

ISSN: 2386-9658

**Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnum* de
Jorge Guillén : l'exemple de "Guerra en la paz"**

**(*To speak evil starting from signifiers in Maremagnum
by Jorge Guillén: the example of "War in peace"*)**

JEAN-LUC PUYAU
jean-luc.puyau@univ-montp3.fr
Université Paul-Valéry, Montpellier 3

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 26 de marzo de 2020

Resumen: El artículo titulado *Decir el mal a partir de los significantes en Maremagnum de Jorge Guillén: el ejemplo de "Guerra en la paz"* trata de ver qué recursos lingüísticos convoca el poeta vallisoletano cuando, al publicar en 1957 la primera parte de *Clamor – Tiempo de historia*, propone a sus lectores una poesía cada vez más comprometida con los problemas de su época y con las fuerzas que él considera negativas para el estado de plenitud del hombre en la tierra: el desorden, el caos, la emergencia de las dictaduras, la amenaza atómica, los conflictos armados, etc. La observación del mundo que lo rodea y la denuncia de carácter social, que Guillén practica más intensamente en su segundo libro, no dejan de fundamentarse visceralmente en los *significantes lingüísticos*, los cuales ofrecen al poeta la oportunidad de generar sentido a partir de los elementos más sensibles del lenguaje: ritmos, acentos, sonidos o líneas gráficas que constituyen los vocablos del idioma español.

Palabras clave: Jorge Guillén. *Maremágnum*. Significantes lingüísticos. Elementos sensibles del lenguaje.

Abstract: The article with the title *To speak evil starting from signifiers in Maremagnum by Jorge Guillén: the example of "War in peace"* tries to find out which linguistic resources are being used by the poet from Valladolid when, at the time he publishes the first part of *Clamor - Tiempo de historia (Clamor - History time)* in 1957, he proposes his readers a poetry which is increasingly committed to the problems of his time, as well as to those forces he considers negative for man's state of completion on earth: disorder, chaos, emerging dictatorships, the threat of atomic power, armed conflicts, etc. The way he observes his surrounding

JEAN-LUC PUYAU

world and Guillén's social outcry, which is even stronger in his second book, are still viscerally based on *linguistic signifiers* which enable the poet to generate meaning starting from sensitive language elements: rhythms, accents, sounds or graphic lines which constitute the words of the Spanish language.

Keywords: Jorge Guillén. *Maremágnum*. Linguistic signifiers. Sensitive language elements.

Résumé : Dans l'article suivant qui s'intitule "Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnum* de Jorge Guillén : l'exemple de 'Guerre en temps de paix'", on cherche à déterminer quels sont les recours linguistiques que le poète de Valladolid convoque, en 1957, lorsqu'il publie la première partie de *Clameur. Le temps de l'histoire*, dans laquelle il propose à ses lecteurs une poésie qui s'intéresse de plus en plus aux problèmes de son époque et aux forces que lui considère comme hostiles à l'épanouissement de l'homme sur la terre : le désordre, le chaos, l'émergence des dictatures, la menace atomique, les conflits armés, etc. L'observation du monde qui l'entoure, ainsi que le discours engagé et habité de préoccupations sociales que Guillén pratique plus intensément dans son second recueil, n'en sont pas moins ancrés viscéralement dans les *signifiants linguistiques* qui offrent au poète l'opportunité de fabriquer du sens à partir des éléments les plus sensibles du langage : les rythmes, les accents, les sons ou les lignes graphiques qui forment les mots de la langue espagnole.

Mots clés : Jorge Guillén. *Maremágnum*. Signifiants linguistiques. Éléments sensibles du langage.

A Martine et Pierre-Jean Vandoorne

Empecé en Valladolid, en la finca de mi cuñado Leónides [...], donde había moscas. "Clamor" ha empezado por aquellas moscas... A las moscas siguieron los "moscones" y, claro, los elementos de la Guerra Civil, la protesta, la crítica¹.

Lorsque Jorge Guillén publie le premier livre de *Clamor* intitulé *Maremágnum*, il lui faut convaincre quelques lecteurs qu'il n'y prendra pas le contrepied

¹ Propos de Jorge Guillén rapportés par Antonio Piedra dans "Poesía frente a barbarie", *La sombra del ciprés*, diario *El norte de Castilla*, n° 266 du 19/04/2017.

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnum* de Jorge Guillén...

idéologique de *Cántico* dont le sous-titre, *Fe de vida*, disait jusqu'à la démesure l'exaltation de l'homme qui contemple les merveilles de la Création et les saisit –ou les fait exister– par le langage. Dans *Clamor*, la posture ontologique de *Cántico* n'est pas niée mais complétée, et de ce fait éclairé, par l'amplification d'un message secondaire qui a toujours sous-tendu la cosmovision humaniste du poète ; ce message, c'est la lutte que les forces du bien livrent à celles du mal qui vont désormais occuper le terrain :

He emprendido un nuevo libro, *Clamor*, cuyas proporciones serán análogas a las de *Cántico*. En este último, ya había aludido yo a ciertas fuerzas que considero negativas para el estado de plenitud en la vida. Se trata del mal, del desorden, del azar, del paso destructor del tiempo, de la muerte. En *Clamor* quisiera desarrollar estos temas, pero no ya en su forma general, como en *Cántico*, sino de una manera concreta, vinculada a la vida contemporánea y a la historia. [...] El libro tendrá tres partes. La primera, *Maremágnum*, fue publicada en Buenos Aires, en 1957, año del centenario de *Las flores del mal*. En ella aludo de una manera particular a la confusión y al desorden social en que vivimos (Couffon 1962: 17).

Tout se passe donc comme si *Clamor*, que Guillén a sous-titré *Tiempo de historia*, avait d'abord pour fonction de développer un vers marquant de *Cántico* : *Este mundo del hombre está mal hecho*². Cet aspect est particulièrement présent dans *Maremágnum*, dont certains poèmes sont ancrés dans les remous tragiques d'une histoire qui est contemporaine de l'auteur : la guerre civile espagnole, l'émergence des dictatures, le danger de l'arme atomique, la seconde guerre mondiale et les affres des camps de la mort, etc. Autant de référents qui auraient pu servir de point de départ au poème "Guerra en la paz", dans lequel Jorge Guillén demande : *¿Para qué, para quién? / ¿Para la nada misma ya inminente, / Muy cerca del estruendo y los gemidos / Naufragados en noche, en gas, en nada?*³

Ce texte est analysé par Yara González, dans un article intitulé "*Maremágnum*: el horror totalitario hecho poesía", d'un point de vue qui n'a guère retenu l'attention des exégètes : c'est l'intérêt de Guillén pour les drames de son époque, pour les conflits humains qu'il a accompagnés, et l'écriture conséquente d'une "poésie engagée" qui atteint probablement son paroxysme dans ce recueil.

² Guillén, "Las cuatro calles", *Cántico* 1950/1984: 413.

³ Guillén, *Clamor* 1977: 164-165.

El carácter intelectual de la poesía de Guillén y su marcado énfasis en el aspecto formal de las imágenes hacen olvidar, en términos generales, el carácter profundamente comprometido de gran parte de su obra. Comprometido, queremos decir, con los conflictos ideológicos del mundo actual, ante los cuales toma una actitud definida. Si bien *Cántico* no está cerca de esta dirección, sí lo está *Maremágnum*, que sin dejar de ser una poesía cuidadosamente elaborada es, además, una poesía intensamente comprometida (1971: 391).

Cette auteure considère que dans “Guerra en la paz”, l’esprit du poète se tourne tout entier vers le futur pour exprimer sa défiance envers les innovations technologiques et scientifiques : du point de vue de Guillén, ce sont moins des facteurs de progrès que des instruments de destruction propres à satisfaire les intentions maléfiques d’un *Satán atómico* (vers 89), c’est-à-dire d’une divinité moderne et destructrice que l’homme a créée dans l’élan incontrôlé qui le pousse vers la science et la domination. A ce titre, le poème fait écho à d’autres textes importants de *Clamor* qui évoquent le danger nucléaire ou la possibilité d’une destruction organisée du monde dans la seconde moitié du XXème siècle : “La ‘u’ maléfica”, “Aire con época”, “El asesino del planeta”, etc. D’un point de vue formel, “Guerra en la paz” est une silve⁴ constituée de cent soixante et un vers hendécasyllabiques, heptasyllabiques ou trisyllabiques, non rimés, qui sont regroupés dans des strophes de longueur inégale (entre un et dix vers). Ces strophes se répartissent elles-mêmes en quatre sections numérotées. Le manuscrit de soixante-dix-huit pages fait apparaître plusieurs campagnes d’écriture qui ont été réalisées dans des lieux différents (Ronchi, New Haven, Fornells, Florence et Naples) entre le 12 juillet 1954 et le 21 novembre 1955.

