très codifiée comme l'antidote aux délires fantasmagoriques de la nature asiatique. La « loi de cristal » devient ainsi pour Neruda le principe qui régit la poésie occidentale. Ce passage fait apparaître un autre nom important, qui est celui de Góngora. Neruda a également célébré le maître du sonnet espagnol, recourant encore une fois à un tissu étincelant de métaphores orfèvres : Góngora est « *rio de rubies*⁹ », sa poésie « *rio caudaloso de cincelados diamantes*¹⁰ ». Mais un autre texte montre une distance à l'endroit du sonnettiste orfèvre qui n'apparaissait pas dans l'hommage à Shakespeare :

La belleza congelada de Góngora no conviene a nuestras latitudes, y no hay poesía española, ni la más reciente, sin el resabio, sin la opulencia gongorina. Nuestra capa americana es de piedra polvorienta, de lava triturada, de arcilla con sangre. No sabemos tallar el cristal. Nuestros preciosistas suenan a hueco. (...)

El idioma español se hizo dorado después de Cervantes, adquirió una elegancia cortesana, perdió la fuerza salvaje que traía de Gonzalo de Berceo, del Arcipreste, perdió la pasión genital que aún ardía en Quevedo. (...) La petrarquización preciosista hizo brillar las esmeraldas, los diamantes, pero la fuente de la grandeza comenzó a extinguirse.

Este manantial tenía que ver con el hombre entero, con su anchura, su abundancia y su desborde. (OC 5, 688)

La beauté glacée de Góngora ne convient pas à nos latitudes ; or il n'y a pas de poésie espagnole, la plus récente comprise, sans l'arrière-goût, sans l'opulence gongoriste. Notre veine américaine est faite de pierre poussiéreuse, de lave broyée, d'argile sanglante. Nous ne savons pas tailler le cristal. Nos poètes précieux sonnent faux. (...)

La langue espagnole est devenue dorée après Cervantès, elle a acquis une élégance de cour, elle a perdu la force sauvage qu'elle tenait de Gonzalo de Berceo, de l'Archiprêtre de Hita, elle a vu s'éteindre la passion génitale qui brûlait encore chez Quevedo. (...) Le pétrarquisme des précieux fit scintiller émeraudes et diamants mais la source de la grandeur donna ses premiers signes de tarissement.

⁹ OC 5, 526 : « fleuve de rubis ».

¹⁰ OC 5, 711 : « puissant fleuve de diamants ciselés ».

Ce jaillissement antérieur était lié à l'homme intégral, avec sa pleine carrure, son abondance et ses débordements¹¹.

Autrement dit, l'extrême structuration et l'époustouflante maîtrise du sonnet, si salutaires pour le poète exilé en Asie, sont précisément les qualités qui font obstacle à l'importation du genre en Amérique. Neruda oppose la langue poétique espagnole héritée de la tradition pétrarquiste au langage matériel et brut qui doit être celui d'une voix authentiquement américaine. Cette idée qui fonde l'écriture épique dans *Chant général*, œuvre collective aux ambitions continentales, informe aussi le registre beaucoup plus intime de la poésie amoureuse. Parce que le lyrisme est lui aussi ancré dans un espace et une langue, il ne saurait importer telle quelle une tradition sous peine de se voir frappé du sceau de l'artifice servile. Il s'agit donc dans les deux cas de « dépolir » la langue et d'inventer une nouvelle forme pour adapter le genre à un nouvel espace : *Chant général* se défait du vers épique traditionnel et propose un vers libre qui s'adapte aux contours capricieux de la géographie américaine, *La Centaine d'amour* retient la structure d'ensemble du sonnet, sa construction en quatrains et tercets, mais refuse la contrainte de la rime. Neruda rappelle dans un entretien qu'il ne s'agit pas là d'une facilité paresseuse, mais bien au contraire d'un effort soutenu pour laisser respirer les vers du sonnet : « *En los Cien sonetos de amor, lo más difícil ha sido sustraerles las rimas a esos sonetos para que no fuesen de bronce o platería, sino de madera. Es por este razón precisamente que yo les he sacado la rima, esa rima que suena como diablos en español*¹². »

Le bois est pour Neruda la matière de l'enfance et de l'intimité : le poète a grandi dans les immenses forêts du sud chilien, et le début de son autobiographie, *J'avoue que j'ai vécu*, pose une équivalence entre l'éveil de l'enfant au monde et la découverte du bois, de sa densité inépuisable. Le poème « *Entrada a la madera* » dans *Résidence sur la terre*, mettra ensuite sur un même plan l'impulsion poétique et l'enfoncement dans cette matière mystérieuse. Le bois relie la subjectivité à son entour : c'est la substance d'une poésie amoureuse qui refuse les scintillements narcissiques de l'écriture au profit d'une expression sincère et transitive, animée par la volonté de parler à l'aimée. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre l'oxymore « *opaca y pura substancia* » de ce prologue. L'adjectif « pur » peut surprendre chez un poète qui n'a eu de cesse d'affirmer son refus de la « pureté », désignant par là essentiellement le repli réflexif et les miroitements du signifiant dans la poésie d'inspiration mallarméenne. Mais la pureté apparaît finalement compatible avec l'épaisseur de la vie dans l'espace des sonnets de bois. C'est aussi la matière la plus directement emblématique du paysage chilien pour Neruda, et ses vers entendent livrer non seulement la déclaration amoureuse, mais le souvenir des lieux de l'amour : « *Tú y yo caminando por bosques y arenales, por lagos perdidos, por cenicientas latitudes, recogimos fragmentos de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie*¹³. » Les sonnets ne seront donc pas éclats cristallins de l'ego, mais aussi morceaux de paysage, fragments de nature. L'image des sonnets de bois permet enfin de filer une métaphore contiguë, celle du poète charpentier : « *De tales suavizados vestigios construí, con hacha, cuchillo, cortaplumas, estas madererías de amor y edificué pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto*¹⁴. » Là encore, il faudrait bien se garder de voir dans ce développement une coquetterie de poète. Comme souvent chez Neruda, les métaphores dans les discours réflexifs ou théoriques ont une charge polémique, s'inscrivent dans un dialogue implicite. L'image du poète charpentier est récurrente pour signifier le refus de se réfugier dans la tour d'ivoire mallarméenne et affirmer l'appartenance du poète au monde, son rôle de travailleur dans la société. Un poème de *Fin de Mundo*, « *Artes poeticas* », développe la métaphore de ce prologue pour en faire une clef de toute la création du poète, et non seulement des sonnets amoureux :

¹¹ *Ibid.*, p. 342.

¹² OC 5, 1095 : « Dans les Cent sonnets d'amour, le plus difficile a été de retirer les rimes de ces sonnets, pour qu'ils ne soient ni de bronze ni d'argent, mais de bois. C'est exactement pour cela que j'ai supprimé la rime, cette rime au son diabolique en espagnol ».

¹³ CA 8 : « Toi et moi cheminant par bois et sablières, lacs perdus, latitudes de cendres, nous avons recueilli des fragments de bois pur, madriers sujets au va-et-vient de l'eau et de l'intempérie ».

¹⁴ CA 8 : « De ces vestiges à l'extrême adoucis j'ai construit par la hache, le couteau, le canif, ces charpentes d'amour et bâti de petites maisons de quatorze planches pour qu'en elles vivent tes yeux que j'adore et que je chante. »

*Como poeta carpintero
busco primero la madera
aspera o lisa, predispuesta :
con las manos toco el olor,
huelo el color, paso los dedos
por la integridad olorosa (...)*

*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. (OC 3, 438-439)*

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, (...)

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.

Autrement dit, l'insistance sur les outils et les images de construction signifie le refus d'isoler l'expression amoureuse, également placée sous le signe du travail et de l'engagement dans une communauté humaine. Ces lignes prennent ainsi le contre-pied de la tradition égotiste du sonnet pétrarquiste, affirmant l'ancrage du poète amoureux dans une collectivité et le dépassement de l'adresse intime dans un lyrisme collectif. Enfin, autre démarquage générique fort, elles affirment que la poésie amoureuse doit célébrer la vie de l'aimée et la prolonger. Alors que les sonnets de Pétrarque se présentent volontiers comme des cénotaphes, ceux de Shakespeare comme des « tombes¹⁵ », les sonnets de bois sont des « maisons », des lieux de vie quotidienne. La conclusion réitère cette affirmation de la vie comme source de l'inspiration lyrique, s'inscrivant en faux contre la tendance morbide du sonnet amoureux pétrarquisant : « *Así establecidas mis razones de amor te entrego esta centuria : sonetos de madera que sólo se levantaron porque tú les diste la vida* ¹⁶ » Ce prologue est donc l'occasion d'inscrire l'œuvre dans un espace générique, tout en affirmant son originalité et en revendiquant une rupture avec la tradition européenne. Il annonce les grandes directions du renouvellement formel et thématique : abandon de la rime, sortie hors du ressassement solipsiste,

¹⁵ « *Who will believe my verse in time to come / If it were filled with your most high deserts ? / Though yet, heaven knows, it is but as a tomb / Which hides your life, and shows not half your parts* » : « Qui croira mon poème dans les temps à venir / S'il fait le tour de vos mérites éclatants ? / Pourtant, le Ciel le sait, c'est au mieux un tombeau / Qui, cachant votre vie, ne les montre qu'à peine. » (sonnet 17) - William Shakespeare, *op. cit.*, p. 776-777.

¹⁶ « Voilà donc mes raisons d'amour et cette centaine est à toi : sonnets de bois qui ne sont là que de cette vie qu'ils te doivent. »

affirmation de la vie et effort pour prolonger l'amour hors de la sphère intime du couple, lui donner sa place dans la création du poète ouvrier.

