

CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^{ème} SIECLE

HISPANISTICA XX

TRAVAUX I

HOMMAGE à J. GUILLEN
ET
MÉLANGES

2



UNIVERSITÉ DE DIJON

POUR UN ARBRE SANS QUALITES

Dorita Mouhaud

Université de Limoges.

*"Que peuvent les arbres dans les
livres contre les arbres du réel ?"*

I - QUAND L'EXERGUE EST PRODUCTEUR

Un rapide inventaire d'un recueil de poèmes de Antonio Machado permet une constatation à la fois futile et d'une importance majeure pour l'étude de la production du texte poétique et l'intelligence de son fonctionnement : si, en grand nombre, les poèmes ont un dédicataire, plus rarement les accompagne un épigraphe. Par exemple, sur les quarante-deux poèmes réunis sous le titre *Campes de Castilla*, deux seulement, "Las Encinas" et "La Saeta", possèdent l'épigraphe introducteur. Cette première constatation entraîne de notre part l'attitude théorique suivante : en raison de ses très exceptionnelles occurrences dans l'espace textuel de *Campes de Castilla*, l'exergue, moment du texte au même titre que le texte même, doit être examiné de sorte qu'apparaisse la spécificité de sa fonction, à savoir son rôle de générateur. Une brève analyse des épigraphes concernées permettra de comprendre quel est exactement ce rôle et d'en souligner, l'une et l'autre fois, la singularité.

A - "La Saeta" glose une *saeta* populaire choisie comme exergue. Ou

plus exactement , le poème en tant que *forme* ou objet textuel (concept qui n'a rien de commun avec la traditionnelle "forme" d'un texte qui en quelque lieu non défini contiendrait un "fond") résultant de la tension

dialectique entre le titre et le texte, décrit non pas le signifié de l'épigraphe mais son référent culturel (une *saeta* populaire) en même temps que le signifiant *chant* en tant que matière sonore , véhicule du sentiment religieux. En somme, le texte se présente à la manière de la reconstitution d'un objet sonore dont l'exergue aurait perdu l'air en gardant la chanson.

LA SAETA

*¿Quién me presta una escalera
para subir al madero
para quitarle las clavos
a Jesús el Nazareno ?
(saeta popular)*

*¡ Oh, la saeta, el cantor
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar !
¡ Cantor del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz !*

*¡ Cantor de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores !
¡ Oh, no eres tú mi cantor !
¡ No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar
(je souligne)*

Le premier vers opère un glissement métonymique de *saeta* à *canta* de sorte que, par quintuple itération sur le signifiant, le signifie du verbe chanter (quatre fois substantive et, la dernière fois employé en tant que tel) devient le véritable générateur. Procès producteur complexe, plus qu'il n'y paraît peut-être à première vue, consistant à figurer le présent de l'espace vrai (seul espace et seul temps dans lesquels se développe le son, le chant) dans l'espace abstrait, donc intemporel, de l'écriture, autrement dit à substituer au cri ("¿quién me presta una escalera?") la description du cri ("anda pidiendo escaleras"). La répétition du vocable "cantar" échappe à tout effet rhétorique de vocation ornementale, pour acquérir fonction génératrice en instituant, par la multiplication de ses occurrences, un temps (fictif) réactualise et partant pérennisé : celui où, par delà son double caractère *evenementiel* de réalité sonore discontinue et d'expression folklorico-religieuse circonscrite à la Semaine Sainte, la *saeta*, populaire et, comme telle, infiniment itérable, demande à l'écriture de la pérenniser. Pour fixer ce *temps poétique* concourent toutes les solutions d'expression temporelle possibles en langue espagnole :

- la forme verbale ("anda pidiendo")
- les distributifs ("todas las primaveras")
- les locutions elliptiques ("por desenclavar")
- l'adverbe "toujours", à signifié temporel s'il en est, et dont la répétition procède à la même fonction génératrice que "cantar"

B - Toute autre est la fonction de l'exergue dans "Las Encinas"

