

Rebut: 25-X-2010  
Acceptat: 17-IV-2011

## LIEUX, IMAGES, ÉVÉNEMENTS DANS L'ÉCRITURE POÉTIQUE : JACINT VERDAGUER

Xavier RAVIER  
Université de Toulouse II-Le Mirail

Ainsi que l'indique le titre de la présente contribution, c'est le thème de l'énonciation poétique qui fera l'objet du présent travail. Pour ce faire, je m'adresserai aux deux monuments de l'œuvre de Jacint Verdaguer, que sont *L'Atlàntida* et *Canigó*<sup>1</sup>. La réflexion que je vais proposer est avant tout celle d'un lecteur qui a éprouvé le besoin de s'interroger sur ce qu'il a ressenti comme des points forts de l'écriture poétique de Verdaguer. Certes, ils sont nombreux : il a donc fallu se résoudre à un choix, chacun de ceux qui ont été retenus faisant l'objet d'un développement dont le contenu est annoncé par un titre en caractères gras ; le dernier d'entre eux est subdivisé en plusieurs sous-parties, elles aussi titrées.

Quant à l'orientation qui prévaudra, seront mis au premier plan l'image et l'imaginaire tels que des auteurs contemporains, en réaction contre une conception parfois trop formaliste du langage, se sont efforcés de les repenser : c'est-à-dire de les présenter comme liés à la dynamique des virtualités qui s'offrent au sujet parlant tout comme à celui qui veut faire entrer le dire dans une écriture. Au nombre de ceux qui ont ouvert cette voie, on doit citer Gaston Bachelard et Gilbert Durand. Moi-même, lecteur de Gaston Bachelard dès mes jeunes années, j'ai eu la chance de rencontrer avec ce philosophe une pensée partie elle aussi à la rencontre du poétique, chemin dans lequel mes condisciples et moi-même n'avions guère été entraînés par certains de nos maîtres en études littéraires. Par la suite, Jean Burgos, avec évidemment des orientations repensées quant à l'apport de Bachelard, de Durand ou d'autres, donnait à lire son livre, à la fois exigeant et intellectuellement courageux, *Pour une poétique de l'imaginaire*<sup>2</sup>, travail dont il sera plusieurs fois question et dont je me plais à déjà reproduire ici quelques lignes de l'une de ses pages initiales :

1. Œuvres parues respectivement en 1878 et en 1885. Le titre complet *Canigó* est suivi du sous-titre que voici : « Llegendes pirenaica del temps de la Reconquista. » *L'Atlàntida* a fait l'objet en 2002 d'une édition critique due à Père Farrés i Arderiu, Vic : Eumo / Societat Verdaguer et une autre due Narcís Garolera, Barcelona : Quaderns Crema. Llorenç Soldevila a procuré en 2002 également une édition de *Canigó*, Quaderns Crema. On ne peut que recommander ces ouvrages.

2. Paris, Éditions du Seuil, 1982, coll. « Pierres Vives ».

Or, au commencement, il y a le mot ; et le mot du commencement, le mot prononcé comme pour la première fois, le mot qui crée à mesure ce qu'il nomme, qui fait réalité de son énonciation, quel poète n'en a rêvé, dont l'œuvre toujours de quelque manière s'est voulue genèse et parole première ?<sup>3</sup>

## VERDAGUER ET L'HÉRITAGE HELLÉNIQUE

Occupons-nous d'abord de *L'Atlàntida*, œuvre au sujet de laquelle son auteur a déclaré à plusieurs reprises combien il estimait devoir aux célèbres récits que Platon nous a laissés dans le *Timée* et le *Critias*. En fait, le problème de la dette que Verdaguer estime avoir contractée à l'égard de la Grèce antique n'est pas aussi simple que l'on pourrait le croire. Je pense aux lignes du prologue de son livre dans lesquelles il affirme que « les couleurs de la honte lui montent au visage » (...*los colors de la vergonya me surten a la cara...*), estimant que c'est sur la terre elle-même de Platon que son texte aurait dû voir le jour, face au soleil, au contact des sources anciennes, même si beaucoup de ces dernières ont disparu (... *a l'escalfor del sol de Grècia...*, *vora les mateixes antigues fonts de la tradició que les ruïnes dels pobles, l'oblit i el descreïment han estroncades*) : ce jugement nous paraît demander examen, voire recul critique, naturellement sans qu'il soit en rien question d'accuser Verdaguer de fausse modestie.

Mais rencontrons sans plus tarder la parole elle-même du poète. Rappelons comment il relate en quatre vers l'engloutissement du continent dont le nom est donné comme titre à son œuvre :

*Mes una nit bramaren la mar i el tro; de trèmol  
com fulla en mans del bòreas, l'Europa trontollà,  
i, despertada a punta de dia al terratrèmol,  
d'esglai cruixint-li els ossos, no veia el món germà.* (Vers I, 33-36)

[Mais une nuit mugirent mer et tonnerre ; telle du tremble  
la feuille dans les mains de Borée, l'Europe fut ébranlée  
et, éveillée au point du jour par la secousse de la terre  
qui d'effroi secouait sa carcasse, elle ne voyait plus le monde-frère.]