L'amour du nom, l'amour du corps

La dédicace du recueil témoigne d'emblée de cette inscription en porte à faux dans la tradition du sonnet. Comme le montre Martine Broda dans son essai *L'Amour du nom*, la lyrique amoureuse se déploie dans l'espace que l'absence et le désir ouvrent au langage. Le nom devient ainsi le mot magique autour duquel l'écriture se construit, l'objet d'appropriation paradoxale, car faite de séparation, du poète. Pétrarque est le « premier à composer un livre en forme de canzoniere, c'est-à-dire de couronne tressée autour d'un nom¹⁷ ». Le nom de Laure est ainsi décliné dans toutes sortes de paronomases et d'échos sonores : *lauro*, le laurier, *l'aura*, l'aura, *l'auro*, l'or... Cette pratique de l'amour onomastique trouvera son plein rayonnement dans la poésie française du XVI^e siècle : Ronsard dans les *Amours de Cassandre* dit avoir tenté « mille fois en cent papiers écrire / Le nom qu'Amour dans le cœur [lui] a planté », et s'épouvanter que « son beau nom qui l'esprit [lui] martyr¹⁸ » le transporte hors de lui dans des fureurs et des tourments. Le seul nom a ainsi le pouvoir de déclencher les émotions les plus violentes, de se substituer à l'être de chair. Les *Amours de Marie* proposent même un argumentaire de séduction fondé sur l'onomastique :

Marie, qui voudrait votre nom retourner,
Il trouverait aimer : aimez-moi donc, Marie,
Votre nom de nature à l'amour vous convie :
À qui trahit Nature il ne faut pardonner¹⁹.

Chez du Bellay, cette suprématie du signifiant sur le référent est plus marquée encore, puisqu'il revendique l'arbitraire du nom d'Olive et que, comme le dit encore Martine Broda, « le travail de l'écriture est celui de sa motivation, la dame étant à l'image de ce que contient le nom qui a été écrit pour elle²⁰ ». Après avoir étudié le fonctionnement du nom chez Maurice Scève, Martine Broda généralise les analyses de François Rigolot²¹ sur la poésie française du XVI^e siècle à toute lyrique amoureuse, pour faire du nom propre le sésame de l'écriture :

Qu'est-ce qu'un nom propre ? Pur signifiant, algorithme sans barre, le référent qu'il dénote est unique. D'une certaine façon, il échappe au dualisme du signe, il fait signe vers une (con)fusion de l'être et du langage, de la lettre et du sens. D'où le « cratylisme » du nom propre, les rêveries qu'il ne cesse d'inspirer, entre étymologie et destination (nomen numen omen)²².

La Centaine d'amour marque précisément le renouement de la poésie amoureuse avec l'amour du nom pour Neruda. Le recueil est adressé à Matilde, comme l'était déjà, mais de manière anonyme, *Les Vers du capitaine*. Ce dernier recueil attestait un changement majeur dans la lyrique de Neruda : l'amour malheureux, le désir solipsiste des *Vingt poèmes d'amour*, avait fait place à l'amour concret pour une femme choisie entre toutes et aimée pour ses particularités. Pourtant, cette élection ne pouvait, pour des raisons biographiques, se traduire par la mise en exergue du nom de l'aimée. *Les Vers du capitaine* sont précédés par une lettre fictive à un éditeur, signée par la destinataire des poèmes, Rosario de la Cerda. Elle affirme ne pas connaître le vrai nom de son amoureux poète, venu de la guerre d'Espagne – peut-être Martínez ou Ramírez ou encore Sanchez – et préférer que, comme elle, on l'appelle « Mon capitaine ». Tout le livre est ainsi placé sous le signe de l'anonymat ou du nom fictif. *La Centaine d'amour* apparaît donc comme la revanche de la poésie du nom : le prologue affiche clairement la dédicace et le nom ouvre le recueil à proprement parler, vocatif du premier vers et objet de tout le premier poème.

¹⁷ Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997, p. 67.

¹⁸ Sonnet 27, dans Pierre de Ronsard, *Les Amours*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1974, p. 36.

¹⁹ Sonnet 9, *op. cit.*, p. 172-173.

²⁰ Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 73.

²¹ François Rigolot, *Poétique et onomastique*, Genève, Droz, 1977.

²² Martine Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 90-91.

Pourtant, le poète se démarque d'emblée de la tradition sonnettiste. En premier lieu, il faudrait préciser qu'il s'agit bien davantage d'amour du prénom que d'amour du nom dans la poésie de Pétrarque, comme dans celle des poètes lyriques français et espagnols qui s'inscrivent dans son sillage. Le prénom se prête en effet bien davantage à la rêverie cratylienne que décrit Martine Broda. Contrairement au nom complet, prénom et patronyme, le référent qu'il dénote n'est pas tout à fait unique, et cette possibilité d'être le lot d'une classe d'individus le rapproche du nom commun, invitant à la motivation et au tissage du sens. Au contraire, le nom complet désigne univoquement et les connotations du prénom se rétractent dans l'arbitraire du patronyme. Or la dédicace de Neruda, « *A Matilde Urrutia* », choisit de faire précisément résonner le nom propre pour signifier l'élection absolue, désigner le référent unique sans rien gommer de l'arbitraire du nom.

Le premier poème revient cela dit à la pratique traditionnelle du déploiement du prénom et de sa motivation dans toute une série de métaphores et de tissages sonores :

*Matilde, nombre de planta o piedra o vino,
de lo que nace de la tierra y dura,
palabra en cuyo crecimiento amanece,
en cuyo estío estalla la luz de los limones.*

Matilde, nom de plante ou de pierre ou de vin,
nom de ce qui est né de la terre, et qui dure,
la croissance d'un mot a fait lever le jour,
dans l'été de ton nom éclatent les citrons. (CA 12-13)

Le nom est animé d'un mouvement et la vie de l'aimée transférée du référent au signifiant : l'amour poétique est langage et les sonnets de bois ne dérogeront pas à cette loi. Mais là encore, l'appartenance à la tradition du sonnet est immédiatement renégo-ciée : l'amour du nom ne saurait ici signifier l'amour platonique ou spirituel. Le nom est ainsi relié d'emblée à une rêverie toute matérielle : point de syllabes cristallines pour ces sonnets de bois, mais un nom qui désigne les fruits de la terre. Si le nom resplendit bien d'un éclat lumineux, ce n'est pas la lumière des cieux qu'il faut y chercher : contrairement au nom de Béatrice ou de Laure, le nom de Matilde ne donne pas accès aux extases sacrées, il livre la couleur du citron, promet le goût dans le scintillement. La fin de ce premier poème associe ainsi très clairement amour du nom et amour charnel, affirmant sans détours la coïncidence des rêveries de langage et des plaisirs du corps :

*Oh invádeme con tu boca abrasadora,
indágame, si quieres, con tus ojos nocturnos,
pero en tu nombre dejame navegar y dormir.*

Oh envahis-moi de ta bouche qui me brûle,
cherche en moi, si tu veux, de tes yeux de nuit, mais
laisse-moi naviguer et dormir sur ton nom. (CA 12-13)

Ce premier poème annonce donc tous les jeux avec la tradition auquel se livrera le recueil : le poète se met en position de soumission devant la dame souveraine, mais c'est une relation de désir assouvi et de jouissance charnelle que raconteront les sonnets. Le nom réapparaît régulièrement dans les poèmes, ponctuation exclamative indispensable du récit. Il fonctionne en effet souvent comme chiffre magique de l'épiphanie, comme dans le sonnet 40 :

*Era verde el silencio, mojada era la luz,
temblaba el mes de junio como una mariposa
y en el austral dominio, desde el mar y las piedras,
Matilde, atravesaste el mediodía.*

Le silence était vert, la lumière mouillée,
tremblant le mois de juin était un papillon,
quand, par-delà la mer et les pierres, Matilde,
tu traversas midi, dans le domaine austral. (CA 92-93)

Dans le sonnet 23, il est accompagné de l'adjectif légèrement archaïsant du prologue, « *bienamada Matilde* », tout comme dans le sonnet 56. À la fin de ce poème, l'apostrophe se décompose même dans une série d'appositions qui en détaillent les composantes : « *Matilde, bienamada, diadema, bienvenida* » (CA 126). Le nom est un « diadème », il sert les qualités de l'aimée dans l'éclat des syllabes, mais il ne doit pas signifier la distance altière : Matilde est « bienvenue », présence tangible et non abstraction de langage. Comme le dit Alain Sicard dans les pages qu'il consacre à la poésie amoureuse de Neruda :

Le poète pétrarquaisant procède par abstraction. La beauté de la femme est le miroir de sa perfection idéale. On a recours, pour sculpter son monument, aux matériaux les plus précieux. Mais ces matériaux, paradoxalement, immatériellent la femme, et l'image de celle-ci qu'on a postulée comme l'Unique sombre dans le stéréotype. La démarche de Neruda est inverse. Au lieu de reposer sur une épuration du langage des sens, elle est tout entière fondée sur la sensualité²³.

Si Neruda rejoint en effet la tradition du sonnet sur l'idée d'élection, d'unicité de l'être aimé, il s'en sépare en logeant la singularité dans le détail des sens. Le sonnet 15 affirme par exemple la matérialité glorieuse de Matilde :

*Desde hace mucho tiempo la tierra te conoce :
eres compacta como el pan o la madera
eres cuerpo, racimo de segura substancia,
tienes peso de acacia, de legumbre dorada.*

Il y a bien longtemps que te connaît la terre :
comme le pain, comme le bois, tu es compacte,
tu es corps, tu es grappe assurée de substance,
tu as poids d'acacia et de légume d'or. (CA 40-41)

Si le verbe « *ser* » cherche bien à définir Matilde dans un attribut somptueux, c'est d'existence et non d'essence qu'il s'agit. Le quatrain multiplie les termes matériels : « *cuerpo* » est repris par « *substancia* » dans le même vers, « *peso* » renvoie à « *compacta* ». La matière métaphorique est terrestre – terre, bois, arbre – et Matilde est aliment vital, pain ou légume. Le quatrain suivant réitère cette célébration de l'existence terrestre :

*Sé que existes no sólo porque tus ojos vuelan
y dan luz a las cosas como ventana abierta
sino porque de barro te hicieron y cocieron
en Chillán, en un horno de adobe estupefacto.* (CA 40)

Je sais que tu existes, non seulement parce que tes yeux volent
et éclairent les choses comme une fenêtre ouverte,
mais parce que tu as été faite de boue et cuite
à Chillán, dans un four de brique stupéfaite.