⁴ À propos de *Cántico*, Patrice Bonhomme précise : “De longs poèmes hétérométriques ou totalement polymétriques construisent en grande partie l’espace formel de *Las horas situadas* et de *Aquí mismo*. Ces textes, étrangers à toute contrainte strophique ou même rimique, s’ordonnent le plus souvent autour du paradigme métrique fondamental hendécasyllabe / heptasyllabe ou [...] du vers octosyllabique et de sa déclinaison. Ces poèmes occupent la majorité du corpus métrique de la seconde et quatrième section de *Cántico* et peuvent, en dépit de leur apparente diversité structurelle, être réunis sous le nom de *silves*” (1996: 77).

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremánum* de Jorge Guillén...

1. L'écriture guillénienne : une poétique de la motivation des signes linguistiques

Dans son célèbre "Propos sur la poésie", Paul Valéry regrettait que la littérature, qui use d'un matériau commun à tous les locuteurs, doive partager ses mots avec les productions verbales les plus ordinaires :

En quel état défavorable et désordonné le poète trouve les choses ! Il a devant soi ce langage ordinaire, cet ensemble de moyens si grossiers que toute connaissance qui se précise le rejette pour se créer ses instruments de pensée ; il doit emprunter cette collection de termes et règles traditionnelles et irrationnelles, modifiés par quiconque, bizarrement introduits, bizarrement interprétés, bizarrement codifiés. Rien de moins propre aux desseins de l'artiste que ce désordre essentiel dont il doit extraire à chaque instant les éléments de l'ordre qu'il veut produire. Il n'y a pas eu pour le poète de physicien qui ait déterminé les propriétés constantes des éléments de son art, leurs rapports, leurs conditions d'émission identique. Point de diapasons, point de métronomes, point de constructeurs de gammes et de théoriciens de l'harmonie. Aucune certitude, si ce n'est celle des fluctuations phonétiques et significatives du langage. Ce langage, d'ailleurs, n'agit point comme le son, sur un sens unique, sur l'ouïe, qui est le sens par excellence de l'attente et de l'attention. Il constitue, au contraire, un mélange d'excitations sensorielles et psychiques parfaitement incohérentes. Chaque mot est un assemblage instantané d'effets sans relation entre eux (1957: 1368-1369).

Ce qui manque lorsqu'on écrit, c'est donc un système de significations réglées, organisées, dans lequel le poète pourrait puiser la matière nécessaire à son art comme le musicien le fait avec les sons. Puisque l'état poétique du langage n'est pas donné *a priori*, le poète de Valéry doit fabriquer cet instrument à partir de sa langue d'écriture, c'est-à-dire en façonnant lui-même, dans l'intimité de son atelier, le matériau vulgaire que sa communauté linguistique lui a livré. Or, les manuscrits de Guillén montrent qu'à chaque étape du processus génétique, il réalise sur –et avec– le langage un travail patient et rigoureux qui a pour objectif de transformer des signes linguistiques conventionnels en signes poétiques qui, eux, ne le sont pas –ou qui renferment, en tout cas, quelque chose de plus. Cette action, qui nous semble être au fondement de sa poétique, nous

l'appelons *motivation* en suivant une longue tradition métalinguistique que Gérard Genette rappelle dans ses *Mimologiques*⁵.

Pour caractériser la façon de faire de Guillén, on observera d'abord qu'il ne cherche pas à enrichir l'espagnol de signes nouveaux à l'instar du Cratyle de Platon qui suggérait aux locuteurs grecs de remplacer *sklèrotès* par *skèrèrotès* pour mieux dire la rudesse⁶. Guillén n'invente pas de mots (onomatopées, exclamations, mots-valises et toutes sortes de néologismes) comme d'autres poètes l'ont fait en exploitant, par exemple, les ressources morphologiquement et sémantiquement fécondes de la motivation relative saussurienne. Soit le poème "Corazonada" de l'équatorien Jorge Enrique Adoum (1979: 78) : en fabriquant des substantifs (*descostumbre*, *desmuerte*), des verbes (*mortalizarse*), des adjectifs (*desangustiante*) qui ne sont recensés par aucun dictionnaire de l'espagnol moderne mais qui laissent voir à la fois les éléments dont ils se composent et d'autres qui leur sont associés, Adoum propose à ses lecteurs des signes qui sont immédiatement interprétables en relations de sens. À partir des substantifs *descostumbre* et *desmuerte* qu'il n'a jamais rencontrés, n'importe quel locuteur hispanophone sera capable de constituer une série associative fondée sur la communauté des préfixes (dans laquelle figureront *desquite*, *descuento*, *desconcerto*, etc.), puis de préciser le contenu sémantique des vocables nouveaux de telle sorte qu'ils s'intègrent sans aucune exégèse au projet poétique de "Corazonada". Par le physisme de leur signifiant, les néologismes d'Adoum ressemblent aux signes relativement motivés du *Cours de linguistique générale* (dix-neuf, vacher, poirier, etc.)⁷ et tirent de leur forte articulation morphologique leur aptitude à signifier immédiatement.

Puisqu'il ne modifie pas la structure des signifiants, Guillén semble exercer une moindre violence à l'égard du langage. Cependant, le traitement qu'il inflige aux vocables n'est pas moins efficace du point de vue de la signification parce qu'il agit sur une partie essentielle du signe : le lien unissant le signifiant au signifié qui passe d'*arbitraire*, c'est-à-dire *immotivé*⁸, à *nécessaire* sous l'effet des

⁵ Gérard Genette, *Mimologiques – Voyage en Cratylie* : "[...] ce tour de pensée, ou d'imagination, qui suppose à tort ou à raison, entre le "mot" et la "chose", une relation d'analogie en reflet (d'imitation), laquelle *motive*, c'est-à-dire justifie, l'existence et le choix du premier" (1976: 9).

⁶ Platon, *Cratyle*, 434 c-435 a "Socrate : Mais le l inséré dans le mot, est-ce qu'il n'exprime pas le contraire de la rudesse ? *Cratyle* : C'est que peut-être on l'y a intercalé mal à propos, Socrate. Tout à l'heure, en parlant avec Hermogène, tu retranchais et tu insérais les lettres où il le fallait, et tu faisais bien, selon moi. Dans le cas présent aussi, il faut peut-être mettre un r à la place de l'".

⁷ Saussure 1916/1967: 180-184.

⁸ "Le mot *arbitraire* appelle aussi une remarque. Il ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant (on verra plus bas qu'il n'est pas au pouvoir de l'individu de rien changer à un signe une fois établi dans un groupe linguistique) ; nous voulons dire qu'il est *immotivé*, c'est-à-dire

combinaisons que le poète réalise pendant la phase d'écriture. Cette opération, qui modifie radicalement la nature du langage, Guillén la réalise en couchant dans ses brouillons une formidable nébuleuse de signes entre lesquels se constituent des réseaux complexes de *connotations* : c'est-à-dire des rencontres, souvent non programmées, entre des idées associées qui s'amoncellent et qui se télescopent dans l'avant-texte.

Dans un essai consacré aux mécanismes de production du sens dans *Cántico*, Sara Robles Ávila rappelle que la tradition des études littéraires et stylistiques voit dans la connotation un caractère définitoire de la signification poétique. Langage "affectif" pour certains (Martinet 1960: 195), "pathétique" pour d'autres⁹, la poésie ne nierait pas la dénotation, mais elle la dépasserait en intégrant pleinement au procédé sémiologique une sphère qui est par essence instable, diffuse, subjective : celle des *signifiés connotatifs* qui semblent fonctionner comme un réseau de signification secondaire et se situent, éventuellement, aux marges des vérités scientifiques. S'interrogeant sur le regard que les linguistes et les sémioticiens portent sur ce concept, elle commente notamment le jugement du sémanticien anglais Geoffrey Leech (*Semantics*, 1974) :

[...] G. Leech define el significado connotativo como el conjunto de propiedades supuestas del referente, es decir el conjunto de rasgos adicionales que posee un referente desde el punto de vista de un individuo, un grupo o una sociedad. Leech advierte que las connotaciones pueden variar de una época a otra, de una sociedad a otra e incluso de un individuo a otro. Establece que el límite entre el significado conceptual (denotativo) y el connotativo coincide con el límite impreciso que hay entre el lenguaje y el mundo real. Así pues, deduce que la connotación, además de ser inestable, es accidental al lenguaje y no constituyente esencial de él; es, pues, algo indeterminado y sin márgenes precisos (2003: 23-24).

L'étude menée par S. Robles Ávila se propose de caractériser les signifiés connotatifs qui correspondent aux substantifs *luz* et *aire* dans *Cántico* : eu égard à la place que ces signes occupent dans l'économie du recueil, ils acquièrent pour

arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité" (Saussure 1916/1967: 101).