3. Burgos, p. 20. La citation ci-après montre comment Bachelard lui-même avait ouvert la voie qui allait mener aux travaux de Durand et de Burgos : « Réanimer un langage en créant de nouvelles images, voilà la fonction de la littérature et de la poésie [...] Or, toute nouvelle image littéraire est un texte original du langage. Pour en sentir l'action, il n'est pas nécessaire d'avoir les connaissances d'un linguiste. L'image littéraire nous donne l'expérience d'une création du langage. Si l'on examine une image littéraire avec une *conscience de langage*, on en reçoit un dynamisme psychique nouveau. Nous avons donc cru avoir la possibilité, dans le simple examen des images littéraires, de découvrir une action éminente de l'imagination. », *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 1948, p. 6-7. Un peu plus loin, Bachelard propose l'expression « des convictions poétiques », désignant ainsi la capacité du langage à se concentrer au point d'aboutir à ce qu'il appelle « une image littéraire qui travaille dans le mystère de la matière et qui veut plus suggérer que décrire ».

Dans la strophe ci-après, il s'agit de l'embrasement des Pyrénées (*l'incendi dels Pirineus*), conséquence du bouleversement de l'écorce terrestre, tel qu'il est déjà évoqué dans la citation précédente :

*Mes ja a l'incendi roges esclaten les muntanyes,  
i, per esqueis i balmes, filera de volcans  
foragitan los fossos tresors de ses entranyes,  
que copsen en llur falda les planes verdejants.* (Vers I, 229-232)

[Mais déjà par l'incendie rouge éclatent les montagnes  
et, dans les trous ou les grottes, des volcans en rang  
expulsent de leurs entrailles les profonds trésors  
que recueillent à leur base les plaines verdoyantes.]

C'est de la genèse du monde tel qu'il nous est connu dans sa frange euro-africaine que nous entretenons ici Verdaguer. Son propos prend de ce fait l'allure d'une cosmogonie, celle-ci introduisant dans l'œuvre un élément qu'il faut bien qualifier d'épique. La naissance de l'univers qui est le nôtre peut être mise en rapport avec l'apparition des dieux ou des héros telle que la rapportent en particulier les traditions méditerranéennes. Dans ces conditions, pourquoi ne pas mettre en présence l'un de l'autre le discours tenu par l'illustre Catalan et celui du poète qui a marqué les premières manifestations connues de l'expression hellénique, à savoir Hésiode avec sa *Théogonie* ? Les trois millénaires - ou peu s'en faut - qui séparent les deux écrits en question ne sauraient nous priver d'une confrontation dont, du point de vue poétique, nous allons voir plus loin qu'elle nous apprend beaucoup.

En cette affaire, divers travaux de la deuxième moitié du siècle précédent incitent à repenser en profondeur la grécité antique : de leur nombre et au premier plan sont ceux de Jean-Paul Vernant. Cet auteur observe en effet, à propos du prédécesseur multimillénaire de Verdaguer, que « le premier problème est de savoir dans quel registre exactement doit se situer la lecture de ce texte », que d'après lui « on ne saurait traiter en simple fantaisie littéraire<sup>4</sup> ». Après avoir rappelé le poids en cette affaire de pratiques et de matériaux déjà existants, lesquels consistent en « éléments formulaires empruntés à la tradition homérique<sup>5</sup> », Vernant insiste sur le fait qu'au bout du compte, « la valeur des formules – morceaux de vers, vers entiers ou groupe de vers – se trouve modifiée par de légers écarts pour produire, en se démarquant du modèle, l'effet de sens différentiel qu'exige le projet, non plus épique, mais théogonique du poème<sup>6</sup> ». Il est donc clair que si de tels écarts n'existaient pas, l'histoire et la réception des textes fondateurs de notre

4. Hésiode, *Théogonie*. Traduit du grec par Annie Bonnafé. Précédé d'un essai de Jean-Pierre Vernant, Paris, Payot & Rivages, 2003. V. Vernant p. 7.

5. *Op. cit.*, Vernant, p. 7.

6. *Op. cit.*, Vernant, p. 8. L'auteur ajoute : « on ne doit pas non plus lire Hésiode par référence aux systèmes philosophiques postérieurs : ils supposent l'élaboration d'un vocabulaire conceptuel et de modes de raisonnements différents de ceux du poète béotien. ». Cette citation et celles qui précèdent sont empruntées aux prolégomènes d'une réflexion approfondie que mène Vernant au sujet de la théogonie, en tant que partie de la mythologie : il décrit le fonctionnement spécifique de celle-ci, tenant à dégager ses propriétés et la nature particulière de l'expression, notamment poétique, qui en rend compte.

culture seraient d'une affligeante monotonie, le renouvellement indispensable de l'expression aurait été impossible. Quand on lit Verdaguer, on est entièrement fondé à se réclamer du point de vue que l'on vient de mettre en avant : en effet, le poète catalan, tout comme Hésiode, nous livre un récit d'origines<sup>7</sup>. On assiste à l'émergence d'une tradition dont le sens, qu'il s'agisse des dieux ou de la partie atlantico-méditerranéenne de l'hémisphère septentrional, se construit précisément en mettant en œuvre « les différences » pour reprendre le mot et l'idée de Vernant.