En souvenir d'une expédition au Pardo

"Souvenir" et "Pardo" sont les bases génératrices à partir desquelles

fonctionne tout le texte. Laissons momentanément de côté ce qui naît de "souvenir" pour examiner "Pardo". Il n'échappe à personne l'exceptionnel intérêt d'un vocable qui, substantif, désigne et singularise un lieu planté d'arbres (la résidence royale du Pardo) et qui, comme adjectif, s'attache à la qualité essentielle d'un arbre, un arbre si parfaitement représentatif de la Castille que, par stéréotype, Machado substitue *grise* ("pardo") à *castillane*, comme épithète de l'yeuse. Dans une perspective théorique prenant le vocable comme objet épistémologique, nous dirons que le substantif correspond à l'organisation d'une forme dans un espace abstrait (l'écriture) et que l'adjectif définit la qualité de la matière constitutive de cette forme. Ici, deux remarques s'imposent

a) la première porte sur l'abondante adjectivation dans les strophes (1) qui convoquent l'yeuse, c'est-à-dire à partir de la strophe 10; pour les strophes 2 à 9, consacrées à d'autres essences, l'adjectivation est pratiquement nulle, à l'exception de la strophe 3 dans laquelle l'yeuse engendre, a contrario, les qualificatifs qui font du rouvre un arbre essentiellement différent d'elle.

b) corrélativement, la deuxième remarque s'applique à la strophe inaugurale comme prolongement de l'instance génératrice en raison de la présence de l'adjectif-base "grise" et de sa translation sémique aux deux autres adjectifs de la même strophe : "castillans" et "sombre". Cette première strophe s'inscrit, en effet, entre "yeuse" et "yeuse" ("encina", "encinares") mots affectés des adjectifs grise/castillane,

(1) J'appelle strophes les 14 séquences poétiques de très variable longueur que pour des raisons de commodité didactique je numérote de 1 à 14

substituables en vertu de leur stéréotypie .

Encinares castellanos
 en laderas y altozanos,
 serrijones y colinas
 llenos de oscuras malezas,
encinas, pardas encinas
 i humildad y fortaleza !

(je souligne)

En structure, la relation grise/castillane, interne à la strophe, mais qui se reproduit extérieurement à celle-ci de manière identique (c'est-à-dire, par rapport au poème, en position initiale et finale) cette relation constitue un procès évolutif , depuis le premier vers :

Encinares castellanos

jusqu'à l'un des derniers

los buenos aldeanos

que visten *pardas* estameña

C'est au début de la strophe 13 que se donne explicitement à lire ce que nous n'appellerons pas métamorphose mais métastase :

El campo mismo *se hizo*
 árbol en ti, *parda encina*

(je souligne)

II - L'INVENTION ADJECTIVALE

L'incarnation d'un espace, la Castille, en une forme, l'arbre, s'opère non à cause de cette forme en tant que telle mais par sa qualité *grise* dont on perçoit, dès lors, la portée métaphorique. En effet, le passage d'un état à un autre état, passage indiqué par le verbe *hacerse* conformément à sa vocation linguistique, bien qu'affectant en apparence

les substantifs, selon les normes syntaxiques, agit en fait, dans l'espace poétique, par la seule vertu de l'adjectif qui habilite l'yeuse à figurer la Castille géographique (une même modalité apparaît un peu plus loin, dans le vers "Castilla que hizo a España" bien que la grammaire répugnerait probablement à admettre le rapprochement) à cause d'une commune *absence de qualités* (équivalent de la "grisaille" chromatique)

con tus ramas *sin color*
 en el campo *sin verdor*

Hscerse interprète ici, je l'ai dit, non une métamorphose ou transformation de la forme (le vocable "campo", campagne, n'évoque pas un référent formel) mais une métastase ou transformation de la matière. En ce qui concerne le plan idéal, il s'agit de la transcription de concepts (arbre, campagne) en signe (l'yeuse) car, pas plus que "campagne", "arbre" ne renvoie à un référent concret il n'existe pas d'arbre en soi mais des essences diverses, de même que "campagne" abrite seulement une notion d'espace et que cet espace, réalité expérimentalement vérifiable, se circonscrit au domaine de la physique. En revanche l'yeuse est, si l'on peut dire, solidement implantée dans le concret : du moins est-ce vrai pour "l'arbre du réel" car pour ce qui est de "l'arbre du livre", *l'absence de qualités* précédemment relevée tend justement à lui conférer valeur conceptuelle.