⁹ "La poésie est langage pathétique et c'est en tant que tel qu'elle diffère du langage non poétique. L'opposition noème/pathème est le trait fonctionnel pertinent de la différence poésie/non-poésie" (Cohen 1979: 159).

elle la valeur de *symboles* qui renferment l'essentiel de la cosmovision guillénienne et de l'attitude du poète vis-à-vis du monde¹⁰.

L'examen des manuscrits de Guillén permet d'enrichir ces observations en distinguant deux types d'associations puisées dans la langue espagnole et qui participent conjointement au processus de construction des signifiés connotatifs. Certaines, qui proviennent des *dénotés* ou *référents*, se fondent sur les propriétés sensibles du monde phénoménologique. Dans l'avant-texte du sonnet "El bienaventurado" (Guillén 1950/1984: 271), par exemple, les mots *desbordaban, rebosaban, sobrantes y pendientes, en escape, en desborde, en tropeles*, etc. évoquent les idées d'abondance et de dépassement des limites grâce au pouvoir évocateur des objets, fondé sur l'expérience que nous en avons : c'est ce que Geoffrey Leech désigne comme "les propriétés supposées du référent". Cependant, dans le même manuscrit, le lexème *madreselva* annonce également la présence d'une "mère" et d'une "forêt" selon un principe tout autre : celui des *mots sous les mots*, qui rappelle les recherches méticuleuses de Saussure sur les anagrammes des vers latins. Dans ce cas, les associations ne sont plus suggérées par les choses mais par les mots eux-mêmes ou, plus exactement, par la sphère des signifiants qui s'invite au festin sémiologique et revendique son aptitude à signifier. Lorsque des *connotations sémiotiques* (de type 1) et *sémiotiques* (de type 2)¹¹ se rencontrent à l'intérieur d'un vocable, celui-ci devient le lieu de l'explosion du sens : une étincelle apparaît, une sorte de déclic se fait, pour créer entre les deux faces du signe linguistique une correspondance –une "harmonie indéfinissable" dans le métalangage de Paul Valéry¹²– qui caractérise la parole poétique motivée.

Dans "Guerra en la paz", nous observerons que Guillén fait des signifiants les acteurs principaux du phénomène linguistique, réalisant une nouvelle fois ce que Serge Salaün définissait en 1986 comme l'idéal du sémantisme poétique : le

¹⁰ "La luz y el aire son elementos clave en la realidad esencial guilleniana. Como lexemas encierran, junto a sus significados referenciales, una serie de significados connotativos que son la expresión de la filosofía personal del autor y que llegan a convertirse en símbolos que vinculan contenidos de gran trascendencia" (Robles Ávila 2003: 252).

¹¹ Ces concepts ont été proposés par Michel Launay dans "Réflexions sur quelques mécanismes de transgression de l'ordre linguistique", § 3.2.6 et 3.2.7 : a) "Par *connotation sémiotique* (ou référentielle), j'entends le pouvoir évocateur (connotatif) du *dénoté* ou *référent*"; b) "Tout autre est la connotation que je propose d'appeler *connotation sémiotique*, qui tient au pouvoir évocateur (tout aussi inépuisable) non plus tant des choses elles-mêmes (les *référents*) que des mots qui y réfèrent (les *signifiants*)" (Redondo 1986: 119-128). Ainsi, commente l'auteur, le mot TABLE peut connoter sémantiquement *meubles, nappes, cuisine, nourriture*, etc. et connoter sémiotiquement *tableau, établissement, établi*, etc. sous l'effet de la paronomase.

¹² "La puissance des vers tient à une harmonie *indéfinissable* entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont*. "Indéfinissable" entre dans la définition. [...] L'impossibilité de définir cette relation, combinée avec l'impossibilité de la nier, constitue l'essence du vers" (Valéry 1943/1996: 265).

projet de “fabriquer du sens à partir des signifiants”¹³. Dans cette entreprise, le poète projette à l’avant-scène du procédé sémiologique des aspects que la communication courante tend à considérer comme des ornements non-signifiants : la spatialité, le graphisme, la prosodie, les sons de la langue espagnole –avec les caractéristiques physiques que la phonétique articulatoire met au jour pour décrire les traits distinctifs de la linguistique fonctionnelle.

2. Le travail des signifiants et leur participation au sémantisme du texte

La sensibilité de Guillén au physisme des mots, au pouvoir évocateur des lignes et des sons, n’a guère attiré l’attention des commentateurs de son œuvre qui soulignent plus volontiers une vision “philosophique”, c’est-à-dire intellectualisée, du monde. Ainsi trouve-t-on par exemple, dans un manuel destiné à l’enseignement secondaire espagnol et présenté sous la forme d’un dictionnaire, une entrée *Intelectualismo* dans laquelle on peut lire : “Grandes intelectuales como Pedro Salinas supieron poner en relieve su afectividad, su sensibilidad, desde perspectivas dominadas por la razón [...]. Otros, como Jorge Guillén, no han vacilado en una expresión poética en las fronteras de la especulación filosófica” (Del Moral 1995: 133).

Pourtant, Guillén ne cesse d’affirmer la confiance cratyléenne qu’il voue à la *forme*, dans laquelle il reconnaît une ligne de moindre résistance pour accéder à la nature des choses : “El son me da un perfil de carne y hueso. / La forma se me vuelve salvavidas” écrit-il dans “Hacia el poema” (1950/1984: 264). C’est dans une étude consacrée à Gabriel Miró qu’il caractérise avec le plus de précision le mécanisme qui permet au poète de pénétrer le monde, de se l’approprier pleinement, par le biais du langage : “Sin el lenguaje –‘la más preciosa realidad humana’ según Miró– no habría posesión de la otra realidad. Claro que todo verdadero escritor lo sabe” (1969: 146). L’exemple qu’il analyse implique un lexème au demeurant très guillénien (*claridad*) qui devient le recours nécessaire pour que s’opère pleinement l’intuition du poète : celle d’un homme qui, contemplant la campagne ensoleillée à l’heure de la sieste et percevant au même moment le chant d’un oiseau, reçoit dans ses yeux et dans son âme la pleine conscience de l’harmonie de l’espace qui l’entoure.

¹³ “Tous les procédés connus et codifiés par toutes les rhétoriques fonctionnent de la même manière, qu’il s’agisse du rythme ou du son. Ils associent une combinatoire et un effet (une “valeur expressive” dit Navarro Tomás) et fabriquent du sens à partir des signifiants. Ils appliquent tous la *loi* du discours poétique selon laquelle “l’équivalence des sons induit l’équivalence des sens” et qui élève la paronymie au rang de principe architectonique du texte, au même titre que tout ce qui relève du nombre” (Salaün 1986: 118).

Un hombre siente y funde entre sus ojos y su alma campiña, siesta y pájaro. Esta intuición no alcanzaría plenitud sin una palabra: “Claridad”. “Claridad” es algo también realísimo: foco de idea y sugestión. Y todo se encauza, se ilumina. Esos tres golpes, “Cla-ri-dad”, resueltos en un solo resplandor, “Claridad”, enriquecen un instante de cruce: el del espíritu con el mundo –y son forma. Y la forma, revelación de contenido, es algo más que revelación. La forma descubre y rehace, crea. El vocablo –esta “claridad” – consigue añadir a la luz del sol más luz, y aquel lugar campesino, en aquella tarde clara, queda definitivamente iluminado cuando aquel hombre –Gabriel Miró– pronuncia “Claridad” (1969: 147).

Pour qu’un vocable contribue à *éclairer* cette scène au double sens du mot (en ajoutant plus de lumière à celle du soleil et en magnifiant l’expérience de la contemplation), il faut faire appel aux propriétés expressives du signifiant qui font de *claridad* un signe lumineux en exploitant le mécanisme de la synesthésie¹⁴. Cette appréhension subjective du langage, que les spécialistes ont qualifiée de “symbolisme phonétique”, Guillén l’intègre pleinement parmi les procédés sémiologiques qui sont à l’œuvre en poésie comme le montre, par exemple, le commentaire qu’il fait du poème “Gallo del amanecer” : “A “la aurora amarilla” corresponde la “voz o color carmesí”. Al sonido agudo y brillante de la vocal *i* – central, “sí”, “quiquiriquí” – se le siente amarillo o rojo. En suma: “La cresta se yergue: ¡Sí!” En clave irónica, el núcleo de *Aire nuestro*” (Guillén 1979: 68).