### L'ATLÀNTIDA : LA « RUMEUR » PERSISTANTE D'UN MONDE DISPARU

Les opinions auxquelles je viens de me référer m'ont beaucoup aidé dans une relecture de Verdaguer, y compris en ce qui regarde l'usage que fait le poète du matériel onomastique proprement dit. À cet égard, on ne doit pas perdre de vue le fait qu'un toponyme à lui seul est capable de se charger d'une connotation dont l'écriture poétique fait son profit sur le double plan du symbolique et de l'imaginaire. Il en va ainsi avec le *Teide*, le volcan dont les 3715 mètres dominant l'île de Ténérife, la plus importante de l'archipel des Canaries. L'image de ce sommet a visiblement occupé Verdaguer, qui d'ailleurs fait de lui le dernier vestige non immergé de l'Atlantide et l'extrémité occidentale restée hors eau du continent enfoui. Lisons la première strophe du chant I, dont nous allons voir qu'elle nous met en présence d'un aspect particulièrement significatif de la poésie de l'auteur : nous est proposée d'entrée de jeu une énonciation grâce à laquelle, si l'on prend la peine d'étudier ses inflexions ou ses motifs, on fait d'heureuses découvertes. Par conséquent, recevons le texte dans sa montée en puissance :

*¿ Veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra ?  
En altre temps d'alegres hespèrides fou hort ;  
encara el Teide gita bocins de sa desferra,  
tot braolant, com monstre que vetlla un camp de mort. (vers I, 1-4)*

[Vois-tu cette mer qui embrasse la terre d'un pôle à l'autre ?  
En un autre temps elle fut le jardin de joyeuses hespérides ;  
encore le Teide rejette des morceaux de sa dépouille,  
tout en bramant tel un monstre veillant un champ de mort.]

En allant en d'autres endroits et en particulier aux vers 209-212 du chant IX de *L'Atlàntida*, on va vérifier que le mugissement du *Teide* est bien autre chose qu'une simple mention appelée par le seul procès métaphorique, qu'elle s'affiche au contraire comme une composante primordiale du dire poétique en tant que tel :

*Fins la memòria els segles perdrien de llur fossa,  
sinó pel Teide ignívom que encara en parla al mar,*

7. Il ne faut pas oublier que Verdaguer était lui-même un lecteur d'Hésiode.

*d'aquella nit que en feren plegats la gran destrossa  
i aqueix escolta i brama com si hi volgués tornar.*

[Jusqu'à la mémoire de leur tombe<sup>8</sup>, les siècles la perdraient, sauf que le Teide, cracheur de feu, en parle encore à la mer de cette nuit où, de concert, ils firent la grande destruction : et la mer écoute et brame comme si elle voulait que cela recommence.]

Dans les deux extraits qui précèdent et surtout le second, l'attention du lecteur ne peut qu'être attirée par « l'intercommunication » entre le Teide et la masse aquatique dans laquelle aurait été enfouie – donc perdue à jamais – l'Atlantide : la montagne et l'océan, à la faveur d'un dialogue remontant à la nuit du cataclysme, conservent dans leurs profondeurs la trace et la mémoire de l'événement. Du point de vue de l'analyse littéraire, on aurait tort de réduire cette figuration à une simple « invention ». Nous avons fini par acquérir la conviction que nous nous trouvons en cette affaire face à un facteur déterminant de l'exprimé poétique. Cette rumeur telle que l'évoque Verdaguer relève, à notre sens, de ce qui fait exister l'image dans toute sa force, l'image telle que la voyait Bachelard, non pas un simple trope mais un renouvellement en profondeur du langage apparent ; nous n'hésitons pas à nous prévaloir ici d'une remarque combien heureuse et enrichissante de Jean Burgos :

Là est l'image, dont le statut dans le langage apparaît ainsi foncièrement différent de celui de la métaphore, même s'il le recoupe en partie, puisque, loin de nous limiter à ce que le stylisticien appelle la 'teneur' du lieu commun aux deux termes<sup>9</sup>, loin de nous enfermer tant bien que mal dans les inclusions statiques et qui n'évitent pas la médiation de la pensée, l'image nous fait sortir directement de l'énoncé et nous projette au-delà de la pensée, au-delà de ce qui existait déjà de quelque façon<sup>10</sup>.