Nada brilla (...)
 Nada es lindo (...)
 nada fiero (...)

Quoi de plus conceptuel, en effet, qu'un objet défini dans sa négation?
 Pour combler la *vacuité qualitative* et dès lors que l'yeuse, par

metastase, assume en quelque sorte un destin national (yeuse = Castille = Espagne), la strophe 13 fait proliférer l'adjectivation. Chaque substantif est systématiquement accompagné d'un, voire deux et même trois et quatre qualificatifs dont l'ensemble précise un champ sémantique homogène produit par la même base. "grise" à travers ses deux substituts "castillan" et "sombre". Ainsi, après métastase, le "côté" castillan engendre-t-il : champêtre - robuste - sereine - éternelle - rurale - tutélaire. Mais il engendre aussi "bonne" parce que le gris est la couleur du vêtement des "bons paysans"

les *buenos aldeanos*

que visten *perros estameña*

A son tour, "bonne" produit : ferme - égale - impassible - chaste, tandis que l'inaugural "*oscuro* maleza" se diversifie en : sauvage - sombre - noir. Ce dernier, parce qu'il est toujours implicitement présent dans le signifié de "pardo", gris foncé, distribue ses propres signifiés en deux registres :

- description d'un objet chromatiquement repérable dans l'espace vrai : la végétation et sa couleur ("negras encinas" - "negros encinares")

- notation à caractère figuré (une sorte de "pena negra"). En rappel du poème Campos de Soria :

y en la frente del viejo, de hosco ceño,

como un tachón sombrío

nous avons ici

encinar/que pones tu nota arisca

como un castellano ceño (...)

y tú, encinar madrileño,

tan hermoso, tan sombrío,

con adustez castellana.

III - UNE STRUCTURE ANTINOMIQUE

Si elle est abondante, l'adjectivation, on peut le constater, reste toujours fonctionnelle, au point de disparaître pratiquement dans les strophes 4 à 9 où, en l'absence de l'objet poétique "yeuse", le rôle informatif de l'adjectif sur la matière constitutive de cette forme poétique ne s'exerce pas, faute d'objet, précisément. La lecture du poème n'en laisse pas moins une certaine impression de monotonie que l'on attribuerait hâtivement à l'abus d'adjectifs. Cette impression, injustifiée, vient sans doute de l'utilisation presque exclusive du qualificatif en fonction épithète et paradoxalement, à l'idiote assez neutre *substantif + adjectif* (hielo invernizo - raya aragonesa - crestas militares - tierra pamplonesa - suelo toledana - encinar madrileño - Guadarrama frio - adustez castellana - hetiquez cortesana - cazadores reales - sombra tutelar) ou *adjectif + substantif* (parda encina - negros encinares - joven Duero - castellano ceño - egregios pinceles - buenos aldeanos - parda estameña) plutôt que d'énoncés pléthoriques comme ces quatre vers :

siempre firme, siempre igual,
 impasible, casta y buena,
 ¡ oh tú, robusta y serena,
 eterna encina rural

Où, paradoxalement, la structure duelle, malgré sa neutre platitude, attire plus l'attention par une croissante lassitude que l'in vraisemblable accumulation de neuf qualificatifs préparant l'arrivée dans l'espace poétique de l'yeuse nationale.