Les yeux, objets de célébration topiques de la poésie amoureuse, ont bien leur place dans le sonnet de Neruda. Mais ce n'est pas seulement le rayonnement lumineux qui confirme l'existence de Matilde, c'est surtout la matière opaque dont elle est faite, étonnant pain de terre, pâte pétrie de tous les arômes de son lieu. Ces vers développent en fait une apposition du sonnet 12, qui décrivait Matilde comme « *lodo y luz machacados*²⁴ » : le corps de la femme est fait d'éléments purs et impurs, opposés sémantiques pourtant réunis par la continuité sonore. Matilde est à l'image de « poésie impure » que défend Neruda : elle porte une histoire et intègre tous les éléments du monde matériel. Ce quatrain révèle enfin une utilisation du nom propre caractéristique de *La Centaine d'amour* : ce n'est pas

²³ Alain Sicard, *La Pensée poétique de Pablo Neruda* (thèse, Bordeaux III), Lille, Ateliers de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1977, p. 560.

²⁴ CA 34 : « boue et lumière pillés ».

seulement le nom de la dame qui est mis en exergue, mais aussi les noms de lieu, dans ce qu'ils ont de plus singulier et référentiel. Si Matilde est unique, c'est aussi parce qu'elle vient d'un endroit précis, qu'elle est l'émanation concrète d'un bout de terre. Son identité araucane est ainsi constamment rappelée. Dès le sonnet 5, l'apostrophe « *araucana* » est associée à une célébration géographique :

*Desde Quinchamali desde hicieron tus ojos
hasta tus pies creados para mí en la Frontera
eres la greda oscura que conozco :
en tus caderas toco de nuevo todo el trigo. (CA 20)*

Depuis Quinchamali où tes yeux furent faits
jusqu'à tes pieds créés pour moi sur la Frontière,
tu es la glaise obscure que je connais :
sur tes hanches je touche de nouveau tout le blé.

Tous les éléments du sonnet 15 sont déjà présents ici : Matilde apparaît comme une création collective, comme le produit du Sud chilien, mélange de boue et de blé²⁵. La métaphore du corps paysage sera elle aussi récurrente dans le recueil. Alors que l'écriture épique de Chant général proposait de comparer le continent américain à un corps de femme, la poésie lyrique part du corps féminin pour l'assimiler à l'espace. Le toponyme indien semble fonctionner comme déclencheur de ces associations, faisant surgir de l'adresse à la femme toutes les sensations d'un lieu. Dans le sonnet 22, c'est la ville d'Angol qui est mentionnée, dans le sonnet 26 Iquique et de nouveau Chillán. Les toponymes fonctionnent en somme comme les patronymes, ils ont une valeur référentielle incontestable, ils affirment l'amour pour une femme ayant une histoire, un état civil, et non une créature modelée par l'imagination poétique. Ils peuvent cela dit être de magnifiques supports de la rêverie amoureuse, comme dans le sonnet 72, où les lieux du songe et du réel se confondent, lorsque Tocopilla, petite ville du nord chilien, est associée aux mythes de l'Orient : « *vámonos a los trenes de Arabia o Tocopilla*²⁶ ». Le poète propose alors un voyage onirique à Matilde, au pays du polen, des villages de haillons et de gardénias « *gobernados por pobres monarcas sin zapatos*²⁷ ». L'utopie trouve un impossible toponyme dans le miracle du voyage amoureux. Loin de proposer une vision idéale, les sonnets ouvrent la relation aux contingences du temps et de l'espace, racontent l'amour en situation.

L'amour de près

Le poète refuse donc toute essentialisation pour célébrer un être de chair, « *plena mujer* », « *manzana carnal*²⁸ ». Mieux, la relation amoureuse n'est pas fondée sur le seul désir de l'amant pour une femme inaccessible, mais sur l'union, le plaisir partagé. Au rebours de la tradition courtoise, la distance entre le poète et la dame s'abolit. L'exemple le plus frappant de cette apologie de la présence et de la jouissance amoureuse est fourni par le sonnet 47, réécriture du mythe de Daphné, qui est depuis *Les Métamorphoses* d'Ovide le grand mythe en poésie de l'amour inassouvi, de la coïncidence du désir et de l'absence. Pétrarque joue à plusieurs reprises sur ce mythe, comme dans la chanson 22, souhaitant que Laure ne se transforme pas en forêt entre ses bras :

*Con lei foss'io da che si parte il sole (...)
Et non se trasformasse in verde selva
Per uscirmi di braccia, come il giorno
Ch'Apollo la seguia qua giù per terra.*

²⁵ On retrouve encore le mélange du pain et de la boue dans le sonnet 77, de nouveau associé à un toponyme : « *mi amor construyó un horno con barro de Temuco* » (CA 168 : « mon amour a construit un four en glaise de Temuco »).

²⁶ CA 158 : « Allons aux trains d'Arabie ou de Tocopilla ».

²⁷ CA 158 : « gouvernés par de pauvres monarques sans souliers ».

²⁸ Sonnet 12 : « femme totale, pomme de chair »

Avec elle fûssé-je dès que part le soleil (...)
Et qu'elle ne se changeât en verte forêt
Pour sortir de mes bras, comme le jour
Où Apollon la poursuivait sur cette terre. (73-74)

Le processus de métamorphose est raconté dans le poème suivant avec un étrange effet d'inversion, puisque c'est le poète lui-même qui se voit transformé en laurier, « *d'uom vivo un lauro verde* », l'arbre auquel est systématiquement associée Laure. Garcilaso de la Vega, le premier à pratiquer le sonnet en langue espagnole, a repris ce mythe dans une déploration célèbre. Il faut signaler toute l'admiration que lui portait Neruda, qui possédait d'ailleurs un exemplaire de 1549 des *Sonetos*, offert à l'Université du Chili en même temps qu'un incunable de Pétrarque. Il est possible que le pseudonyme utilisé pour les *Vers du capitaine* soit une allusion au poète soldat espagnol, de même que les « rimes de canonades » mentionnées dans la préface de *La Centaine d'amour*. Le sonnet 47 de Neruda est le miroir inversé du sonnet 13 de Garcilaso²⁹. Les quatrains montrent chez les deux poètes la transformation en arbre, saisie sur le vif de la souffrance chez l'espagnol :

*A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vuelto se mostraban ;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.
De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aun bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían³⁰.*

Voilà que des bras poussaient sur Daphné
qui se révélaient comme autant de grandes branches,
je vis se transformer en feuilles vertes
les cheveux qui assombrissaient l'or.
D'une écorce rêche se recouvraient
ses tendres membres, qui se débattaient encore ;
ses pieds blancs s'enfonçaient dans la terre,
et se tordaient en racines noueuses.

Au lieu de cette constatation impuissante de la métamorphose de Dafné, encore éloignée par le récit au passé simple et à la troisième personne du singulier, le sonnet de Neruda propose une adresse au vocatif et au présent, qui affirme le pouvoir du désir de modeler le réel :

*Detrás de mí en la rama quiero verte.
Poco a poco te convertiste en fruto.
No te costó subir de las raíces
cantando con tu sílaba de savia.*

*Y aquí estarás primero en flor fragante,
en la estatua de un beso convertida,
hasta que el sol y tierra, sangre y cielo,
te otorguen la delizia y la dulzura.*

Je me retourne et veux te voir, dans la ramée.
Voici que peu à peu tu es devenue fruit.
Il ne t'a rien coûté de surgir des racines
tu n'as eu qu'à chanter tes syllabes de sève.

Te voici tout d'abord une fleur odorante

²⁹ Dans le recueil *Las uvas y el viento*, Neruda réunit d'ailleurs Garcilaso et Ovide, tous deux « dieux du Danube ». C'est justement dans le sonnet 13 de Garcilaso que se noue cette relation.

³⁰ Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, éd. Antonio Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 197.

qu'un seul baiser suffit à changer en statue,
jusqu'à ce que soleil et terre, sang et ciel
te reconnaissent le délice et la douceur. (CA 106-107)

Alors que Garcilaso cherche à créer une image saisissante, un instantané qui capte la violence de la métamorphose, Neruda entend décrire un processus lent, qui s'étire dans le plaisir de la plasticité : à l'adverbe « *ya* » s'oppose « *poco a poco* ». La métamorphose végétale se prolonge d'ailleurs, puisque Matilde devient feuille, puis fleur, puis fruit. La transformation est passive pour Dafné, objet du processus, impuissante devant la croissance organique de son propre corps qui la déborde ; elle est au contraire décidée par le poète amant et par Matilde, qui se déploie dans un verbe pronominal – « *te convertiste* ». Elle est douloureuse pour Dafné, le participe « *bullendo* » évoquant même un supplice, mais gracieuse et sans effort pour Matilde. La syntaxe de Garcilaso est torturée, mimant les convulsions de la métamorphose : les sujets sont systématiquement inversés, certaines fausses symétries sont à la limite de l'anacoluthie – la préposition « *en* » introduit des compléments très divers. Les rejets et contre-rejets accentuent encore cette impression de dislocation du corps et de la langue. La syntaxe de Neruda est au contraire très fluide, et l'harmonie sonore de l'ensemble contribue à exprimer la continuité heureuse de cette métamorphose : les allitérations binaires – le même son répété dans deux termes contigus –, qui sont caractéristiques du recueil, comme une petite musique du couple, sont ici particulièrement nombreuses. Enfin, alors que la transformation est pour Dafné un enfoncement dans le sol, un enracinement à proprement parler, il s'agit pour Matilde d'une ascension, d'un trajet par la sève des racines à la cime de l'arbre : son apparition en fleur est une épiphanie triomphante. Les tercets approfondissent ces oppositions, puisqu'ils sont tout entiers de déploration chez Garcilaso :

*Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!*

Celui qui avait causé un tel mal
à force de pleurer, faisait pousser
l'arbre, qu'il arrosait de larmes.
Oh quel état misérable, quel mal immense !
Qu'en la pleurant grandisse chaque jour
la cause et la raison de ses pleurs !