Et quelques lignes plus loin :

... l'image se définit d'abord par son dynamisme ; un dynamisme qui l'empêche de s'enfermer nulle part, de se laisser confiner dans un sens qui la réduirait à l'état de signe et la momifierait tout aussitôt<sup>11</sup>.

Le mugissement du Teide, Verdaguer le rend présent dès qu'il entre dans la phase « comsographique » de son texte, nous mettant face à l'image dans son dynamisme, à

8. Cette tombe est en quelque sorte l'abîme dans lequel ont disparu les terres de l'Atlantide et « la tour de Babel » des géants : il est évoqué par le dernier vers la strophe précédente : *Tot fou, arreu, pastura d'abimes devorants* « Tout, sans exception, fut la pâture d'abîmes dévorants. »

9. Bachelard soulignait déjà la pauvreté de la métaphore, à laquelle il opposait résolument l'image : « Au contraire de la métaphore, à une image on peut donner son être de lecteur ; elle est donatrice d'être. L'image, œuvre pure de l'imagination absolue, est une phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant. », *La Poétique de l'Espace*, Paris, 1989 (4e éd.), p. 80. Cité également en partie par Jean Burgos, p. 63.

10. *Op. cit.*, p. 69

11. *Ibid.*

l'image en tant, qu'elle « nous projette, comme le dit J. Burgos, au-delà de la pensée, au-delà de ce qui existait déjà de quelque façon. » Le poète, comme on l'a vu, évoque une seconde fois ce mouvement de la montagne-volcan alors que les Atlantes, pour échapper à l'anéantissement, entreprennent de construire une sorte de tour de Babel qui, comme son homologue biblique, sera jetée à bas, c'est-à-dire précipité dans la mer : nous avons noté de quelle façon le poète, dans l'une des strophes citées plus haut, fait dialoguer l'immensité liquide avec le Teide encore debout et qui le restera. L'évocation de ces voix de venues de l'abîme terrestre, ce hurlement immémorial des profondeurs marines, voilà le « plus » qui, jouant un rôle de catalyseur<sup>12</sup>, donne son existence à l'image et fait entrer pleinement le dire concerné dans la sphère du poétique. Ce processus qui nous occupe présentement ne saurait donc être vu comme l'ajout d'une simple coloration, il est inhérent à l'être lui-même de ce qui est exprimé. En d'autres termes, il constitue ce par quoi le texte est poème, dans toute la force de ce mot et de l'outil verbal qui le précède. Sans lui, on se trouverait devant la simple relation d'un fait. Ce « bruit de fond » appelé par l'imaginaire de l'auteur et transmis à l'imaginaire du lecteur est comparable au « rayonnement fossile » qui, selon les spécialistes de la cosmologie et les physiciens<sup>13</sup>, permet à l'univers de se perpétuer.

La question mise à part ses origines linguistiques<sup>14</sup>, le nom lui-même de *Teide*, pour les raisons que nous venons de dire, se charge sous la plume de Verdaguer d'une surqualification qui aboutit à faire de lui un « vocable-miroir » : en effet, quand on s'est imprégné du contenu des vers dans lequel la montagne-volcan est prise à témoin, on ne peut que la considérer comme un élément prééminent et traité comme tel dans l'acte qui consiste à proférer – ou écrire – *el Teide* ; en d'autres termes, quand le poète a recours à cet élément dans son propre discours, on sent que ce qu'il dit à son sujet ne peut que refluer vers le nom lui-même du point culminant de l'archipel des Canaries : bref, que l'instance poétique et la parole qui la porte n'existent qu'en se fondant l'une dans l'autre, qu'en formant un alliage indestructible. Le nom du lieu appelé *Teide* passe ainsi et tout naturellement de l'état de toponyme ou de simple élément narratif à celui de *signal* poétique à par entière.

## RETOUR À HÉSIODE

La « substance » faisant l'objet de la poétisation peut être d'une tout autre nature que celle de la particularité orographique dont nous venons de nous occuper, elle est suscep-

12. Le mot de « catalyse » était aussi employé par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1980 (6e éd.).

13. Ces spécialistes parlent aussi de « fond diffus cosmologique » : cette dénomination et celle de « rayonnement fossile » sont aussi, ne manquons pas de le remarquer, des images, dans le sens fort du terme *image*, celui auquel nous sommes arrêté « d'inscription dans l'imaginaire et de création par l'imaginaire ».

14. Le terme *Teide* proviendrait du terme guanche *echeide* qui signifie « enfer ». En effet, pour les premiers habitants des îles Canaries, le volcan et ses environs étaient interdits d'accès. Certains, tout en admettant l'origine lexicale susdite, donnent à *Teide* la signification de « montagne enneigée ».

tible parfois d'exister dans l'imaginaire pur ou dans une tradition mythologique préexistante. C'est ce que nous allons vérifier à partir d'un passage de la *Théogonie* d'Hésiode et cela, annonçons-le dès maintenant, va nous permettre de montrer que chez le poète grec archaïque, les choses se sont passées comme chez Verdaguer, sans que ce dernier ait en quoi que ce soit démarqué son illustre prédécesseur dans la longue histoire des lettres méditerranéennes.