Significativement, la fonction attributive est réservée à des

syntagmes nominaux, jamais à des adjectifs, chaque fois qu'il s'agit de caractériser d'autres essences que l'yeuse. C'est dire que la construction *verbe être + attributif* domine les strophes 3 à 8 et que, pour constituer une structure antinomique à 10, 11 et 12, *étreay* joue un rôle d'identification : "el roble es la guerra" - "el pino es el mar" - "la palmera es el desierto" - "las hayas son la leyenda" - "los chopos son la ribera" - "las olmedas son las buenas arboledas". Cette fonction identificatrice, en donnant à l'attribut le même référent que le sujet, multiplie, on le sent, la portée signifiante des espaces poétiques : le pin, le palmier, le hêtre, le peuplier, assujettis par la nature à l'immobilité locative, acquièrent, par l'écriture, valeur d'inaccessibles lointains, comme les planètes, les déserts, les légendes. Quelque chose de similaire se produit à la strophe 9 où la possession se substitue, avec le verbe *tener*, à l'identification, et où le sujet étant toujours un arbre, mais un arbre encore plus assujetti à son lieu puisqu'il s'agit maintenant d'essences cultivées ou acclimatées (pommier, eucalyptus, oranger, cyprès), l'objet possédé échappe à toute localisation, soit par sa nature essentiellement évanescence (parfum) soit par son caractère abstrait (élégance) :

Tiene el manzano el *olor*
de su poma,
el eucalipto el *aroma*
de sus hojas, de su flor
el naranjo la *fragancia*,
y es del huerto la *elegancia*
el ciprés oscuro y yerto.
(je souligne)

Constrastant avec l'effet doublement possessif du verbe *tener* (possessif en son signifié et, dans le texte, par son caractère d'énoncé assertif positif), la forme interrogative de ce même verbe est, ensuite, une manière de litote pour affirmer d'emblée que l'yeuse, elle, *no tiene*.

Le triple adjuvant que constitue le signifié de la préposition "avec", renforcée par autant de possessifs ("con tus ramas" - "con tu tronco" - "con tu vigor") est remis en cause par la construction privative "sans ... ni" ("sin color" - "sin verdor" - "sin esbeltez ni altiveza" - "sin tormento") et par des négations répétées : rien ne ... ni ... ni... si ce n'est.

¿Qué tienes tú, negra encina
campesina,
con tus ramas sin color
en el campo sin verdor;
con tu tronco ceniciento
sin esbeltez ni altiveza,
con tu vigor sin tormento,
y tu humildad que es firmeza ?

En tu copa ancha y redond
nada brilla,
ni tu verdioscura fronda
ni tu flor verdiamarilla.

Nada es lindo ni arrogante
en tu porte, ni guerrero,
nada fiero
que aderece tu talante.
Brotas derecha o torcida
con esa humildad que cede
solo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede.

IV - FONCTION DES STEREOTYPES

L'effet produit par ces deux tensions contraires est une délimitation de l'individualité de l'yeuse dont la singularité signifiante se définit par la notion de différence. Mais il se trouve qu'en devenant signifiante, c'est son insignifiance même que l'yeuse manifeste, l'élevant au rang de vertu.

humildad que es *firmes* (je souligne)

Pour servir cette humilité, pour la mettre en valeur malgré elle, les stéréotypes prêtent aux autres arbres des qualités qui s'avèrent autant de lieux-communs : le chêne, c'est la guerre, le pin, c'est la mer, le palmier, c'est le désert, etc. Ce moment du poème représente le triomphe du fonctionnement tautologique. Le stéréotype, en effet, fournit une information déjà énormément consommée et généralement admise comme vraie, autrement dit, son contenu ne constitue pas une connaissance, il renvoie simplement à une organisation présumée de l'objet (différent en cela de la métaphore qui ne communique pas non plus une connaissance mais en revanche organise l'espace abstrait selon des formes nouvelles). Un premier moment (strophe 3) situe l'yeuse face au chêne, l'arbre antinomique par excellence. Le stéréotypant en quatre adjectifs, somme des qualités que l'yeuse *no es* :

y es más rudo
que la encina, más nervudo,
más altivo y más señor.