La fin du poème souligne le paradoxe du désir malheureux, qui, à mesure qu'il s'intensifie, augmente aussi la distance entre Apollon et Dafné : la croissance végétale est accélérée par les larmes. Le deuxième tercet est une variation du premier, sur un mode exclamatif plus général. La répétition est le signe de l'impossibilité de dépasser le paradoxe du désir inassouvi ; l'harmonie sonore retrouvée, placée sous le signe du verbe « *llorar* », dont les sonorités s'égrènent au fil des vers, sert l'expression de la plainte pure. Tout au contraire, la fin du sonnet de Neruda dit la satisfaction heureuse du désir :

*En la rama veré tu cabellera,
tu signo madurando en el follaje,
acercando las hojas a mi sed,*

*y llenará mi boca tu sustancia,
el beso que subió desde la tierra
con tu sangre de fruta enamorada.*

Sur la branche je pourrai voir ta chevelure,
dans le feuillage c'est ton signe qui mûrit,
ce sont ses feuilles qui s'approchent de ma soif ;

et ta substance alors remplira ma bouche,
ce sera le baiser qui montait de la terre
apporté par ton sang de fruit gonflé d'amour. (CA 106-107)

Le souhait initial – « *en la rama quiero verte* » – est donc exaucé dans le futur « *en la rama veré* » : la répétition ne signifie pas ici la stérilité, mais souligne la coïncidence parfaite du désir et du réel. Les sonorités liquides sont les mêmes que dans le sonnet de Garcilaso, mais « *llorar* », « pleurer », fait place à « *llenar* », « remplir », comme verbe matriciel. Au lieu des larmes, c'est un « sang de fruit », une sève sucrée, qui irrigue les vers du tercet. Autre inversion, ce ne sont pas les larmes du poète qui arrosent l'arbre, mais la « substance » de la femme aimée qui étanche la soif du poète. Les deux tercets ne sont pas dans un rapport de variation tonale sur une même idée, dans une lamentation refermée sur une boucle, mais enchaînés par une progression narrative : l'étirement de la phrase sur deux strophes souligne ici la progression du plaisir.

La question qui se pose alors est celle du moteur, de l'élan du poème. S'il est vrai que la parole poétique est l'étalon du désir, qu'elle doit se nourrir d'une forme de distance de l'objet pour se déployer vers lui, est-ce à dire qu'une poésie de la jouissance se condamne à la tautologie, à l'expression répétitive d'une coïncidence ? L'enjeu de la poésie amoureuse de Neruda est au contraire de faire vivre le désir dans la satisfaction, de maintenir une tension narrative dans l'expression de la joie amoureuse. *La Centaine d'amour* n'est pas un recueil fondé sur le ressassement et la structure du sonnet ne sert pas la répétition obsessionnelle. L'ensemble est divisé en quatre parties, qui sont les moments d'une journée et autant d'étapes sur le chemin d'un amour serein. La partie « Matin » propose ainsi beaucoup de retours en arrière pour prendre la mesure du trajet accompli jusqu'à la rencontre des amants. Dès le deuxième sonnet, la suspension temporelle créée par l'émerveillement du nom fait place au récit d'un cheminement douloureux : « *Amor, cuántos caminos hasta llegar a un beso / qué soledad errante hasta tu compañía!*³¹ ». La partie « Midi » raconte la construction d'une conjugalité, d'un amour qui renouvelle la rencontre dans la quotidienneté. Puis la partie « Soir » évoque les difficultés d'un amour qui n'est pas imperméable aux tourments de l'histoire :

*De pena en pena cruza sus islas el amor
y establece raíces que luego riega el llanto,
y nadie puede evadir los pasos
del corazón que corre callado y carnicero.* (CA 71)

De peine en peine l'amour traverse ses îles
et plante des racines que les pleurs arrosent ensuite,
et nul ne peut éviter l'empreinte
du cœur féroce qui court en silence.

Il faudra tous les sortilèges de « La Nuit » pour rétablir une sérénité qui est toujours présentée comme précaire. Les sonnets de Neruda ne sont pas des litanies amoureuses, mais des structures narratives. Le principe de contradiction est par ailleurs présent à tous les niveaux du poème pour interdire qu'il ne se fige dans une expression répétitive de la jouissance amoureuse. L'amour n'est jamais une stase du sentiment, il est mouvement et se nourrit de sa négation pour exister :

*Sabrás que no te amo y que te amo
puesto que de dos modos es la vida,
la palabra es un ala del silencio,
el fuego tiene una mitad de frío.*

*Yo te amo para comenzar a amarte,
para recomenzar el infinito
y para no dejar de amarte nunca :
por eso no te amo todavía.*

Sache que je ne t'aime pas et que je t'aime

³¹ CA 14-15 : « Amour, que de chemins pour atteindre au baiser, / l'errante solitude avant d'être avec toi ! »

puisque est double la façon d'être de la vie,
puisque la parole est une aile du silence,
et qu'il est dans le feu une moitié de froid.

Moi je t'aime afin de commencer à t'aimer,
afin de pouvoir recommencer l'infini
et pour que jamais je ne cesse de t'aimer :
c'est pour cela que je ne t'aime pas encore. (CA 100-101)

La dialectique qui gouverne le monde matériel s'applique donc à l'univers amoureux. Le principe de contradiction permet le miracle d'une narration qui soit début toujours recommencé et qui rejette toujours la conclusion. L'amour est ainsi inlassablement inchoatif. Le sonnet 66 répète cette exigence de l'antinomie dans la durée amoureuse :

*No te quiero sino porque te quiero
y de quererte a no quererte llego
y de esperarte cuando ne te espero
pasa mi corazón del frío al fuego.*

Je t'aime parce que je t'aime et voilà tout
et de t'aimer j'en arrive à ne pas t'aimer
et de t'attendre alors que je ne t'attends plus
mon cœur peut en passer du froid à la brûlure. (CA 146-147)

Comme les sonnettistes pétrarquaisants, Neruda fait de l'oxymore la figure clef de sa poésie amoureuse. Les images du froid et chaud, du gel et du feu, sont topiques depuis Pétrarque et ont connu des variations étincelantes chez Louise Labbé, Maurice Scève, aussi bien que Shakespeare ou encore les espagnols Góngora et Quevedo. Elles sont également omniprésentes dans *La Centaine d'amour*. Mais au lieu de décrire les contradictions du désir, les oscillations brutales du sujet ballotté entre espoir et désespoir, l'oxymore est dynamique de relation chez Neruda, figure du mouvement et de la perpétuation de la joie. Le sonnet 12, celui-là même qui apostrophe une « *plena mujer, manzana carnal* », jette sur l'aimée une « *oscura claridad* » et affirme la nature belligérante de l'amour, même consommé : « *amar es un combate de relámpagos*³² ». L'oxymore instille un principe narratif dans la poésie de la satisfaction, rend possible le défi d'une écriture de la possession et du désir assouvi qui ne soit pas pure tautologie.

Donna angelo

Surtout, l'amour n'est pas la fin du parcours, il est bien plutôt la possibilité de toute ouverture, le début de rencontres toujours renouvelées avec le monde. Dès le premier sonnet, le poète célèbre le nom de Matilde parce qu'il « *comunica con la fragancia del mundo*³³ ». Pour citer de nouveau Alain Sicard, la poésie lyrique de Neruda à partir des *Vers du capitaine* montre l'« amour comme connaissance, expérience nocturne, des ténèbres, de la contradiction et intuition fulgurante de son dépassement dans l'infini du monde matériel³⁴ ». Or, là encore, la poésie amoureuse de Neruda retrouve la tradition des sonnets de Dante, Pétrarque ou Shakespeare : l'amour, même consommé, même associé à la jouissance charnelle, n'est pas la fin ultime de l'expérience, il ouvre un monde à l'amant. Mais là encore, la poésie de Neruda subvertit l'héritage des sonnets : alors que la révélation est d'ordre religieux pour Dante et Pétrarque, de nature platonicienne pour Shakespeare, elle est ici toute matérielle. Neruda récupère en particulier un système métaphorique hérité de la tradition italienne, qui assimile l'aimée à l'étoile, à l'astre rayonnant ; mais si la dame de Dante ou de Pétrarque vient des cieux pour y donner accès, Matilde ne connaît que les ciels du cosmos. Tout le sonnet 16 est une variation sur ce *topos* de la poésie amoureuse :

³² CA 34 : « l'amour est un combat d'éclairs ».

³³ CA 12 : « communique avec le parfum du monde ».

³⁴ Alain Sicard, *op. cit.*, p. 566.

*Amo el trozo de tierra que tú eres,
porque de las praderas planetarias
otra estrella no tengo. Tú repites
la multiplicación del universo.*

*Tus anchos ojos son la luz que tengo
de las constelaciones derrotadas,
tu piel palpita como los caminos
que recorre en la lluvia el meteorito.*

*De tanta luna fueron para mí tus caderas,
de todo el sol tu boca profunda y su delicia,
de tanta luz ardiente como miel en la sombra*

*tu corazón quemado por largos rayos rojos,
y así recorro el fuego de tu forma besándote,
pequeña y planetaria, paloma y geografía.*

J'aime ce morceau de terre que tu es,
moi qui, parmi toutes les prairies planétaires,
ne possède pas d'autre étoile. L'univers
c'est toi qui le répètes et le multiplies.

En tes larges yeux il y a la lumière
qui des constellations vaincues vient jusqu'à moi,
ce sont les chemins qui palpitent sur ta peau
parcourus par le météore dans la pluie.

Tes hanches furent toute la lune pour moi,
le soleil, les plaisirs de ta bouche profonde,
et l'ardente lumière et tout le miel dans l'ombre

ce fut ton cœur brûlé par de longs rayons rouges :
je parcours de baisers la forme de ton feu,
petite et planétaire, colombe et géographie. (CA 42-43³⁵)

Matilde est une « étoile » venue sur terre, lumière conjugée de la lune et du soleil. Mais c'est d'un ciel tout matériel, du cosmos des physiciens, qu'elle est sortie. Le vocabulaire est technique – « planétaire », « constellation » – comme s'il s'agissait de vider le ciel de toute connotation religieuse pour mieux mettre au jour la beauté de la matière immanente³⁶. Matilde rejoue à elle seule « la multiplication de l'univers », étonnante image du big bang fait femme. Le corps de l'aimée permet ainsi au poète de déployer sa rêverie de prédilection sur la genèse matérielle, sur le moment d'instabilité du monde où toutes les permutations, les unions des contraires sont possibles. La section « Le grand océan » de *Chant général* raconte la genèse maritime du monde dans un tissu métaphorique éblouissant. Tout se passe comme si le sonnet jouait en miniature cette genèse, comme si le corps était un microcosme contenant le mouvement de l'univers. Et si Matilde est une étoile, elle est aussi morceau de terre, lumière, pluie et feu à la fois. Il faut souligner que Neruda retrouve une autre tradition du sonnet, celle du blason, pour composer cette mosaïque élémentaire : le poème détaille les parties du corps pour les assimiler aux composants du cosmos. Or, pour cette écriture du blason, Neruda n'utilise jamais la comparaison, mais préfère systématiquement la métaphore. La comparaison maintiendrait en effet l'intégrité des termes et une distance entre eux, alors que la métaphore permet de fondre plus intimement comparé et comparant, pour exprimer avec beaucoup

³⁵ Nous avons changé la traduction du premier et du dernier vers pour être plus proche de l'original.