En premier, je donne l'extrait annoncé dans sa langue originale : je le fais par égard pour ceux qui tiennent encore le grec ancien pour une valeur culturelle indispensable. Après quoi, je transcris la traduction excellente qui en a été faite par Annie Bonnafé dans l'ouvrage plus haut cité, pour lequel Pierre Vernant avait mis à la disposition le texte servant de préface à la tranposition en langue française. Il s'agit de ce qui se passe après que *Cronos* ait privé son père *Oouranos* de ses attributs virils, alors que des « éclaboussures mêlées de sang » (ῥαθάμιγγες...αἰμάτοεσσαί) va émerger un ordre nouveau du monde, marqué par l'apparition d'Aphrodite. Ainsi qu'on va le voir, en lisant le poète grec nous nous munissons d'une clé qui nous permet d'entrer profondément dans l'écriture du poète catalan, expérience qui m'a fait vivre de très bons moments durant la rédaction de la présente contribution :

[...]

μήδεα δ' ὡς τὸ πρῶτον ἀποτιμήξω ἀδάμαντι  
 κάβαλλ' ἀπ' ἠπειροῖο πολύκλυστον ἐνὶ πόντῳ,  
 ὡς φέρετ' ἄμ' πέλαγος πουλὴν χρόνον, ἄμφι δὲ λευκὸς  
 ἀφρὸς ἀπ' ἀθανάτου χροὸς ὄρνυτο· τῷ δ' ἔνι κούρη  
 ἐθρέφθη· πρῶτον δὲ Κυθήροισι ζαθέοισιν  
 ἔπλητ', ἔνθεν ἔπειτα περίρυστον ἵκετο Κύπρον.  
 ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλή θεός, ἄμφι δὲ ποιή  
 ποσσὶν ὑπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο τὴν δ' Ἀφροδίτην  
 [ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ εὐστέφανον Κυθήρειαν]  
 κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἀνέρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρῶ  
 θρέφθη· ἀτὰρ Κυθήρειαν, ὅτι προσέκυρσε Κυθήροισι·  
 Κύπρογενέα δ', ὅτι γέντο περικλύστον ἐνὶ Κύπρῳ·  
 ἦδὲ φιλομειδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη.  
 τῇ δ' Ἔρως ὠμάτησε καὶ Ἴμερος ἔσπετο καλὸς  
 γεινομένη [...]

#### Traduction d'Annie Bonnafé :

« Quant au sexe, sitôt qu'il l'eut tranché du coup du métal indomptable et lancé, loin de la terre ferme, dans le flot marin qui baigne tant de choses, il était emporté au large, et cela dura longtemps. Autour, une blanche écume sourdait de la chair immortelle ; et en elle une fille prit corps. En premier lieu ce fut de la divine Cythère qu'elle s'approcha ; de là, ensuite, elle parvint à Chypre au milieu des flots. Puis elle sortit de l'eau, la belle déesse vénérée – et à l'entour l'herbe sous ses pieds vifs, grandissait. – Celle-là, c'est Aphrodite,

[déesse née de l'*aphros*, de l'écume, et encore : Cythérée à la belle couronne.]  
 Voilà comment l'appellent dieux et hommes, parce que c'est dans l'écume, l'*aphros*,  
 qu'elle prit corps ; ou encore : Cythérée, parce qu'elle toucha à Cythère,  
 Cyrogénée parce qu'elle naquit à Chypre baignée des flots  
 et encore Philomédée, *Amie du sexe*, parce que c'est du sexe qu'elle sortit pour  
 [faire son apparition.  
 Elle eut Amour pour compagnon et le beau Désir à sa suite,  
 dès sa naissance ... »

À l'évidence, l'agent catalyseur est ici l'*aphros* (ὁ ἄφρος), l'écume blanche, c'est-à-dire le lait spermatique qui, pour imposer son pouvoir séminal, s'est séparé du sang : ainsi, le texte va être désormais mobilisé afin que la naissance d'Aphrodite, déesse de toutes les unions amoureuses à venir, soit manifestée de manière éclatante, avec tout ce qu'exige le poétique eu égard à la nature qui est la sienne. En d'autres termes, il joue exactement le même rôle que le *Teide* chez Verdaguer et il en résulte une amplification à la mesure de l'événement : l'écume blanche s'écoulant de « la chair immortelle » (ἀπ' αθανάτου χροὸς) parvient à plusieurs rivages : les noms des terres atteintes et les adjectif correspondants sont chaque fois indiqués, rappelant le goût profond qu'avaient les Grecs de ces dénominations qui constituent, comme on le sait, une part non négligeable de leur langue. Pour dire les choses brièvement, c'est par l'écume blanche que le mythique devient du poétique.