Dans “Guerra en la paz”, le poète met en place une scénographie macabre dans laquelle une force destructrice, présentée comme une allégorie, se laisse à peine deviner par quelques signes avant-coureurs : “Mirad, mirad el aire. ¿No veis nada? / A través de esa luz, / Vertiginosa con tan gran sosiego, / ¿No sentís un temblor incongruente?” (v. 14-17). C’est d’abord une “vaga amenaza sin contornos” (v. 18) qui semble s’approcher timidement, tremblante, ignorée des personnages qui complètent la scène, avant que *la Amenaza* –qui a désormais une majuscule– n’envahisse bruyamment l’espace poétique à partir de la sixième strophe : “¿La veis ahora? Tiembla. ¿No se atreve? / Se atreve, se desnuda / A todos amenaza la Amenaza”. Dans les vers suivants, qui correspondent à une poésie narrative où l’impression dominante est celle d’un déferlement, l’écriture fait appel à quelques procédés, plus ou moins rudimentaires, qui favorisent l’effet

¹⁴ Voir mon étude de “La représentation du clair/obscur dans le *Cántico* de Guillén – Remarques sur le destin poétique des signifiants *día, noche, luz* et *claridad*” (1998: 49-63).

de dramatisation ; par exemple, l'accumulation de verbes d'action au présent de l'indicatif : *flota, descende, yerra, se evapora, se susurra, se profiere*, etc.

Cependant, une intention sémantique particulière est déclarée au vers 29 : [*la Amenaza*] *se fija en los vocablos*. "Fijarse", c'est-à-dire *advertir, reparar, notar*, expliquent les dictionnaires d'usage, suggérant que les mots convoqués par Guillén ne seront pas seulement des *symboles verbaux* : c'est-à-dire, dans le métalangage de Charles Sanders Peirce, des signes qui vont opérer sous l'effet d'une contiguïté codifiée, instituée, apprise entre le signifiant et son signifié¹⁵. Etant donné qu'un *symbole* peut comporter une *icône* et/ou un *indice* à lui incorporés, les signes linguistiques tels que Peirce se les représente peuvent offrir, notamment, une similitude de fait entre le signifiant et son signifié : dans ce cas, le premier vaut pour le second parce que, d'une manière ou d'une autre, les deux *se ressemblent* comme la représentation graphique d'un animal ressemble à l'animal représenté. Tout se passe alors comme si Guillén voulait guider son lecteur dans l'intelligence de ce mécanisme en montrant d'abord quel bénéfice sémantique le discours poétique peut tirer des constituants phonétiques du signifiant *guerra*. Aux huitième et neuvième strophe, le lexème est répété d'une manière obsessive, qui rappelle les incantations, et cité entre guillemets lorsqu'il s'agit d'un discours rapporté : "La guerra" / Muy cautelosamente se susurra / Junto a muchos pupitres (v. 34-36). Puis, le vers 41 (*Con un rigor de erre, erre, erre*) propose une analyse linguistique du vocable à l'usage du lecteur de poésie : d'une part, Guillén identifie *guerra* comme un mot-gigogne qui renferme le signe *erre*¹⁶ selon le principe des mots sous les mots ; d'autre part, il détache dans son signifiant un son particulier de la langue espagnole : le *r* apico-alvéolaire qu'il juge habile à dire le concept de "rigueur" facilement associable aux représentations conflictuelles et belliqueuses. Cette aptitude sémantique repose sur les impressions de dureté et de virilité que les sujets parlants associent aux sons qualifiés "d'érectiles" :

Il y a un autre son –très différent des occlusives– qui est également qualifié par les grammairiens, les poètes et esthètes, comme très dur par opposition à /l/ –c'est le /r/ apical. Les tests à métaphores [...] corroborent cette opinion. Selon une tradition qui remonte à l'antiquité, le r est associé en même temps au combat. "Le r prend tout son relief quand il s'agit d'actions violentes et véhémentes (quandoque exponuntur res acerbae et vehementes)", écrit

¹⁵ Sur la tripartition peircéenne *icône/indice/symbole*, voir Jakobson 1965: 22-38.

¹⁶ "Erre: f. Letra r o dígrafo rr, y sonidos que representan" dans le dictionnaire de la Real Academia Española.

Vossius, en citant des vers de Virgile et d'Horace. La distribution de fréquence des phonèmes dans les poèmes appartenant à deux populations sémantiques différentes, dans les poèmes belliqueux d'une part, dans les poèmes idylliques d'autre part, reflète en effet une forte tendance à associer les r à la violence (Fónagy 1983: 95-96).

D'après les sémanticiens, le r dit "roulé" doit ses propriétés expressives à la nécessité de contracter fortement les muscles de la langue, qui est inconsciemment identifiée au pénis, pour lutter contre l'air expiratoire au moment de sa réalisation¹⁷. Lorsqu'il exploite ces propriétés dans ses poèmes, Guillén récupère donc à son profit ce que d'aucuns appellent "le discours de la langue" : un ensemble d'opportunités, de ressources, de moyens permettant de produire du sens qui sont virtuellement inscrits dans le morphème de langue. En décidant de construire son message autour du signifiant, n'importe quel locuteur peut valoriser ces constituants *latents* ou *discrets*¹⁸ du signe linguistique, comme le font –en usant de moyens qui leur sont propres– le joueur de mots, le faiseur de calembours, le littérateur ou le poète.

Pour faire apparaître le substantif *guerra* comme un signe poétique motivé, Guillén s'emploie à réunir en un même point de la chaîne parlée des connotations sémantiques et sémiotiques concordantes. C'est d'abord l'idée de "danger" qui est évoquée par quelques signes porteurs de sèmes négatifs qui apparaissent dans l'entourage de *guerra* : *amenazante* (v. 33), *pesadilla* (v. 44) ou *perfidia* (v. 45). Puis, à compter de la seconde partie du poème, les évocations du mal s'intensifient de façon dramatique et atteignent, à plusieurs reprises, des degrés extrêmes : *un fatal cataclismo* (v. 56), *absoluto el horror* (v. 87), *calvario de una nada* (v. 106), etc. Par ailleurs, Guillén accentue la présence des consonnes liquides vibrantes (r simple et r multiple) en accumulant une foule de signifiants qui renferment ces phonèmes et qui entrent dans des combinaisons de mots les mettant en valeur. A partir de "Próximo pasa el tráfico rodante" (v. 5), on relève des verbes (*chirría*¹⁹, *apresura*, *enriquecer*), des substantifs (*rumor*, *rigor*, *redoble*, *trueno*, *cadáveres*, *nubarrón*), des adjectifs (*errante*, *incongruente*, *terrible*), etc. qui contribuent à produire dans le texte un effet d'allitération obsédant. C'est alors une sorte de bourdonnement qui naît dans les entrailles phonétiques des vocables que le poète a choisis, et qui

¹⁷ "[la langue] s'approche des alvéoles supérieures, se fige, et, écartée à intervalles rythmiques par le courant d'air, elle se redresse chaque fois et tient tête à l'ouragan microcosmique" (Fónagy 1983: 97)

¹⁸ Voir dans Fónagy (1965: 106) comment cette valorisation s'opère dans le calembour et dans le rêve.

¹⁹ Ce verbe évoque un quatrain célèbre du poème "Cara a cara", *Cántico: ¿Perdura el desbarajuste? / Algo se calla más hondo. / ¿Siempre chirría la Historia? / De los silencios dispongo* (1950/1984: 522).

permet à une métaphore particulièrement efficace de se développer dans la huitième strophe : “Ay, la guerra... Zumbando, / Mosquito monstruoso, / Con un rigor de erre, erre, erre / “Guerra, guerra” va en alas, / Y retorna, persiste”. Au même moment, le verbe onomatopéique *susurrar* attire l’attention du lecteur sur l’accumulation de consonnes fricatives : l’interdentale [θ] (*hacia, amenaza, descende, amenazante, desaparecida, zumbando*), la labio-dentale [f] (*flota, fija*) et l’apico-alvéolaire [s] (*Pesadilla de todos los despiertos*, v. 44). Leurs sonorités régulières et sifflantes, provoquées par le frottement continu de l’air expiratoire contre les organes de la phonation, accentuent l’effet d’harmonie imitative qui permet au bruit sourd de la guerre d’évoquer métaphoriquement le battement d’ailes d’un moustique monstrueux.

Ajoutons que l’avant-texte de “Guerra en la paz” souligne le rôle que le pouvoir évocateur des sons a joué dans la fabrication de ce message. Le 7 août 1955, Guillén écrit quatorze pages de mise au net dans lesquelles il se propose notamment les scriptions suivantes : *Guerra, guerra, la guerra... / Sordamente se dice / Por entre cuchicheos / ¡La guerra! –se profiere / Con la solemnidad más vigilada. / “Sí, la guerra” murmuran resignándose. / Y zumbando, mosquito, / Con un rumor de erre, erre, erre* (1955: 26). À cette étape du processus génétique, d’autres signifiants remplissent l’espace poématique de consonnes fricatives [s ; θ], affriquées [tʃ], nasales [m ; n] ou vibrantes [r ; rr] et produisent de puissants effets allitératifs puisque certains de ces vocables, comme *cuchicheos* ou *murmuran*, ajoutent à l’onomatopée une structure en miroir. Leur disparition dans les pages suivantes suggère qu’ils ont été principalement des “formes intermédiaires” qui ont influencé le sémantisme du poème par le biais de la musicalité²⁰.