³⁶ De même, dans le sonnet 97, qui inverse le mouvement du sonnet 16 pour montrer l'ascension de Matilde au ciel et sa transformation en étoile coquelicot, il s'agit de conquérir un ciel tout astronomique et de « *vencer los ojos de Saturnos* », « triompher des anneaux de Saturne ».

plus d'efficacité les transmutations de la matière. La métaphore exprime en outre le mouvement même, cette « palpitation » de la peau (vers 7). Les très belles lignes que Saúl Yurkievich consacre à la prévalence de la métaphore dans la poésie matérielle de Neruda pourraient tout aussi bien s'appliquer à sa poésie amoureuse :

Les mutations réciproques, l'humain qui s'animalise, se végétalise ou se minéralise, la personnification des règnes naturels, l'échange constant et unanime de leurs états et de leurs propriétés, révèlent l'utilisation littéraire de la métaphore non comme un dire indirect, un sens figuré, un simple recours expressif, mais comme l'exécutrice d'une vision organique, d'une conception globale, comme un agent de la vision mythologique³⁷.

Il faut encore souligner que, si ce poème exprime une fascination pour l'énergie primordiale, le chaos même de la matière en train de se constituer, il est par ailleurs extrêmement construit, disposant les métaphores dans des structures rythmiques et sonores très serrées. La « multiplication » de l'univers est en même temps maîtrisée par une forme très travaillée. Le parallélisme imprime une structure : à « *de tanta luna* » répond « *de tanta luz* » dans le premier tercet. Les allitérations proposent le redoublement d'une consonne matrice dans presque chaque vers. Cette structure sonore crée un rythme binaire qui contient et harmonise le débordement de la matière : l'amour est un rapport serein à l'énergie du monde. Le dernier vers résume ce travail de conjugaison des contraires dans l'harmonie de la symétrie : les adjectifs « *pequeña y planetaria* » s'opposent par le sens, mais ils sont réunis par l'allitération. Les noms « *paloma y geografía* » appartiennent à des catégories sémantiques hétérogènes, mais le rythme comble l'écart : les deux hémistiches se répondent dans une structure parfaitement symétrique, 3/1/4 // 3/1/4, soulignée par la répétition de « y », terme conjonctif par excellence, coordination indispensable de la grammaire amoureuse. La femme donne accès à l'immensité à partir du détail, propose le rassemblement des contraires dans l'harmonie du rythme binaire.

Le sonnet 86 fait plus explicitement allusion à la tradition mystique espagnole et mexicaine, celle de Jean de la Croix et de Sœur Juana Inés de la Cruz, elle-même orfèvre du sonnet. Ce poème raconte en effet un moment de révélation, d'épiphanie, qui joue avec les références mystiques :

*Oh Cruz del Sur, oh trébol de fosforo fragante,
con cuatro besos hoy penetró tu hermosura
y atravesó la sombra y mi sombrero :
la luna iba redonda por el frío.*

Oh croix du Sud, trèfle de phosphore odorant,
aujourd'hui les quatre baisers de ta beauté
ont percé à la fois et l'ombre et mon chapeau :
la lune s'en allait dans le froid, toute ronde. (CA 188-189)

La croix installe immédiatement un décor sacré, mais la métaphore vide aussitôt la forme de sa dimension religieuse : non seulement le trèfle plante la croix dans le sol végétal, immanent, mais les composants chimiques de celui-ci sont précisés. Neruda utilise le motif de l'illumination, et, comme dans la poésie de Jean de la Croix, l'expérience a lieu dans la « *noche oscura* ». Mais la variation sur le terme « *sombra* », espace privilégié de la mystique, dans le très concret « *sombrero* » provoque de nouveau un effet de déflation. Et en effet, la lumière que la croix du Sud révèle au poète est celle de la lune, et non l'illumination intérieure. Le deuxième quatrain raconte le moment d'épiphanie à proprement parler, la vision étincelante de la croix :

*Entonces con mi amor, con mi amada, oh diamantes
de escarcha azul, serenidad del cielo,
espejo, apareciste y se llenó la noche*

³⁷ Saúl Yurkievich, « L'imagination mythologique de Pablo Neruda », in : *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, traduit de l'espagnol par F. Campo-Timal, Paris, Gallimard, 1988, p. 157. Ce que Yurkievich appelle « vision mythologique », c'est le mouvement de la conscience poétique qui revient à un temps mythique où la matière forme un tout, où elle est encore dans un état de permutabilité et de dynamisme vital.

con tus cuatro bodegas temblorosas de vino.

Alors avec l'amour, l'aimée, oh diamants,
diamants de givre bleu, sérénité du ciel,
miroir, tu apparus et la nuit s'est emplie
de tes quatre celliers tout scintillants de vin. (CA 188-189)

L'aimée est associée à la croix, presque confondue avec elle, dans un effet de brouillage créé par la multiplication des vocatifs et des appositions lâchement rattachées, mais aussi par le motif du miroir. Les diamants viennent s'incruster dans les sonnets de bois pour ce moment d'éblouissement visuel et de scintillements diffractés. Les tercets reprennent ensuite la modalité votive caractéristique de la poésie mystique, qui formule l'indicible de l'expérience dans une prière pour prolonger l'extase. Mais au lieu d'un mouvement de sortie de l'âme hors de soi et d'élévation vers les cieux mystiques, c'est un rêve de plongée dans l'immanence qui s'exprime, et c'est la croix qui doit séjourner un moment parmi les hommes :

*Oh palpitante plata de pez pulido y puro,
cruz verde, perejil de la sombra radiante,
luciérnaga a la unidad del cielo condenada,*

*descansa en mí, cerremos tus ojos y los míos.
Por un minuto duerme con la noche del hombre.
Enciende en mí tus cuatro números constelados.*

Oh palpitant argent de pur poisson poli,
oh croix verte, persil de l'ombre rayonnante,
luciole condamnée à l'unité du ciel,

repose en moi, fermons et tes yeux et les miens.
Pour un court instant dors parmi la nuit de l'homme.
Allume en moi tes quatre nombres constellés. (CA 188-189)

Après le diamant, c'est donc l'argent qui vient plaquer de son éclat les vers des tercets. Mais le terme « *plata* » est enfilé dans une chaîne métaphorique et sonore qui l'associe à des termes assez contradictoires : le métal devient organique, poisson palpitant – verbe décidément clef de l'imaginaire matériel de Neruda. Le chiffre quatre, répété dans le sonnet, conclut le tercet : il est le chiffre de cette mystique amoureuse, renvoyant aux quatre éléments et aux quatre points cardinaux. La croix verte est assimilée à une branche de persil, plante de la joie domestique dans le recueil. Il faut d'ailleurs signaler combien l'herbier de *La Centaine d'amour* joue avec les conventions du sonnet pétrarquiste. L'association de la femme et de la plante, qui trouve une coïncidence idéale dans la paronomase Laura / lauro (le laurier), est en effet un *topos* de l'idéalisation amoureuse. Neruda utilise au contraire les images végétales pour associer Matilde à la joie la plus quotidienne, en particulier aux plaisirs de la cuisine. Ainsi, dans le sonnet 31, le poète tresse une couronne à sa reine, adoptant l'humble posture du poète courtois ou pétrarquiste ; mais cette couronne est faite « *con laureles del Sur y orégano de Lota*³⁸ », d'herbes aromatiques et non symboliques, de condiments savoureux et non d'images de la fragilité ou de la fugacité. Dans le sonnet 36, Matilde, « *reina del apio y de la artesa* », « *leoparda del hilo y la cebolla*³⁹ », règne sur un empire domestique, marqué des armes du vin, de l'huile et de l'ail. Dans le dernier sonnet, elle est encore assimilée au persil, apparaissant sous les émeraudes, dans un poème presque monochrome. Cette ultime image du « *stimulante perejil* », à une place si cruciale du recueil, révèle l'importance de cette plante, qui se substitue au laurier de Pétrarque pour signifier l'amour vécu dans la durée et la satisfaction du plaisir sensoriel. Matilde donne accès à un monde au-delà d'elle-même, elle est une figure de l'intercession au même titre que la « *donna angelo* », mais c'est l'infini de la matière qu'elle révèle.

³⁸ CA 72 : « de lauriers du Sud et d'oregan de Lota ».

³⁹ CA 36 : « reine du céleri et de la huche », « petit léopard du fil et de l'oignon ».

Le sonnet 13 propose même un portrait de Matilde en sainte, la saisissant dans un halo de lumière :

*La luz que de tus pies sube a tu cabellera,
la turgencia que envuelve tu forma delicada,
no es de nácar marino, nunca de plata fría :
eres de pan, de pan amado por el fuego.*

L'éclat qui de tes pieds monte à ta chevelure,
turgescence entourant ta forme délicate,
n'est pas nacre de mer, n'est jamais argent froid :
tu es faite de pain, pain aimé par le feu. (CA 36-37)

Le mouvement de la représentation topique est inversé : ce n'est pas la lumière céleste qui vient frapper la femme, mais une lumière presque tangible, épaisse, qui vient du sol pour envelopper tout le corps. Le poème prend encore soin de se démarquer explicitement de la tradition orfèvre du sonnet – la dénégation est signe d'une contre-tradition : il ne s'agit pas de sertir une créature angélique dans un écrin précieux de nacre ou d'argent, mais de célébrer en Matilde la matière humble et nourrissante. Les images de la soif ou de la faim, si importantes dans la poésie mystique, ne sont plus des métaphores du désir spirituel, mais sont rendues à leur sens plus littéral dans le tercet qui célèbre le pouvoir nourricier de Matilde :

*Oh, pan tu frente, pan tus piernas, pan tu boca,
pan que devoro y nace con luz cada mañana,
bienamada, bandera de las panaderías. (CA 36)*

Oh le pain de front, le pain de tes jambes, le pain de ta bouche,
le pain que je dévore et qui renaît avec la lumière de chaque matin,
ma bien-aimée, bannière des boulangeries.