L'analyse à laquelle nous venons de nous livrer pourrait, nous semble-t-il, être reprise à propos de bien d'autres parties de l'*Atlàntida*. Pour la présente contribution, nous avons choisi de nous occuper du cas de figure que représente le chant V, *La catarata*, à notre avis l'un des plus singuliers et des plus beaux de l'œuvre. En effet, l'unicité de sa thématique est telle qu'en aucun moment le discours ne demande une « réactivation » comparable à celle qui nous a retenu s'agissant du *Teide* dans le chant I, *L'incendi dels Pirineus*. Du point de vue contextuel, *La Catarata*, certes, ne s'écarte de la thématique voulue par Verdaguer pour son ouvrage. Mais les différents aspects du désastre originel prennent ici figure d'un événement central : si bien que le vocable-titre de *Catarata*, en conformité avec la valeur sémantique originelle de ce vocable, en vient à désigner de manière pleine voire exclusive, la chute et donc l'ensevelissement d'un continent, ici dans le non-être, dans le néant, dans la mort : « l'Atlàntida que ofegues », écrit le poète, « l'Atlantide que tu étouffes ». Tel est ici ce que nous avons nommé plus haut l'agent catalyseur, dont l'action se fait sentir tout au long du chant V. L'énonciation proprement poétique est ainsi amorcé dès le départ, sans que pour autant les visages qu'elle prend perdent de leur diversité. Le bruit démesuré accompagnant la destruction des lieux et des édifices, la disparition de la lumière, la perte des voix qui pouvaient exprimer aussi bien la douleur de la mort que la douceur d'une couche de nouveau-né, Verdaguer les réunit dans une étonnante strophe :

*Xisclets d'esgarri França, renecs, ais, cridadissa,  
 veus tristes de la fossa, veus dolces del bressol,  
 fan cor amb lo feréstec rugit i udoladissa  
 amb què els boscatges ploren la llum del darrer sol* (V, vers 9-12).



[Sifflements convulsifs, malédictions, « aïes ! », multitude de cris, voix tristes de la tombe, voix douces du berceau, vont de concert avec le rugir sauvage et l'ululement, par qui les forêts pleurent la lumière du dernier soleil.]

Il vaut aussi la peine de citer les vers de la strophe cinq, d'un registre très semblable :

*Colgades en sepulcres d'escuma les montanyes,  
de peus al fang, responen amb crits i gemegor ;  
i s'ou, com si enrunassen mals genis ses entranyes  
de colps, esllavissades i enfondraments remor* (V, vers 17-20).

[Recouvertes de sépulcres d'écume, les montagnes, leurs pieds dans la fange, répondent avec cris et gémissements : et comme si de mauvais génies détruisaient leurs entrailles, s'entend une rumeur de coups, d'éboulements et d'effondrements.]

Prêtant aux Atlantes les préoccupations et les activités des hommes, le poète introduit dans son texte la référence aux travaux de l'aire, tout en associant celle-ci à un spectacle de la mort :

*Les eugues que batien lo blat volen pels aires  
amb l'era i mas a trossos, i garbes i garbers ;  
fan un gavell entre ones, arbreda i llenataires,  
i amb sos difunts la fossa barreja sos fossers.* (V, vers 69-72)

[Les juments qui dépiquaient le blé volent dans les airs avec l'aire et le mas en ruine, et gerbes et moissonneurs ; dans les eaux forment un fagot forêt et coupeurs d'arbres, et à ses défunts la fosse mêle leurs fossoyeurs.]

Les images face auxquelles se trouve ici le lecteur sont celles d'un envers absolu de la vie telle qu'il appartient aux êtres humains de l'assumer : le maelstrom s'en prend aux agriculteurs et forestiers occupés à leurs tâches et fait des êtres et des végétaux d'in-formes paquets ; la mort elle-même perd sa signification, jusqu'à devenir un véritable non-sens : les cadavres et ceux qui devraient les ensevelir disparaissent dans « la fosse » : ce terme désigne non plus seulement la cavité sépulcrale mais le néant total ; la mort est frappée de plein fouet, au sens physique aussi bien que moral, par le cataclysme, elle perd jusqu'à sa justification ontologique. Une autre strophe nous en dit long sur les prolongements spéculatifs et poétiques du discours de Verdagner :

*Lo Volga, el Rose, el Ganges, ab llurs sorrals i roques,  
cent rius sembla que hi tomben en torb escabellat ;  
generacions i segles, així afamada emboques  
tu, sense fons ni vores, negrosa eternitat.* (V, vers 41-44).

[Volga, Rhône, Gange, avec leurs bancs de sable et leurs rochers, en eux semblent tomber cent fleuves en tourbillons désordonnés ; générations et siècles, affamée comme tu l'es, tu les avales toi, sans fonds ni rivages, sombre éternité.]