Pourtant, l'yeuse reste au cœur du problème (la constellation d'adjectifs masculins autour de son nom féminin est visuellement signifiante) puisqu'elle permet au chêne d'exister a contrario. C'est pourquoi, et contre toute logique, ou peut-être à cause de la logique même, le lien de contrastes qui les unit apparaît-il dans la formule de superlative relative par laquelle l'un se voit contraint de céder quelque parcelle de qualité à l'autre faute de quoi la comparaison (le

lien) ne pourrait s'établir. Un deuxième moment (strophes 10 et 11) porte le stéréotype jusqu'aux limites au-delà desquelles le lieu commun cesserait d'être de la littérature. Le pronom interrogatif ("qué tienes tú") indépendamment du verbe dont j'ai dit qu'il appelait tacitement une réponse négative, reçoit une complémentarité dans la

triple répétition de la préposition *avec*, introductrice d'une série d'indications dont le seul mérite est de faire l'inventaire d'un arbre "tus ramas" - "tu tronco" - "tu copa" - "tu fronda" - "tu flor". La verticalité elle-même se voit engagée dans une alternative hors de laquelle, avouons-le, il n'est guère de salut pour un arbre :

brofas derecha o torcida

Il convient de louer une écriture que son extrême simplicité, on dirait presque son minimalisme, ferait paraître médiocre n'était la présence insistante du vocable *humilde* ("tu humildad que es firmeza" - "con esa humildad que cede/solo a la ley de la vida") qui apporte sa caution à une lecture instituant le scriptural (signifiant) comme exacte image de son signifié poétique. Je veux dire par là, une fois de plus, que loin d'opposer le contenant au contenu, il semble plus conforme à la vérité du texte d'établir sa volonté d'apparaître comme expression de l'humilité et de l'insignifiance de l'yeuse(1).

Un troisième moment, constitué par les derniers vers, exalte l'essence de cet arbre plus *me/*connu que méconnu :

(1) D'où l'intérêt du vocable *cenicienta* ("tronco ceniciento") susceptible de fonctionner, comme "Pardo", soit en adjectif soit en substantif. adjectif, il reprend l'information chromatique fournie par "gris" et renvoie au réel, substantif, il renvoie à l'imaginaire et au contexte "merveilleux" des contes dans lesquels Cendrillon est la "Cenicienta" menant humblement dans les cendres une vie couleur de cendre. Ici encore, le signifié poétique échappe aux normes linguistiques.

Ya sé, encinas
 campesinas,
 que os pintaron con lebreles
 elegantes y corceles,
 los más egregios pinceles,
 y os cantaron los poetas
 augustales,
 que os asordan escopetas
 de cazadores reales,
 mas ~~soz.~~ se/campo y el lar
 y la sombra tutelar
 de los buenos aldeanos
 que visten parda estameña,
 y que cortan vuestra leña
 con sus manos

(je souligne)

Au concept d'arbre, c'est-à-dire à la forme *soz* ("ya sé") succède l'évocation d'une sorte de metavégétal, issu du discours plastique ("os pintaron los mas egregios pinceles") ou poétique ("os cantaron los poetas/augustales") ou historique ("os asordan escopetas/de cazadores reales"). Autant de stéréotypes dont le caractère culturel n'empêche qu'ils soient vides de sens à force d'avoir été consommés. Même l'adversatif "mais", qui se présente comme une rupture discursive, sert en fait de tremplin à un ultime déploiement de lieux-communs (le bon paysan vêtu d'étoffe grossière et assis sous l'arbre tutélaire) dans lesquels l'idiolecte "grise étamine" cesse d'être perçu comme une information relative au vêtement et, toute communication rompue avec un quelconque référent concret, se hisse au rang de métaphore, tout

comme "bons paysans", l'adjectif depouillant son substantif de toute ambition informative. Le résultat, encore une fois, est la valorisation par contraste, après tant d'abstraction, de certains vocables (couper, mains, bois) qui ont vocation pour renvoyer à l'espace vrai dans lequel

les referents constituent une trilogie efficiente acte/actant/objet. Le rapprochement mains/bois (juxtaposés en finale des deux derniers vers) est l'interprétation métaphorique du travail du bûcheron, le signe de la rencontre, dans le champ du réel, de deux matériaux, humain et végétal, par où s'exprime cette "loi de la vie" qui clôt la strophe 12. C'est aussi, peut-être n'est-ce que cela, la démonstration que le poème fonctionne globalement comme signifiant d'un signifié pressenti dans le rapprochement structural *grise/castillane* et la métastase *arbre/Castille*, à partir de la base-génératrice *grise*, couleur de l'yeuse, signifié dont le texte en son entier serait la métaphore.