Blason et litanie se fondent dans cette adresse amoureuse. Le sacré est une catégorie active dans le matérialisme de Neruda, car la matière elle-même est sacralisée, paradoxe que résume le vers 13 : « *de la harina aprendiste a ser sagrada*⁴⁰ ». L'association presque systématique du pain et de la lumière doit encore attirer l'attention sur un autre aspect de l'amour pour Neruda : ce n'est pas seulement d'ouverture au monde matériel qu'il s'agit, mais d'ouverture collective, à une communauté au-delà du couple.

Le pain a en effet une place particulière dans l'univers du poète : aliment vital partagé par tous, il est le comparant privilégié d'une poésie qui se veut eucharistie laïque. Dans le poème « *Artes poeticas* », l'image du poète charpentier, qui sous-tend toute *La Centaine d'amour*, est complétée par celle 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 panadería⁴¹.*

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

⁴⁰ CA 36 : « la farine t'a appris à être sacrée ».

⁴¹ OC 3, 439.

l'eau verte de la langue,
pour que le pain qui m'échoit
se vende à la boulangerie.

Le travail poétique est 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'« eau verte du langage ». L'expression renvoie sans doute à l'encre verte qu'utilisait toujours le poète pour rédiger ses manuscrits, mais le vert est aussi couleur de l'espoir, et, souvent chez Neruda, celle de l'amour. 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 les métadiscours de Neruda, et l'une de ses occurrences les plus frappantes se trouve dans le discours prononcé à la réception du Prix Nobel en 1971 :

A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree dios. Él cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día, con una obligación comunitaria.

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 livrer⁴².

L'association récurrente de Matilde au pain dans *La Centaine d'amour* invite à réfléchir à la dimension communautaire et politique de la relation amoureuse pour Neruda.

Si le premier sonnet, ouvert par l'apostrophe « Matilde », est tout entier adressé à la deuxième personne du singulier, le poème suivant, lancé par le terme plus générique « Amor », précise les modalités de la conjugaison amoureuse dans le recueil. Il s'agit dans un premier temps de montrer la porosité des personnes, la possibilité pour le sujet et l'objet du désir d'investir leurs êtres réciproques. Il ne s'agit pas d'ailleurs de « fusion », puisque les termes du « je » et du « tu » sont maintenus, même s'ils peuvent s'échanger :

*Pero tú y yo, amor mío, estamos juntos,
juntos desde la ropa a las raíces,
juntos de otoño, de agua, de caderas,
hasta ser sólo tú, sólo yo juntos.*

Toi et moi, mon amour, nous sommes l'un à l'autre,
l'un à l'autre de nos vêtements aux racines,
l'un à l'autre d'automne et de hanches et d'eau,
jusqu'à n'être que toi et que moi l'un à l'autre. (CA 14-15)

Mais le « nous » ne se réduit pas au duel, il désigne aussi le couple au sein d'une communauté plurielle :

*tú y yo teníamos que simplemente amarnos,
con todos confundidos, con hombres y mujeres,
con la tierra que implanta y educa los claveles.*

toi et moi nous devons simplement nous aimer,
confondus avec tous, les hommes et les femmes
et la terre où l'œillet s'enracine et grandit. (CA 14-15)

Le pronom réfléchi « nos » est ambigu : il renvoie bien sûr au duel « tú y yo », mais il est élargi par les compléments qui suivent. Le couple n'est pas repli sur l'intimité, mais ouverture à « tous ». L'œillet sera la fleur idéale de cet amour, puisqu'il est à la fois symbole de fidélité conjugale dans la tradition

⁴² OC 5, 337 ; *Né pour naître*, traduction Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1996, p. 475.

médiévale et emblème de la lutte ouvrière. L'amour est en effet découverte de l'altérité – c'est là le grand changement survenu entre *Vingt poèmes d'amour* et *Les Vers du capitaine*, que *La Centaine d'amour* approfondit et répète. L'adresse n'est plus diffractée dans les multiples figures d'un autre imaginaire, mais bien dirigée vers un être unique, choisi entre tous. Or, et c'est là le paradoxe de la poésie amoureuse de Neruda, c'est précisément dans cet amour exclusif, dans ce processus de sélection d'une personne singulière, que réside la possibilité de donner une dimension collective au lyrisme. L'amour pour un être concret, évoqué dans la précision de son existence, est en effet une réelle ouverture à l'altérité ; il va de pair avec un amour élargi et pose une continuité entre l'intimité du couple et l'engagement collectif.

Cette coïncidence entre l'amour de la femme et celui de la communauté explique que l'expérience de la rencontre et celle de la découverte de la solidarité humaine soient racontées en des termes similaires. *Chant général* contient deux chants consacrés à la révélation « amoureuse » de la place du poète dans la société. Dans le chant II, « *Alturas de Macchu Picchu* », le poète découvre l'« *amor americano* » et absorbe la mémoire des morts pour nourrir sa lutte ; le pacte est renouvelé dans le chant « *Las flores de Punitaqui* », lorsque le poète, ayant visité les mines et fait l'expérience de la grève ouvrière déclare : « *Aquí encontré el amor*⁴³ ». Or dans ces deux chants, le texte propose un retour en arrière, retrouvant le style hermétique de la poésie solipsiste qui a précédé la révélation communautaire. De manière tout à fait similaire, le sonnet 25 de *La Centaine d'amour* revient sur ces errances solitaires :

*Antes de amarte, amor, nada era mío :
vacilé por las calles y las cosas :
nada contaba ni tenía nombre :
el mundo era del aire que esperaba.*

*Yo conocí salones cenicientos,
túneles habitados por la luna,
hangares crueles que se despedían,
preguntas que insistían en la arena. (CA 60)*

Avant de t'aimer, mon amour, je n'avais rien :
je vacillai à travers les rues et les choses :
rien ne comptait et rien n'avait de nom :
le monde était à l'air en train d'attendre.

Je connus les salons de cendre,
les tunnels habités par la lune,
les hangars cruels qui faisaient leurs adieux,
les questions insistantes sur la sable.

Le début de « *Alturas de Macchu Picchu* » révélait le même sentiment d'évanescence, de flottement dans un air paradoxalement poisseux, et le même geste d'adieu renouvelé : « *Del aire al aire, como una red vacía, / iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo*⁴⁴ ». On trouverait de multiples échos également dans « *Las flores de Punitaqui* », qui évoque un monde mortifère couvert de cendres : « *Y unos cuantos armaron la ceniza / para que gobernara y decidiera*⁴⁵ ». Toutes ces images renvoient elles-mêmes aux poèmes de *Résidence de la terre*, en sorte que le sonnet 25 est une miniature de l'œuvre, établissant un parallèle très clair entre deux modes de sortie hors du solipsisme et de la désespérance. Dans *Chant général* comme dans le sonnet, l'amour rétablit le sens de l'existence et la direction du temps. Le tercet pourrait aussi bien conclure « *Alturas de Macchu Picchu* » que « *Las flores de Punitaqui* » :

todo era de los otros y de nadie,

⁴³ Pablo Neruda, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 1995 (désormais CG), p. 499 : « Ici j'ai rencontré l'amour ».

⁴⁴ CG 127 : « De l'air à l'air, comme un filet vide, / j'allais entre les rues et l'atmosphère, arrivant et congédiant ».

⁴⁵ CG 498-499 : « Et certains armèrent la cendre / pour qu'elle gouverne et décide ».

*hasta que tu belleza y tu pobreza
lleñaron el otoño de regalos. (CA 60)*

tout appartenait aux autres et à personne,
jusqu'à ce que ta beauté et ta pauvreté
ne remplissent l'automne de cadeaux.

Lorsque le poète dit que la peau de Matilde est « *la republica fundada por [sus] besos*⁴⁶ », il faut bien entendre le terme dans toute son extension sémantique : le corps de la femme n'est pas seulement un espace intime, il propose un rapport à l'autre qui est aussi celui de l'engagement social. Cette idée explique l'importance de toutes les images d'abeille (sonnets 32, 39, 42), de ruche (sonnet 35) et de miel dans la partie « Midi », qui construit la quotidienneté conjugale. L'économie amoureuse est le modèle de l'économie politique : Matilde construit un espace à la fois ordonnancé, nourricier et doux. La continuité entre l'amour érotique et l'amour politique explique aussi la prégnance du motif de la coupe dans le recueil. Il s'agit certes d'un motif récurrent dans toute l'œuvre de Neruda, dont on peut sans doute situer l'origine dans la biographie du poète⁴⁷. Mais la coupe est aussi un puissant symbole politique dans cette poésie. Alors que Mallarmé lève une coupe vide dans le « Toast funèbre », texte du deuil de la communauté autour du poète, Neruda lève bien haut la « *copa de esta nueva vida*⁴⁸ », remplie de la parole des peuples américains dans « *Alturas de Macchu Picchu* ». Le motif réapparaît sans cesse pour signifier la communion laïque du poète et de son peuple et il est utilisé dans *La Centaine d'amour* avec cette charge politique. Ainsi le sonnet 28 explique que, partout où il est allé avec Matilde, « *repió la alegría los labios de la copa*⁴⁹ ». Dans le sonnet 54, les songes et les décisions « *cayeron en la doble copa de los amantes*⁵⁰ », dans le sonnet 67, « *la tierra aprende el húmedo destino de una copa*⁵¹ ». Cette communauté de motifs montre que le mouvement vers l'altérité est à la fois accès à l'intimité de l'autre et engagement collectif. *Eros* et *agapé* sont en somme deux versants indissociables de l'amour pour Neruda.