Ici encore, la néantisation est entièrement à l'œuvre, allant jusqu'à englober inexorablement le temps lui-même, processus aussi insensé qu'invincible, exprimé par la surprenante et admirable expression « sombre éternité » (*negrosa eternitat*) ; je suis tenté d'écrire que nous nous trouvons ici devant une figure relevant de l'oxymore : en effet, il est inattendu de voir Verdaguer, prêtre chrétien d'une parfaite orthodoxie, donner au mot *eternitat* une valeur négative, alors que pour lui ce vocable renvoie normalement à l'espoir et à la lumière (à rapprocher de *la llum del darrer sol* « la lumière du dernier soleil » du vers V, 12 : v. plus haut). Quoi qu'il en soit, le poète ne nous dit-il pas ici que l'éternité elle-même pourrait ne pas échapper à quelque accident fabuleux ou inconcevable survenant dans l'ordre des choses et du monde, situation bien sûr impossible à imaginer et dont on peut penser que, finalement, elle ne peut être confiée qu'à la seule formulation poétique ?

Occupons-nous maintenant de l'agencement des images dans les passages qui viennent d'être cités. On vient de voir que leur contenu est susceptible d'amener à ses limites le langage qui les véhicule, de les arracher à la représentation au premier degré. Celles que nous venons de rencontrer, bien qu'elles aient été prises de loin en loin dans le chant V de *L'Atlàntida*, entrent dans des séquences où elles conservent leur communes propriétés, du point de vue des éléments qui leur servent de base comme de l'effet qu'elles produisent sur le lecteur : elles mettent en relief la violence, la destruction, le bouleversement de la structure du monde, la chute finale dans un rien dévorateur, la mort... Cette cohérence textuelle, cette isotopie, les voici à chaque instant renforcées par le fait que chaque strophe met en évidence un aspect ou plusieurs aspects à la fois du désastre en cours, tel que la décrit *La Catarata*. Qu'en est-il alors des soubassements et du sens d'une telle organisation ? Pour ce faire, j'emprunterai encore une fois à Jean Burgos, dans le cas présent à un concept qu'il fait venir au premier plan, celui de « syntaxe de l'Imaginaire ». Reportons-nous donc aux explications qui nous sont données au chapitre I, 4 de son livre (chapitre titré justement *Tissage du texte et syntaxe de l'Imaginaire*<sup>15</sup>) :

Entendons par là cette syntaxe toute spécifique qui gouverne les rapports entre les formes pleines et enclines d'abord à signifier par elles-mêmes ; qui précise les déterminations des images-symboles en leur donnant fonction et de ce fait les particularise ; qui fait apparaître des schèmes qui les guident en leurs regroupements et qu'elles nourrissent en retour ; qui laisse découvrir une convergence de ces schèmes, en dépit de l'hétérogénéité et de la polyvalence des images qu'ils s'attachent ; qui permet de rapporter cette convergence à la permanence de grands schémas organisateurs procédant directement de certaines tendances vitales qui sont aussi tendances propres à l'imagination créatrice ; qui établit enfin la cohérence de l'écriture de l'imaginaire<sup>16</sup>.

15. *Op. cit.*, p. 139-174.

16. P. 155 ; à la p. précédente, l'auteur, à propos de ce qu'il appelle la « raison poétique », déclare que ce qu'il nomme ainsi est celle « à laquelle recourt Eluard lorsqu'il définit le poème comme "ce

Je crois pouvoir affirmer que le fait dont j'ai traité plus haut en l'appelant *catalyse*<sup>17</sup> s'inscrit dans la syntaxe de l'imaginaire telle qu'elle est si bien décrite par Jean Burgos ; de plus, le propos qui est le sien nous aide à comprendre pourquoi des notions que quelqu'un s'aviserait de présenter sous les noms de \*para- ou \*métapoésie seraient des absurdités de naissance et de nature : la poésie se suffit à elle-même et elle établit son autarcie par elle-même, telle est la conclusion que je tiens à donner à la partie qu'on vient de lire du présent travail.

### LES PYRÉNÉES ET LE CANIGOU

Ouvrons maintenant *Canigó* et allons au chant IV (*Lo Pirineu*), celui dans lequel Verdagner narre l'enchantement du fils du comte *Tallaferro*, *Gentil* : on sait que celui-ci, tombé dans le piège que lui a tendu *Flordeneu*, la reine des fées du Canigou, laquelle a pris les traits d'une bergère, *Griselda* ; fou d'amour, *Gentil* a abandonné son poste de soldat et s'est laissé emporter dans un fabuleux carosse volant guidé par *Flordeneu* / *Griselda* pour un voyage au-dessus des Pyrénées<sup>18</sup> :