V - UNE METAPHORE TEMPORELLE : LA MORT ET LE BUCHERON

Revenons à l'exergue pour y chercher l'ultime confirmation de ce fonctionnement métaphorique de la structure. J'avais de prime abord privilégié "Pardo" comme base du travail générateur, délaissant pour ce faire le début de l'exergue : "en souvenir de". Mise à l'écart momentanée, destinée à souligner dans ce poème une caractéristique de la poésie de Machado, la mémorisation comme élément nostalgique d'inspiration et de regrets. L'aveu d'un souvenir fixé ("en souvenir de") comme prétexte à écriture, est en effet d'une importance telle que nous devons y voir le vrai générateur des signifiés, "Pardo" étant celui des signifiants. Pour

le comprendre, il suffit d'examiner la structure syntaxique des deux premières strophes. Pour des raisons didactiques, j'avais jusqu'alors analysé le début, instance des adjectifs dont je suivais le fonctionnement producteur. Or, ces deux strophes initiales forment un tout, non seulement par le sens mais aussi par la symétrie

construction qui attribue au vocable "encinares" la position inaugurale et finale. Outre qu'elle prolonge l'invocation à l'éguse et la module en interrogation, la deuxième partie constitue, rhétoriquement parlant, la seule métaphore temporelle du poème, justification de la raison d'être de celui-ci

Mientras que Henandoos va
el hacha de calvijares,
¿nadie cantaros sabra,
encinares ?

L'implicite réponse à l'interrogation c'est *le texte* (nous avons déjà vu, antérieurement, que la réponse à "qu'as-tu" était implicitement *mes*, puisque l'écriture s'organise autour d'une absence de qualités) Cette strophe 2 est, par ailleurs, lieu de tension entre l'expression d'un temps vainqueur, donc destructeur, et un temps vaincu, supprimé. A l'expression du temps vainqueur appartient

- l'adverbe *mientras* qui, supposant a contrario un "avant" et un "après", se révèle particulièrement apte à servir la dynamique temporelle

- la forme verbale "*Henandoos va*" que la langue espagnole habilite à mesurer le temps en indiquant l'évolution d'un procès. A l'intérieur de la traditionnelle structure aller+gérondif, le signifié de chaque verbe (aller, remplir) connote une allégorie toujours possible (la marche du Temps, la mesure du Temps)

- l'idiotele machadien *calvitia* ("calvijar" - "calvas roquedas" - "calvas sierras" - "lomas calvas"), image de la sénilité par glissement analogique de la chute des arbres à la chute des cheveux.

- la *hacha*, enfin, que l'hyperbate juxtapose à "calvijar", confiant à la logique spatiale le soin d'établir la continuité des signifiés après celle des signifiants : de la hache à la tête, il n'y va que d'une

préposition. La mort (par décapitation) connotée par la hache du bûcheron, est une allégorie de la Mort/Temps, un avatar poétique de la Mort et du Bûcheron de nos fables Face au temps qui détruit parce qu'il passe, qui détruit par où il passe, le temps nie, "lie" par le poème le futur lui-même ("sabrà") ne planifie pas l'avenir mais specule sur d'hypothétiques présents parallèles ("mientras que") Car bien au-delà de l'avenir, c'est l'immortalité que l'on engage par ce "saber cantar", savoir chanter une forme périssable dans le réel mais éternelle dans l'espace poétique.

Par où il est démontré que les arbres des livres peuvent beaucoup, venu l'automne, pour les arbres du réel.