Polvo enamorado

Au-delà de la question de l'ouverture qui se joue dans la relation amoureuse se pose celle de la survie sans l'autre, de ce qui peut rester de ce rapport au monde sans la médiation de l'aimée. Les sonnets de *La Centaine d'amour* n'ignorent pas la composante morbide qui appartient au genre. Martine Broda fait même de la mort de l'autre l'événement décisif de la relation lyrique :

Avec Dante, et ensuite Pétrarque, le signe d'inaccessibilité qui marque la dame s'aggrave, puisque celle-ci meurt au milieu du poème, sans cesser d'inspirer le texte et l'amour. En reformulant comme amour de la morte le motif troubadoursque de l'amour de loin, ils introduisent dans la tradition un thème qui n'en devait plus disparaître, de Novalis à Nerval et à Pierre Jean Jouve (...) Comme le souligne Giorgio Agamben dans *Stanze*, c'est une des ruses d'Eros, que de faire apparaître comme perdu, et appropriable comme tel, un objet qui échappe en tout état de cause à l'appropriation. La perte, comme autre modalité de la possession. (...) La possession s'achève, ou même se réalise dans la perte : ainsi Pétrarque de noter que Laure morte est beaucoup plus clémente avec lui, et Nerval, qu'Aurélia lui appartient beaucoup plus dans sa mort que dans sa vie. Les motifs de l'amour de la morte et de l'objet perdu sont déjà assez visiblement inscrits dans ce mythe qui est comme une origine, et qui eut la fortune qu'on sait dans l'histoire de la littérature : Orphée, l'homme à la lyre, celui dont le chant tire du deuil ses magiques pouvoirs, puisqu'il perdit son Eurydice deux fois, n'est-il pas l'exemplum du poète lyrique ?⁵²

⁴⁶ Sonnet 90, CA 196 : « la république fondée par tes baisers ».

⁴⁷ Voir le texte « *La copa de sangre* », repris dans *Né pour naître*, op. cit., p. 181-182.

⁴⁸ CG 140 : « la coupe de cette nouvelle vie ».

⁴⁹ CA 66 : « la joie multiplia les lèvres de la coupe ».

⁵⁰ CA 122 : « tombèrent dans la coupe double des amants ».

⁵¹ CA 148 : « la terre apprend le destin humide d'une coupe ».

⁵² Martine Broda, *L'Amour du nom*, op. cit., p. 63-65.

Si elle intègre la question de la mort, c'est encore une fois contre toute cette tradition de la possession de substitution que se pose la poésie amoureuse de Neruda. La partie « Nuit » est largement consacrée à la question de la survie : celle de chaque amant si l'un venait à mourir, celle de l'amour mutuel, de son souvenir, de sa transmission. Inversant la configuration du *Canzoniere*, le poète envisage d'abord sa propre mort et appelle à la survie de l'amour dans la chair de Matilde. L'amour comme ouverture au monde et au plaisir sensoriel de la matière ne saurait s'interrompre. C'est l'injonction du sonnet 89, testament tout entier structuré par les verbes « *querer* », vouloir, et « *seguir* », continuer :

*Quiero que vivas mientras yo, dormido, te espero,
quiero que tus oídos sigan oyendo el viento,
que huelas el aroma del mar que amamos juntos
y que sigas pisando la arena que pisamos. (CA 194)*

Je veux que tu vives pendant que moi, endormi, je t'attends,
je veux que tes oreilles continuent à entendre le vent,
que tu sentes l'arôme de la mer aimé de nous
que tu continues à fouler le sol foulé par nous.

Au lieu d'être élégiaques, les lieux de l'amour autrefois partagés doivent permettre le prolongement de l'émotion amoureuse, qui est accès aux plaisirs de la matière. Le participe présent – « *pisando* » – permet d'étirer dans la durée ce que fut l'événement amoureux – « *pisamos* ». Le poète joue aussi sur une ambiguïté de la conjugaison espagnole, puisque « *amamos* » et « *pisamos* » peuvent être des présents comme des passés simples. Le sonnet 92 prend l'allure d'un testament légal, qui étudie les différents cas de figure, pour signifier l'interdiction du deuil et exiger que survive la joie de la rencontre même après la mort :

*Amor mío, si muero y tú no mueres,
amor mío, si mueres y no muero,
no demos al dolor más territorio :
no hay extensión como la que vivimos.*

Mon amour, si je meurs et si tu ne meurs pas,
mon amour, si tu meurs et si je ne meurs pas,
n'accordons pas à la douleur plus grand domaine :
nulle étendue ne passe celle de nos vies. (CA 200-201)

Dans le sonnet 93 pourtant, le poète n'entend pas survivre à Matilde si c'est elle qui meurt en premier. Inversant les termes du sonnet 89, mais dans une même logique de la continuité possible de l'amour par-delà la mort, dans l'éternité de la matière, il se propose de la rejoindre :

*Me moriré besando tu loca boca fría,
abrazando el racimo perdido de tu cuerpo
y buscando la luz de tus ojos cerrados.*

*Y así cuando la tierra reciba nuestro abrazo
iremos confundidos en una sola muerte
a vivir para siempre la eternidad de un beso.*

Je mourrai en baisant ta folle et froide bouche,
en embrassant la grappe égarée de ton corps,
en demandant à tes yeux fermés la lumière.

Et quand la terre ainsi recevra notre étreinte
Nous irons confondus en une seule mort
Et vivant à jamais un éternel baiser. (CA 202-203)

L'originalité de cette image de baiser éternel et d'union dans la mort réside dans son caractère tout à fait matériel. Il n'est point question de survie d'un amour idéal mais bien de fusion des corps dans la

terre. Il faut pourtant préciser que, si Neruda se sépare là de Dante ou Pétrarque, il retrouve un autre maître du sonnet, qu'il faut enfin évoquer pour rendre justice à tous les intertextes de cette poésie amoureuse : il s'agit bien sûr de Quevedo, à qui Neruda a également consacré de nombreux hommages. Si la nature platonicienne ou charnelle de l'amour dans les *Sonetos a Lisi* est objet de débat – et la critique est effectivement très partagée – Quevedo propose incontestablement une conception originale de l'amour après la mort, qui fait de la matière le lieu de la survie du sentiment. C'est ce que développe un sonnet très célèbre – « Amor constante más allá de la muerte » [L'amour constant au-delà de la mort] –, que Neruda a d'ailleurs inclus dans l'anthologie de Quevedo qu'il a publiée en Espagne dans la revue *Cruz y Raya* :

*Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,*

*su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado*⁵³.

Âme pour qui un dieu entier fut une prison,
veines qui ont attisé un feu si grand,
moelle qui a flambé dans la gloire,

son corps les abandonne, mais pas son souci pour elles,
elles seront cendre, mais cendre pleine de sens,
elles seront poussières, mais poussière amoureuse.

Neruda cite ailleurs ce poème, dans un long texte sur le poète espagnol, qui va au-delà des louanges pour entrer dans le détail des sonnets, « *Viaje al corazón de Quevedo* », « Voyage au cœur de Quevedo » : « *Jamás el grito del hombre alcanzó más altanera insurrección: nunca en nuestro idioma alcanzó la palabra a acumular pólvora tan desbordante*⁵⁴ ». Il commente plus précisément le dernier vers : « *Está en este verso el eterno retorno, la perpetua resurrección del amor*⁵⁵ ». Il est ainsi difficile de ne pas faire de la récurrence du terme « *polvo* » dans les derniers sonnets de *La Centaine d'amour* une incrustation du motif quévédien dans le recueil et l'indice d'une affinité profonde avec le poète espagnol. Les amants sont « *polvo en el trigo* », poussière dans le blé, (sonnet 92), et la fin du sonnet 99 montre Matilde dans une magnifique image du triomphe de l'abondance sur la destruction mortifère :

*y tú en el polvo de mi corazón
(en donde habrán inmensos almacenes)
irás y volverás entre sandías.*

et toi dans la poussière de mon cœur
(qui contiendra des magasins immenses)
tu vas et viens au milieu des pastèques. (CA 214-215)

La matière est pour Neruda régie par un temps cyclique, et tout l'effort de sa poésie, politique et amoureuse, consiste à réconcilier temps humain et temps matériel. Le passage du temps dans les sonnets n'est donc pas mortifère comme il l'était dans *Vingt poèmes d'amour*, et comme il l'est dans une grande partie de la tradition sonnettiste. Les images naturelles servent en effet à y signifier la précarité de la beauté ou de l'existence. Ainsi Shakespeare évoque-t-il souvent la force destructrice de

⁵³ Dans *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante*, in : Francisco de Quevedo, *Obra poética*, éd. José Manuel Blecuá, Madrid, Castalia, 1999, p. 657.

⁵⁴ OC 4, 451 : « Jamais le cri de l'homme n'atteignit insurrection plus élevée : jamais dans notre langue le mot n'avait réussi à accumuler tant de poudre explosive ».

⁵⁵ *Ibid.* : « Dans ce vers se trouve l'éternel retour, la résurrection perpétuelle de l'amour ».

l'hiver pour montrer la laideur du vieillissement⁵⁶. Ainsi Ronsard utilise-t-il l'image devenue si célèbre de la rose fanée pour convaincre sa mignonne. Neruda lui-même, dans le tout premier sonnet qu'il a écrit, « *Nuevo soneto a Helena* », fait explicitement référence à Ronsard et utilise des images du temps saisonnier pour exercer la même pression. Il faut ici citer ce texte écrit en 1920, d'abord autonome, puis intégré au recueil *Crepusculario* :

*Cuando estés vieja niña – Ronsard ya te lo dijo –
te acordarás de aquellos versos que yo decía.
Tendrás los senos tristes de amamantar tus hijos
los últimos retoños de tu vida vacía.*

*Yo estaré tan lejano que tus manos de cera
ararán el recuerdo de mis ruinas desnudas.
comprenderás que puede nevar en Primavera
y que en la Primavera las nieves son más crudas.*

*Yo estaré tan lejano que el amor y la pena
que antes vacié en tu vida como una ánfora plena
estarán condenados a morir en mis manos...*

*Y será tarde porque murió mi adolescencia.
Tarde porque las flores una vez dan su esencia
y porque aunque me llames yo estaré tan lejano!*⁵⁷

Quand tu seras vieille ma jolie – Ronsard te l'a déjà dit –
tu te souviendras de ces vers que je te disais.
Tes seins seront tristes d'avoir allaité tes fils,
les derniers rejetons de ta vie sans but.