²⁰ Si le poète se distingue en tirant du physisme des mots un formidable parti sémantique, on sait que le pouvoir évocateur des sons du langage peut être exploité dans tout acte de parole –et notamment dans les discours qui sont dominés, comme la littérature, par la fonction poétique jakobsonienne. Le roman *Lo que olvidamos* de Paloma Díaz-Mas offre un exemple dans lequel le signifiant *guerra* est mis en rapport avec le bruit que produisent les hélices d’un avion bimoteur. Au même moment, une puissante métaphore se met en place : devenue inéluctable, la guerre “pleut” sur le monde en l’inondant d’obus –qui sont comme des bonbons jetés à des enfants un jour de fête– et sa présence obsédante envahit l’espace diégétique : “La guerra era temida, pero esperada como si fuera inevitable, con el carácter inexorable y rutinario de las estaciones del año: primavera, verano, otoño y guerra. Así nos lo habían dicho muchas veces nuestros padres desde que éramos niños: ‘Cuando se muera Franco, habrá una guerra’. Como si la guerra hubiera de llover del cielo, traída por el rotar de las hélices de un bimotor antiguo, que lanzaba desde el aire obuses igual que se arrojan caramelos en la cabalgata de Reyes” (2016: 58).

3. La multiplication des recours sémantiques fondés sur la connotation

La poésie est un discours résolument polyphonique dans lequel s'opère une convergence admirable des moyens dont le langage dispose et qu'il peut mettre en œuvre pour produire du sens. Le concept de "polyphonie", tel qu'il semble avoir été pensé par les linguistes et les sémioticiens, donne l'idée que plusieurs messages coexistent dans un énoncé parce que des procédés sémiologiques distincts ont pu être concentrés en un même point de la chaîne parlée²¹. Cette densité est mise en lumière dans "Guerra en la paz" où Guillén utilise d'abord les ressources de la connotation sémantique pour fabriquer une ambiance, une atmosphère, un contexte favorable à l'expression du mal : il repose sur la notion de "désordre", ou de "dérèglement", c'est-à-dire sur l'ébranlement d'un système que menace l'irrespect des règles et des normes (la transgression). Dans une étude portant sur la littérature équatorienne contemporaine, Angela Elena Palacios relie la problématique du mal au dépassement des limites :

[La cuestión del mal] es la pregunta por la inevitable atracción del hombre hacia la ruptura de lo normativo, por la violación de todo sistema simbólico establecido culturalmente, por la necesidad de traspasar cualquier límite, necesidad que ya no puede tener un pretexto trascendental. El mal se refiere a todo aquello tildado, desde las trincheras de un determinado orden cultural –ya sea moral, ético, psicológico, estético, etc.– como "demoníaco", "monstruoso", "feo", "abyecto", "perverso", "decadente" y otras palabras afines que subrayan la exclusión de todo lo que amenaza un sistema (Palacios 2003: 13).

Notons que le substantif *orden* est affirmé dans la dernière partie du poème avec un effet d' emphase : *Un transeúnte mira hacia los cielos / Hermosos / Que un orden sí proclaman* (vers 134). Elsa Dehennin (1977), qui s'est livrée à un relevé des lexies récurrentes dans la poésie de Guillén, le considère comme un mot-clé de *Maremágnum* (où elle relève 08 apparitions) au même titre que *armonía* (13), *acorde* (11) ou l'antonyme *caos* (07)²². Une contiguïté de fait, c'est-à-dire une

²¹ Voir Fónagy : "Le caractère linéaire du discours, souligné par Lessing dans son *Laokoon* et plus tard par Ferdinand de Saussure, cache une riche polyphonie, un concert harmonieux de messages différents. Exactement comme une onde sonore complexe est la résultante d'une série de formants, de lignes sinusoïdales plus simples" (1965: 104).

²² Le concept de mot-clé (*palabra-clave*) est fondé sur la fréquence des apparitions du signifiant dans le recueil comme l'auteur s'en explique aux pages 320-321 de son étude.

association vécue ou dictée par l'expérience que Peirce appelle *indice*²³, met en rapport la violation des lois—l'infraction qui bouleverse un ordre— avec les images de mort, de souffrance et de désolation que sont habiles à suggérer une multitude de signes convoqués par Guillén : *fatal cataclismo, Dios tempestuoso, lágrimas, dolor, horror*, etc. Au vers 88 (*Cadáveres, cadáveres, cadáveres*), l'évocation de la tragédie humaine atteint une intensité extrême avec la répétition d'un autre mot-clé (05 occurrences) dans une séquence rythmique très particulière où différents effets convergent pour attirer l'attention du lecteur : d'une part, le même substantif est répété sur un rythme ternaire, fréquent dans *Maremágnum*²⁴, qui semble indiquer une sorte de finitude ; d'autre part, son signifiant proparoxyton impose au niveau du vers un schéma accentuel strict et saccadé qui a des allures martiales (-'-- -'-- -' = 11 syllabes métriques) ; enfin, la répartition des signes sur la page, c'est-à-dire le signifiant métrique, fait de cette séquence un "vers-strophe" qui clôt la deuxième section du poème. La comparaison des variantes successives du manuscrit montre comment les mots proparoxytons, auxquels Guillén reconnaît une rentabilité qu'il a largement exploitée dans *Cántico*²⁵, vont occuper progressivement l'espace de ce vers : *Millones y millones de cadáveres* (p. 13) ; *Cálculos convertidos en cadáveres !* (p. 33) ; *Cadáveres, cadáveres, cadáveres* (p. 43).

L'effet de dramatisation s'intensifie dans la partie suivante où la seconde strophe représente le désastre d'une guerre atomique (*desolación hidrogenada*, v. 90) qui anéantit le monde en différentes étapes. Une cadence rapide, marquée par la distribution de vers hétérométriques dans un espace poématique réduit, s'ajoute au choix de substantifs et d'images qui évoquent ces étapes successives avec une

²³ Voir les exemples donnés par Jakobson : "[...] la fumée est indice d'un feu ; la notion passée en proverbe qu'il n'y a pas de fumée sans feu' permet à n'importe quel interprète de la fumée d'inférer l'existence du feu, que celui-ci ait ou non été allumé intentionnellement en vue d'attirer l'attention de quelqu'un ; Robinson Crusoé a trouvé un indice : son signifiant était la trace d'un pied dans le sable, et le signifié inféré à partir de cette trace, la présence d'un être humain sur son île ; l'accélération du pouls considérée comme un symptôme probable de la fièvre est également un indice, et dans des cas de ce genre la sémiotique de Peirce conflue avec l'étude médicale des symptômes des maladies qui porte le nom de sémiotique, sémiologie ou symptomatologie" (1965: 24).

²⁴ Voir, par exemple, dans "Luzbel desconcertado" : *Se oye sólo un grito. / ¡Guerra, guerra, guerra!* (p. 75). Ici-même, on peut relever les vers 28 (*Flota, descende, yerra*), 34 (*Guerra, guerra. "La guerra"*), 41 (*Con un rigor de erre, erre, erre*), 111 (*Naufragados en noche, en gas, en nada*), etc.

²⁵ "Le rythme représente une donnée essentielle de *Cántico*. Par rythme il faut entendre le mètre (la quantité vocale et respiratoire de référence), la prosodie (l'organisation des reliefs sonores), et les tensions auxquelles peuvent être soumis les signifiés pour s'intégrer au rythme (synalèphes, hiatus, diérèses, synérèses, mots dotés d'un 'rendement spécifique' comme les *esdrújulos*), ou pour le soumettre à une tension conflictuelle (enjambement). [...] L'efficacité sémantique du poème dépend du rendement rythmique, c'est-à-dire de la somme des mouvements dans lesquels les mots sont impliqués" (Salaün 1988: 205).

haute intensité tragique : *espectros* (v. 99), *campo triste* (v. 100), *muñones* (v. 101), *añicos nocturnos* (v. 102), *polvo* (v. 103), *un mar ya seco* (v. 104), *abolidas calaveras* (v. 105), *calvario de una nada* (v. 106). L'environnement auditif est constitué de bruits tantôt fracassants, tantôt déchirants (*los redobles de los truenos ; el estruendo y los gemidos ; el coro viviente ; los muchos clamantes*) qui s'accompagnent de métaphores violentes pour produire une vision d'horreur : *Va estallando el absurdo / Con ímpetu de bomba* (v. 91-92) ; *Tritura / La materia a esa orilla / Posible de la nada* (v. 96-98). Ce conglomérat sonore connote sémantiquement le chaos, la rupture d'une harmonie (*Ruptura de universo*, v. 114), comme Sara Robles Ávila l'a observé dans le monde poétique de *Cántico* :

El semema *desorden* es otro de los significados connotados por el semema connotador *ruido* que representa una gran diversidad de formas de manifestación léxica. Aparece expresado por lexías como *barullo, batahola, tropel, voces*, etc. que configuran un sistema caótico, provocado precisamente por ese *ruido*. Lejos del *ritmo* y del *compás*, estos lexemas patentizan la confusión y el desorden que abortan todo intento de comunicación satisfactoria (2003: 226).