Je serai si loin que tes mains de cire
laboureront le souvenirs de mes ruines à nu,
tu comprendras qu'il peut neiger au printemps
et qu'au printemps les neiges sont plus rudes.

Je serai si loin que l'amour et la peine
qu'avant j'évidais dans ta vie comme d'une amphore pleine,
seront condamnés à mourir entre mes mains...

Et ce sera tard parce que mon adolescence est morte.
Tard parce que les fleurs ne livrent qu'une fois leur essence
Et parce que, même si tu m'appelles, je serai loin !

S'il y a quelque chose du pastiche dans ce poème rimé qui reprend toutes les images mortifères des sonnets de Ronsard, l'exercice permet aussi de formuler une angoisse de la fugacité du temps, cristallisée dans le sentiment amoureux, qui est caractéristique des premières œuvres de Neruda. *La Centaine d'amour* renverse complètement la logique de ce premier sonnet, et de toute la tradition qui était alors reprise. Les saisons – ou les mois de l'année – sont la mesure temporelle de ce recueil pour

⁵⁶ Sonnet 2 : « *When forty winters shall besiege thy brow / And dig deep trenches in thy beauty's field, / Thy youth's proud livery, so gazed on now, / Will be a tattered weed, of small worth held* » : « Lorsque quarante hivers assiègeront ton front, / Creusant de lourds sillons au champ de ta beauté, / Le fier habit de ta jeunesse, tant admiré / Ne sera que haillon, tenu pour sans valeur » ; Sonnet 5 : « *For never-resting time leads summer on / To hideous winter, and confounds him there* » : « Car, jamais en repos, le temps conduit l'été / Jusqu'à l'hiver hideux pour l'y anéantir » ; Sonnet 6 : « *Then let not winter's ragged hand deface / In thee thy summer ere thou be distilled* » : « Ne laisse donc l'hiver gâter de sa main rude / En toi-même un été non encore distillé » (*op. cit.*, p. 762-767).

⁵⁷ OC 4, 184.

dire la possibilité du cycle dans la vie humaine : « *El mes de marzo vuelve con su luz escondida*⁵⁸ ». Contrairement à l'hiver de Shakespeare, celui de Neruda cède vite au retour de la fécondité : « *Amor mío, el invierno regresa a sus cuarteles / establece la tierra sus dones amarillos*⁵⁹ ». Le découpage du recueil en parties de la journée et l'importance des saisons dans les poèmes concourent à calquer le rythme amoureux sur un rythme naturel, et donc à affirmer la possibilité de la survie dans l'éternité de la matière.

L'autre grande question que pose la lyrique amoureuse est celle de la transmission, de ce qui restera des amants pour la postérité. Les sonnets de Shakespeare montrent surtout une obsession pour la possibilité de transmettre la vie, enjoignant le dédicataire W. H. à procréer et à ne pas laisser sa propre vie stérile. Les premiers vers du recueil posent d'emblée ce souci de la résistance aux ravages du temps et de la survie dans la descendance :

*From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the ripper should by time decease,
His tender heir might bear his memory*

Les êtres les plus beaux, on voudrait qu'ils engendrent
Pour que jamais la Rose de la beauté ne meure ;
Que, lorsque le plus mûr avec le temps succombe,
En son tendre héritier son souvenir survive⁶⁰

La Centaine d'amour aborde également cet aspect dans la partie « Nuit ». Or, de même que la question de la survie de l'amour était liée à la perméabilité au monde matériel qui se joue dans la relation à l'autre, celle de la transmission est associée à l'ouverture à la communauté humaine que permet le couple. Plus exactement, le temps individuel est ouvert sur toute l'histoire des hommes et les amants appartiennent à une chaîne amoureuse. Le sonnet 95 bruisse à nouveau d'échos à « *Alturas de Macchu Picchu* » de *Chant général*, dans lequel le poète cherche à trouver sa place dans le temps historique. Ces deux textes sont des variations sur le « *ubi sunt?* » qui renversent la déploration élégiaque en célébration des vivants nourris par la puissance des morts :

*Quienes se amaron como nosotros ? Busquemos
las antiguas cenizas del corazón quemado
y allí que caigan uno por uno nuestros besos
hasta que resucite la flor deshabitada.*

Qui sont-ils, ceux qui se sont aimés ? Cherchons
les anciennes cendres du cœur brûlé,
là, que tombent l'un après l'autre nos baisers,
que ressuscite enfin la fleur inhabitée. (CA 206-207)⁶¹

C'est ici toute la dialectique de la goutte et de la graine, patiemment mise en place au fil des recueils pour trouver une forme naturelle à l'idée de progrès, qui vient imprimer sa dynamique au temps amoureux. Les tercets reprennent l'imaginaire des saisons pour approfondir le mouvement de renaissance :

*Al amor sepultado por tanto tiempo frío,
por nieve y primavera, por olvido y otoño,*

⁵⁸ Sonnet 88 : « Le mois de mars revient qui cache sa lumière » (CA 192-193). Voir aussi les sonnets 40, 41, 42, 74, 85.

⁵⁹ Sonnet 72 : « Mon amour, l'hiver reprend ses quartiers / la terre installe ses cadeaux jaunes » (CA 158)

⁶⁰ William Shakespeare, *Sonnets, op. cit.*, p. 760.

⁶¹ Nous avons modifié la traduction en rétablissant la place de « Cherchons » à la fin du premier vers : l'enjambement signale précisément la continuité entre passé et présent, le refus d'enterrer la perte et le désir de retrouver les amours mortes pour les ressusciter. On pourra comparer avec la section IX de « *Alturas de Macchu Picchu* », qui tourne autour de la question « *el hombre, dónde estuvo?* », « où était l'homme ? ».

acerquemos la luz de una nueva manzana,

*de la frescura abierta por una nueva herida,
como el amor antiguo que camina en silencio
por una eternidad de bocas enterradas*⁶². (CA 206)

De l'amour enterré par tant de temps froid,
par la neige et le printemps, par l'oubli et l'automne,
approchons la lumière d'une pomme nouvelle,

de la fraîcheur ouverte par une nouvelle blessure,
comme l'ancien amour qui chemine en silence
dans une éternité de bouches enterrées.

L'éternité du temps naturel est donc transférée au temps humain. Ce que les amants transmettent, ce n'est pas une descendance comme le voudraient les *Sonnets* de Shakespeare, mais l'amour lui-même, qui circule entre les êtres à travers le temps. La conclusion du sonnet 92 exprime cette même idée, affirmant que l'amour n'a ni naissance ni mort, qu'il est un long fleuve qui « *sólo cambia de tierras y de labios*⁶³ ». La conclusion du recueil est ainsi extraordinairement proche de celle de *Chant général*, proclamant la même confiance dans un avenir radieux, ouvrant le poème à l'espace extratextuel :

*Otros días vendrán, será entendido
el silencio de plantas y planetas
y cuántas cosas puras pasarán!* (CA 214)

D'autres jours viendront, où l'on entendra
le silence de plantes et de planètes,
et que de choses pures se passeront !

La fin de *Chant général* est aussi écrite au futur, structurée par le terme « *otro* », qui articule cycle et changement ; le poète annonce que sa parole renaîtra « *en otro tiempo sin dolores* », « *sin las impuras hebras*⁶⁴ ». Après ce même vœu d'avenir pur, il prédit que son cœur brillera de nouveau « *quemante y estrellado*⁶⁵ », termes qui appartiennent davantage à la topique amoureuse. L'affinité du lyrisme et de l'épique dans cette poésie est encore manifeste. L'héritage du couple est de nature collective, c'est l'amour et l'espoir qu'ils transmettent aux hommes et qui doit leur survivre.

La Centaine d'amour est donc le point d'orgue de la poésie amoureuse de Neruda, qui renverse le solipsisme égaré de *Vingt poèmes d'amour*, et approfondit dans des sonnets adressés la relation à l'autre inaugurée dans *Les Vers du capitaine*. Surtout, les poèmes s'inscrivent dans la tradition du sonnet, tout en jouant avec ses codes et ses règles. L'amour de loin et le culte de la distance qui exacerbe la tension du désir sont refusés au profit d'une apologie de la présence et de la jouissance sensuelle. L'oxymore demeure la figure clef, l'aiguillon de ces formes brèves, mais au lieu de dire la contradiction indépassable du désir en souffrance comme chez Pétrarque ou Quevedo, elle est l'expression du dynamisme dans la sérénité, de l'inchoation indispensable dans l'amour. La femme est, comme chez Dante ou Shakespeare, intercession avec le monde, ouverture à un au-delà de la subjectivité : mais au lieu de découvrir le ciel de Dieu ou celui de l'Idée de la beauté, c'est tout le monde matériel auquel Matilde donne accès. La relation amoureuse est en outre ouverture à toute forme d'altérité et même modèle de relation sociale : au lieu de s'enfoncer dans les méandres de la subjectivité comme chez Pétrarque, le sonnet acquiert une dimension politique. Le motif de la maison est récurrent dans le recueil et il est utilisé dans le prologue pour parler des sonnets mêmes,

⁶² Cf. la section XII, qui fait parler les « bouches mortes » : « *A través de la tierra juntad todos / los silenciosos labios derramados* » (CG 141 : A travers la terre joignez toutes / les lèvres répandues en silence »).

⁶³ CA 200 : « change seulement de terres et de lèvres ».

⁶⁴ CG 629 : « dans un autre temps sans douleur », « sans brins impurs ».

⁶⁵ CG 629 : « brûlant et étoilé ».

« *pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto*⁶⁶ ». La maison serait aussi une belle image de ce que la tradition doit être pour Neruda : une structure solide mais flexible, qui ne replie pas l'espace de la littérature sur lui-même mais le relie à l'expérience, qui n'enferme pas mais ouvre ses fenêtres sur le monde et le présent.

⁶⁶ CA 8-9 : « de petites maisons de quatorze planches pour qu'en elles vivent tes yeux que j'adore et que je chante ».