La figure de l'oxymore contribue à créer un climat inquiétant lorsque bruits et silences se mêlent (*Un clamor se articula / Dentro de los silencios reunidos*, v. 117-118; *En clamor silencioso*, v. 127) comme se mêlent, dans le champ visuel, des sensations opposées : *Y se rinden los seres / A una luz invisible*, v. 93-94). Le distique *Sumo dolor sin límite, / Sin luz, dolor inútil* (v. 112-113) consacre l'association connotative de la douleur et de l'obscurité qui est renforcée, sur l'ensemble du poème, par l'évocation d'une gamme chromatique sombre : *gris* (v. 3, 69, 105); *negruzco* (v. 4); *la Amenaza se oscurece / bajo el sol* (v. 119-120). Le sémème *obscurité*, qui est capable de connoter sémantiquement la peur et la mort dans *Cántico*²⁶, participe donc également à l'expression des forces négatives dans un rapport synesthésique avec le sémème *bruit*.

Ce procédé sémantique, qui repose sur l'accumulation et la combinaison de sensations concordantes, a été analysé par Francisco Quintana Docio dans le poème "Todo en la tarde"²⁷. En organisant la convergence de réseaux connotatifs qui proviennent aussi bien de la sphère extralinguistique (bruits assourdissants, couleurs criardes, mouvements brusques) que du pouvoir évocateur des sons de

²⁶ Robles Ávila 2003: 96.

²⁷ Guillén, *Cántico* 1950/1984: 43-46.

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnun* de Jorge Guillén...

l'espagnol auxquels il est demandé d'intervenir comme des "résonateurs", Guillén parvient à produire un effet de perturbation intense :

[...] en tal cuadro urbano de confusión ruidosa Guillén hace gala de eficaces recursos fónicos y semántico-imaginarios. La aliteración de *r* simple y múltiple, junto a palabras ya por sí mismas onomatopéyicas, intensifica sugestivamente la expresión léxica del ruido discorde. Contando con esta manifestación aliterativa, sin duda lo más logrado de este apartado es cómo se asocian y mezclan, en cabal correspondencia, sensaciones cromáticas con acústicas y con cinéticas de movimiento brusco, veloz y confuso, creando una imagen global de exasperación caótica (1990: 130-131).

Dans la seconde partie du texte, le poète réunit un ensemble important de signifiants qui se ressemblent tant par leur architecture que par leurs "aspérités", lesquelles proviennent du contraste entre des voyelles accentuées et d'autres qui ne le sont pas. Ce sont de longues séquences (entre trois et six syllabes) qui portent un accent tonique et graphique sur l'antépénultième : *máscara, pacífica, benéfico, apostólicos, sagacísimos, limpidos, técnico, órdenes, números, lágrimas, elegantísimos, cadáveres*. En examinant les pages six à quinze du manuscrit, qui correspondent à une même campagne d'écriture datée du 18 mai 1955, on observe que dans l'intimité de son atelier, le poète a couché sur son papier d'autres vocables proparoxytons ; ceux-ci n'ont pas résisté aux métamorphoses du texte mais ils ont figuré, à un moment de sa genèse, dans les scriptions suivantes : *No hay criminal que anuncie en los periódicos* (p. 7) ; *¿Un cataclismo cósmico?* (p. 8) ; *Dios no goza de voto en la asamblea política* ; *Minúsculos, ridículos <y trágicos> y <tan> libres*²⁸ ; *Y unos hombres, expertos, atentísimos* (p. 9) ; *¡Inocencia del técnico!* (p. 11) ; *El hombre en cuanto víctima* (p. 12) ; *Unánimes* (p. 13) ; *A la desolación –por fin– científica* (p. 14). L'intérêt que Guillén porte à la prosodie en tant que mécanisme non conceptuel qui est habile à signifier partout dans le langage, et notamment dans un poème, a inspiré à Serge Salaün le commentaire suivant :

La poésie est un orchestre où les rythmes et la prosodie jouent les partitions de percussion indispensables à l'œuvre. Il y a même des coups de cymbales, avec l'intervention

²⁸ Dans les transcriptions de manuscrits dites "diplomatiques", où le généticien procède de sorte que la version dactylographiée ressemble le plus possible au document que l'on tient de l'auteur, les soufflets <...> désignent des éléments ajoutés en interligne.

concertée de certains accents de mots. Dans une langue comme l'espagnol où les mots sont dans leur très grande majorité paroxytons, l'apparition de mots oxytons et surtout proparoxytons (très minoritaires et donc susceptibles d'avoir un rendement supérieur), crée des reliefs, des sommets d'intensité, de hauteur ou de ligne mélodique qui soumettent la voix –donc le sens– à une tension repérable, surtout aux positions stratégiques du vers. Ce vers de Jorge Guillén, “múltiples, bárbaros, lóbregos”, combine trois proparoxytons à la fois en octosyllabe et en rythme dactylique (-uu). L'efficacité sémantique des proparoxytons, très prisée par la poésie espagnole de tous les temps, est d'autant plus élevée qu'ils sont intégrés dans un système strict de signifiants (1986: 115)²⁹.

Parce qu'elle provoque une forte tension articulatoire au moment de la diction, cette disposition rythmique étrange qui concerne moins de 3% des signifiants espagnols attire l'attention sur l'accent d'intensité, ou accent dynamique, qui consiste à mettre une syllabe en relief par le truchement de la voix³⁰. Au plan physiologique, cette mise en valeur résulte d'un effort de contraction musculaire qui concerne non seulement les muscles phonatoires, les muscles adducteurs de la glotte, les lèvres ou la langue, mais aussi des muscles expiratoires qui se situent, en particulier, au niveau du thorax et de l'abdomen. En analysant les gestes que le corps doit accomplir pour produire l'accent, Ivan Fónagy parvient à montrer que l'accentuation –qui consiste à expulser par le haut (*ex-primer*) une masse d'air usée– est une image inversée de la défécation, qui repose sur une base pulsionnelle sadique-anale :

Les termes mêmes qui dénotent l'accent, en anglais stress (pression), en allemand druck, druckakzent (pression, accent de pression), en hongrois nyomatók (littéralement :

²⁹ Cette observation rend compte du vers 88 : *Cadáveres, cadáveres, cadáveres*. A la page 18 du manuscrit, on relève une exploitation du substantif *escándalo* à partir de l'adjectif dérivé *escandaloso,-a* : *Ruptura escandalosa/ Que sólo un demiurgo imaginara / Universal escándalo. / Escándalo de escándalos. Y muerte*.

³⁰ “L'accent est la mise en valeur d'une syllabe et d'une seule dans ce qui représente, dans une langue déterminée, l'unité accentuelle. Dans la plupart des langues, cette unité accentuelle est ce qu'on appelle couramment le mot. Dans des langues comme le russe, le polonais, l'italien ou l'espagnol, chaque mot présente une syllabe et une seule qui est mise en valeur, souvent aux dépens des autres syllabes du mot. [...] Les traits phoniques généralement utilisés pour la mise en valeur accentuelle sont l'énergie articulatoire, la hauteur mélodique et la durée, réelle ou perçue, de la syllabe accentuée” (Martinet 1960/2012: 103-104).

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnun* de Jorge Guillén...

pression, masse exerçant une pression), etc., mettent en relief le rôle que joue la pression dans la production de l'accent. Dans ces mêmes langues, le mot presser peut désigner en même temps la défécation. D'autres termes contiennent une allusion à l'aspect agressif de l'accent. Le latin *ictus*, le mot russe *udarenie* qui dénotent l'accent (métrique ou linguistique) signifient "coup". Il semble que les syllabes accentuées soient souvent accompagnées de gestes marquant un coup : on "bat" le rythme. La base pulsionnelle sadique-anale de l'accent pourrait mieux faire comprendre le refus de l'interprétation naïve, physiologique de l'accent, le fait que l'on préfère voir dans l'accent –beaucoup trop terre à terre– quelque chose de "fuyant", "d'insaisissable", comme si l'on obéissait toujours à une interdiction, longtemps oubliée, de toucher les choses malpropres (1983: 111).

Les observations psychophonétiques de Fónagy, inspirées de la psychanalyse, aident à comprendre que Guillén ait convoqué dans "Guerra en la paz" –et notamment dans ses brouillons qui sont un lieu de moindre censure, un espace de liberté pulsionnelle, si on les compare aux textes publiés– une foule de signifiants dont les propriétés expressives semblent "aller" avec l'enfer. Pour exploiter de la façon la plus vaste et la plus rentable possible les ressources de la connotation sémiotique, le discours du poète *se réifie*³¹ : il se focalise sur la matérialité du signifiant (le message en tant que tel) et fait une large place aux effets de sens qui reposent, *in fine*, sur la fonction poétique du langage. L'affreux Alfred de Roman Jakobson³² est ici *mosquito monstruoso* (v. 40), *Satán atómico* (v. 89), *estulticia trágica* (v. 116), *Naufragados en noche* (v. 110) –qui l'emporte sur la variante *Naufragados en humo* à la page 17 du manuscrit.

"La 'U' maléfica" (pág. 36) repite la letra 'u' (zuranio, la bomba, el mal en general?) en otra protesta contra el invento del traficante de armas: Esa 'u' de Belcebú / Con el ceño más sañado / Se lanza contra Jesús... El final del poema es afirmativo: Pero esa 'u' no, no puede, / No podrá llegar al blanco. / Tanta

³¹ Voir Genette : "Quand elle utilise des mots dérivés, à forte articulation morphologique, tels que *clarté* ou *obscurité*, le travail de la poésie, dans son effort général pour naturaliser et pour réifier le langage, consiste à effacer la motivation intellectuelle au profit d'associations plus physiques, donc plus immédiatement séduisantes pour l'imagination" (1969: 110-111).

³² Jakobson : "Une jeune fille parlait toujours de l'affreux Alfred'. 'Pourquoi affreux ?' 'Parce que je le déteste' 'Mais pourquoi pas *terrible, horrible, insupportable, dégoûtant* ?' 'Je ne sais pas pourquoi, mais *affreux* lui va mieux'. Sans s'en douter, elle appliquait le procédé poétique de la paronomase" (1963/2003: 219).

creación proclama / Divino el eje de luz” (Palley 1975: 146)³³. Ce commentaire de Julian Palley fait partie de la multitude de pièces qu’il serait possible de rassembler pour montrer ce que le message engagé de *Maremagnum* (*poesía de compromiso social*) doit à une sorte d’impulsion, de réflexe obstiné du locuteur, qui consiste à voir ou à chercher entre le mot et la chose une relation plus complexe et plus satisfaisante pour l’esprit que celle que proposent les sciences du langage : à savoir le “dorme de l’arbitraire du signe”, selon la formule de Michel Launay (2003: 275-284).

De ce point de vue, on pourrait dire que l’attitude du poète oscille entre un acte de foi et un parti pris raisonné, qui rappelle l’argument du pari de Pascal : de même que l’incrédule, dont la raison ne permet pas de trancher cette question, est invité dans les *Pensées* à opter pour l’existence de Dieu, de même le sujet parlant aura tout intérêt, dans l’ignorance, à parier sur la justesse des formes et sur la capacité des mots à nous conduire par eux-mêmes vers la compréhension du monde. En prenant cette décision, le poète devient aussi celui qui fait la sourde oreille : d’une part, il tourne le dos aux vérités scientifiques qui lui assurent que le signe linguistique est immotivé, et qu’il n’y a donc aucun *motif* autre que la convention (l’accord tacite entre des membres d’une même communauté) pour justifier qu’à un signifié donné corresponde un signifiant et pas un autre ; d’autre part, il mésestime au même degré les avertissements de Socrate qui recommande au philosophe de partir des choses elles-mêmes, et non pas du nom qu’elles portent, pour essayer d’en découvrir la nature³⁴. Pour Guillén, les mots espagnols –ceux-là même qui permettent à Miró de communier avec son monde– sont des *passaports pour le concept* dans la mesure où les relations qui s’établissent entre les éléments sensibles du langage seront considérées, à tort ou à raison, comme transposables en relations de sens.

Dans “Jorge Guillén : une conception matérialiste du signe”, Serge Salaün affirme qu’un lien naturel existe entre la poésie atemporelle ou anhistorique de *Cántico* (sans référence aux événements, aux circonstances, aux anecdotes qui auraient pu servir de point de départ à l’écriture) et la poésie considérée comme “sociale” ou “engagée” d’autres auteurs espagnols qui ont publié leurs recueils dans la seconde moitié du XX^e siècle. Pour lui, la cohérence de cette filiation repose sur le concept d’énergie, en tant que produit ou conséquence d’une

³³ L’article original a été publié en anglais dans la revue *Hispania*, vol. 45, n° 4, décembre 1962, pp. 686-691.

³⁴ Platon, *Cratyle*, 439a-439d : “Socrate : Maintenant de quelle manière faut-il apprendre ou découvrir la nature des choses, c’est là une question qui dépasse peut-être mes forces et les tiennes. Qu’il nous suffise d’avoir reconnu que ce n’est pas des noms qu’il faut partir, mais que c’est dans les choses mêmes qu’il faut les apprendre et les chercher, bien plutôt que dans les noms”.

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnum* de Jorge Guillén...

poétique donnée : selon l'ordre ou la nature de ses préoccupations, chaque poète dans l'exercice de son art aura la liberté d'orienter cette force dans une direction (le langage) ou dans une autre (l'histoire).

Cántico énonce, démontre et met en pratique la nature matérialiste du signe, au prix de l'évacuation de tout référent social : mais sa poésie reste liée à l'action, puisque les signifiants sollicitent et produisent une énergie. La poésie engagée prolonge cette propriété du langage vers le monde qui est devenu une préoccupation prioritaire : elle se veut connaissance et action, non plus seulement à usage interne mais pour transformer le monde. Entre Guillén et les "politiques" comme Alberti, Vallejo ou Otero la différence réside essentiellement dans le prolongement social des énergies et des tensions (1988: 212).

Lorsqu'il passe de *Cántico* à *Clamor*, Guillén diversifie l'objet de sa contemplation en faisant porter son regard sur des contingences historiques qu'il avait momentanément écartées de son univers poétique. Le sous-titre *Tiempo de historia* signifie, notamment, qu'un moment opportun est venu dans le parcours de vie et d'œuvre du poète pour que son "objectif" –au sens où l'on parle d'un objectif photographique– se focalise désormais sur des aspects qui avaient été laissés dans la pénombre³⁵. Cependant, la façon de faire de Guillén, sa relation au monde, son écriture ou son style, restent profondément ancrés dans le langage : dans "Guerra en la paz" comme dans les poèmes du premier *Cántico*, c'est une exploitation consciente, méthodique et extrêmement habile des ressources sémantiques que la langue espagnole a déposées dans ses vocables –et notamment dans le physisme des signifiants– qui marque une poétique, caractérise un art et participe à la formidable cohérence d'*Aire nuestro*.

Références bibliographiques

ADOUM, Jorge Enrique, *...ni están todos los que son*. Quito: Eskeletra editorial, 1999.
BONHOMME, Patrice, *La poétique du vers – Jorge Guillén : Aire nuestro*. Bordeaux: Beheh, 1996.

³⁵ "La exaltación de la plenitud humana tal como se la mostraba, tal como se la cantaba en mi primer libro, aparecía frecuentemente rodeada en lo oscuro. Era un *Cántico* un poco mordido ya, un poco perturbado por las fuerzas que el autor considera como negativas, fuerzas opuestas al ser, al vivir pleno: el tiempo, la muerte, el azar, el mal, el dolor. En *Clamor* estas fuerzas, que hasta entonces formaban como un coro de segundo término, pasan a ser los verdaderos protagonistas. El reflector del poeta se enfoca sobre ellas" (Couffon 1962: 24).

JEAN-LUC PUYAU

- COHEN, Jean, *Le haut langage – Théorie de la poéticité*. Paris: Flammarion, 1979.
- COUFFON, Claude, *Dos encuentros con Jorge Guillén*. Paris: Publications de l'Institut d'Etudes hispaniques, 1962.
- DEHENNIN, Elsa, "Continuidad y evolución en la obra poética de Jorge Guillén: los campos semánticos en *Cántico* y *Clamor*". En: *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, vol. 1, 1977, pp. 319-334.
- DEL MORAL, Rafael, *Diccionario práctico del comentario de textos literarios*. Madrid: Verbum, 1995.
- DÍAZ-MAS, Paloma, *Lo que olvidamos*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- FONAGY, Ivan, "Le langage poétique : forme et fonction". En: *Diogène*, 51, 1965, pp. 72-116.
- , *La vive voix – Essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- , *Mimologiques – Voyage en Cratylie*. Paris: Seuil, 1976.
- GONZÁLEZ, Yara, "Maremagnum: el horror totalitario hecho poesía". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, 5, 1971, pp. 391-412.
- GUILLÉN, Jorge, *Cántico [1950]*. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, 1984.
- , *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza editorial, 1969.
- , *Clamor*. Barcelona: Barral Editores, 1977.
- , *El poeta ante su obra*. En: Gibbons, Reginald; Geist, Anthony L. (éds.) Madrid: Ediciones Peralta (poesía Hiperión), 1979.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale, Les fondations du langage* (tome 1). Paris: Editions de minuit, 1963/2003.
- , "A la recherche de l'essence du langage". En: *Diogène*, 51, 1965, pp. 22-38.
- LAUNAY, Michel, "Réflexions sur quelques mécanismes de transgression de l'ordre linguistique". En: Redondo, Augustin (éd.), *Les discours des groupes dominés*. Paris: Publications de l'université de la Sorbonne-Nouvelle, 1986.
- , "Note sur le dogme de l'arbitraire du signe et ses possibles motivations idéologiques". En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tome 33-2, Madrid, 2003, pp. 275-284.
- MARTINET, André, *Eléments de linguistique générale*. Paris: Armand Colin, 1960/2012.
- PALACIOS, Ángela Elena, *El mal en la narrativa ecuatoriana moderna – Pablo Palacio y la generación de los 30*. Quito: Universidad andina Simón Bolívar (serie Magister, n° 36), 2003.
- PALLEY, Julian, "Jorge Guillén y la poesía de compromiso social". En: *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1975, pp. 141-152.

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremánum* de Jorge Guillén...

- PIEDRA, Antonio, "Poesía frente a barbarie". En: *La sombra del ciprés*, diario *El norte de Castilla*, 266 du 19/04/2017.
- PLATON, *Cratyle*, Emile Chambry (éd.). Paris: Flammarion, 1967.
- PUYAU, Jean-Luc, "La représentation du clair/obscur dans le *Cántico* de Guillén –Remarques sur le destin poétique des signifiants *día, noche, luz* et *claridad*". En: *Travaux de linguistique hispanique*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, pp. 49-63.
- QUINTANA DOCIO, Francisco, *La poesía urbana de Jorge Guillén*. Valladolid: Centro de creación y estudios Jorge Guillén, 1990.
- ROBLES ÁVILA, Sara, *La connotación en el lenguaje poético de Jorge Guillén*. Malaga: Universidad de Málaga, 2003.
- SALAÜN, Serge, "La poésie ou la loi des signifiants". En: *Langages*, 82, 1986, pp. 111-127.
- , "Jorge Guillén : une conception matérialiste du signe (*Cántico*)". En: Chevalier, J.-C.; Delpont, M.-F. (éds.), *Mélanges offerts à Maurice Molho*. Paris: Editions hispaniques, 1988, pp. 197-213.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Tullio de Mauro (éd.). Paris: Payot, 1916/1967.
- VALERY, Paul, *Tel quel*. Paris: Gallimard, 1943/1996, coll. Folio essais (n° 292).
- , *Variété, Œuvres I*. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1957.

Références bibliographiques complémentaires

- MACRI, Oreste, *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona: Ariel, 1976 (traduit de l'italien par Elsa Ventosa).

JEAN-LUC PUYAU

ANNEXE

Guerra en la paz
Jorge Guillén, *Clamor*. Barcelona: Barral Editores, 1977, pp. 160-166.

I

Plaza con sus palomas
Y algún viejo de banco.
Y los sillares góticos, ya grises
O negruzcos: templo actual.

Próximo pasa el tráfico rodante.
La gran ciudad chirría, se apresura,
Y sonando no deja de ofrecerse,
De prometer la creación de un mundo.
Hasta el ocioso gato contribuye,
Errante por su zona soleada,
A enriquecer el brillo y la promesa
De la ciudad ilustre
Que aspira a ser perenne.

Mirad, mirad el aire. ¿No veis nada?
A través de esa luz,
Vertiginosa con tan gran sosiego,
¿No sentís un temblor incongruente?

Vaga amenaza asoma sin contornos.
¿Se temerá a sí misma?
Y tiembla en el espacio matinal,
Que la ignora tal vez sobre esta plaza

Con viejos y algún niño,
Y tal vez la adivina por las calles
De rumor y negocio.

¿La veis ahora? Tiembla. ¿No se atreve?
Se atreve, se desnuda,
A todos amenaza la Amenaza.
Flota, desciende, yerra,
Se fija en los vocablos,
De golpe disparándose,
O sutil se evapora
Por el viento hacia el sol,

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnum* de Jorge Guillén...

Amenazante desaparecida.

Guerra, guerra. “La guerra”
Muy cautelosamente se susurra
Junto a muchos pupitres.
“La guerra” se profiere
Con la solemnidad más vigilada.
Ay, la guerra... Zumbando,
Mosquito monstruoso,
Con un rigor de erre, erre, erre
“Guerra, guerra” va en alas,
Y retorna, persiste.

Pesadilla de todos los despiertos.
Intermitente, pérfida, fluctúa.
Guerra, guerra, quién sabe, guerra, guerra.

II

Pero ¿quién amenaza,
Quién es el enemigo universal?
Sólo se ve la máscara pacífica
Del protector benéfico.
Aquí los apostólicos.
Aquí los siempre fieles al futuro.
Y si algún cataclismo se fraguase
Por entre los redobles de los truenos
Sobre nuestras cabezas inocentes...

¿Un fatal cataclismo
Tramado por un Dios tempestuoso?

JEAN-LUC PUYAU

¿Jehová, Jehová nos embarulla
La Historia,
Lejana de las nubes?

Hombres, hombres expertos, sagacísimos
En oficinas, en laboratorios,
Alrededor de mesas
Y mapas
Preciosamente límpidos,
Unos hombres sujetos a engranaje,
A deber cotidiano
Laboran –no hay tragedia– con minucia
Muy gris.

¡Candor, candor! El técnico
Nada más obedece.

¿A quién? ¿Quién da las órdenes terribles?

Una estudiosa frente
Medita sobre números.
Ya es tarde.
La luna va alumbrando aquel desvelo,
Y del papel ascienden los problemas
–¡Problemas!– y sus formas impasibles,
Sin lágrimas, sin charcos,
Sin un solo dolor, elegantísimos.
¿Hay drama?

Ese tan ignorante,
Por un cualquier camino
Figurilla cualquiera a cualquier hora,
Tú, yo, todos los otros
Sí saben, sí sabemos.
Absoluto el horror.

Cadáveres, cadáveres, cadáveres.

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnun* de Jorge Guillén...

III

Todos pendientes del Satán atómico,
De su desolación hidrogenada.

Va estallando el absurdo
Con ímpetu de bomba.
Y se rinden los seres
A una luz invisible,
Que trocándose en humos sin testigo
Tritura
La materia a esa orilla
Posible de la nada.
Orilla con espectros,
Después difícilmente campo triste,
Campo entre sus muñones,
Sus añicos nocturnos,
Su polvo:
Duna de un mar ya seco
Bajo un gris de abolidas calaveras,
Calvario de una nada
Que el hombre inventaría.

¿Para qué, para quién?
¿Para la nada misma ya inminente,
Muy cerca del estruendo y los gemidos
Naufragados en noche, en gas, en nada?

JEAN-LUC PUYAU

Sumo dolor sin límite,
Sin luz, dolo inútil.

Ruptura de universo.
¿La Tierra será el astro
De la estulticia trágica?

Un clamor se articula
Dentro de los silencios reunidos.
Cambiante, la Amenaza se oscurece
Bajo el sol: suplemento
De nube dirigida.
¿Impersonal, anónima?
¿O desde una ventana se la impulsa
Contra el coro viviente,
Contra ti, contra mí, contra los muchos
Clamantes
En clamor silencioso?

Son los más. Y se callan.
Son los más, tan correctos,
Sumisos a los pocos, invisibles,
A los muy pocos. ¿Mágicos?

IV

Un transeúnte mira hacia los cielos
Hermosos
Que un orden sí proclaman,
Y columbra el errante
Nubarrón que se acrece, que decrece.
¿Decrece? No se extingue.
Su amenaza se comba.

¿Hay que vivir así?

Hay que vivir, vivir diariamente,
Como si se olvidase y recordando,
Atento, distraído, sin profetas.

Va de prisa el rumor por esas calles,
Junto a la plaza noble
De gótica hermosura,

Dire le mal à partir des signifiants dans *Maremágnum* de Jorge Guillén...

Y unos bancos en sombra,
Y un poco de mañana soleada
Para juegos de niños
Sobre cumbre de instante.

Feroz, feroz la vida,
Tras su esperanza siempre.