*Des del palau alabastrí davallen  
del Pla Guillem a les Collades Verdes,  
i de Rojà les àrides Esquerdes  
que el granat enriqueix, fugen, volant.  
Deixen, anella del Pirene altívol,*

qu'il est donné au poète de simuler, de reproduire, d'inventer s'il croit que du monde qui lui est imposé naîtra l'univers qu'il rêve." (cité à partir de P. Eluard, *Les sentiers et le routes de la poésie*, 1952). Comme prélude à ses réflexions sur la syntaxe de l'imaginaire, J. Burgos ne pouvait trouver mieux ; à titre de complément particulièrement opportun, reproduisons ici quelques lignes de la p. 156 de son livre par lesquelles nous est décrite la manière dont le texte poétique se présente à notre pensée et à notre sensibilité en tant que manifestation pourvue de sens : « Mais puisque ce sens appartient non pas à la langue elle-même mais à la parole qu'elle porte et qui parle à quelqu'un et qui a besoin de quelqu'un pour se révéler, il s'agit plus encore de montrer comment le texte – comment tout texte – peut être parlé mais aussi révéler, peut être actualisé et vécu dans ses potentialités, quel que soit l'Imaginaire de son écriture, mais à condition d'en savoir déchiffrer la syntaxe. »

17. Le mot « catalyse » était déjà employé par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1980 (6e éd.).

18. Il se trouve que pour situer les lieux que cite Verdagner dans *Canigó* et donc mieux comprendre le texte, on dispose actuellement d'un instrument incomparable, le *Nomenclàtor oficial de toponímia major de Catalunya*, réalisé grâce à la *Generalitat de Catalunya* par l'*Institut d'Estudis catalans* : cet admirable ouvrage qui contient 1138 cartes d'une parfaite lisibilité, est porteur n'une information onomastique de premier plan et nous aide à savoir, à partir d'un simple nom de lieu, exactement où l'on se trouve en terre catalane. Une première édition de l'ouvrage avait paru en 2003 ; celle dont il est ici question est donc la seconde édition : elle est datée de 2009 et est due à l'*Oficina d'Onomàstica* de l'*Institut d'Estudis Catalans*, la coordination de l'entreprise ayant été assuré par le professeur Josep Moran, que je tiens à saluer ici en même temps que tous ses collaborateurs.

*l'aturonada Costabona enrere,  
que solda el Canigó a la cordillera  
com a cadena aurífrica un brillant.* (Vers IV, 9-16)

[Depuis le palais d'albâtre ils descendent  
du Pla Guilhem aux Collades Verdes,  
et les arides Esquerdes de Rojà  
qu'enrichit leur grenat,  
ils les évitent dans leur vol.  
Ils laissent, verrou de l'altier Pyrène<sup>19</sup>,  
Costabona et ses hauteurs en arrière,  
elle qui soude le Canigou à la cordillère  
comme un brillant sur une chaîne en or.]

Cet exemple suffit à montrer la forte présence dans *Canigó* des noms de lieux de la Catalogne : on en compte six dans les huit vers de la strophe. Le toponyme, dans sa réalité historique, géographique et linguistique, dans sa particularité locale également, entre ici de plein exercice dans le prononcé poétique ; il est pleinement associé à la manifestation de l'imaginaire par la référence directe qui est faite de lui dans le respect de sa singularité. Le site et le sommet de *Costabona* (2465 m.) se situent à l'extrémité sud-occidentale d'un chaînon partant du Canigou. Le poète a tiré parti de cette configuration pour mettre en valeur « la montagne sacrée de la Catalogne » et à cette fin il a conçu la métaphore du « brillant sur une chaîne en or » (*com a cadena aurífrica un brillant*) : mais compte tenu du contexte et dans la logique de la syntaxe de l'imaginaire, la métaphore s'est faite non seulement image mais aussi symbole, autrement dit le métaphorique s'est transmué en poétique dans tout l'espace du texte. Notons aussi que le massif est désigné par le nom que lui attribuent les mythes relatant son origine : *Pyrène* (... *Del Pirene*), forme masculinisée de *Pirena* (Πυρήνη), nom de la nymphe à qui est attribuée l'origine légendaire de ces montagnes. En matière d'onomastique, notons au passage qu'il en va différemment dans *L'Atlàntida* : les lieux qui s'y trouvent nommés, comme on l'a vu, appartiennent en grande partie au patrimoine universel, ils ne pouvaient donc pas être sollicités de la même façon dans *Canigó* – dont la strophe que voici est un exemple typique de la manière d'œuvrer du poète :

*De puig en puig pel coll de Finestrelles  
s'enfilen de Puigmal a l'alta cima ;  
tota la terra que el meu cor estima  
des d'ací es veu en serres onejar :  
Olot i Vic, Empúries i Girona,  
i allà, en lo cor de l'espanyola Marca,  
lo Montserrat, de quatre pals com barca  
que d'Orient la Perla ens ve a portar.* (Vers IV, 33-40)

19. J'ai résolu de conserver dans la traduction française, en procédant à l'adaptation orthographique nécessaire, le *Pirene* catalan tellement évocateur.

[De sommet en sommet par le col de Finestrelles  
ils<sup>20</sup> gagnent du Puigmal la haute cime ;  
toute la terre que mon cœur chérit  
de là on la voit en collines ondoyer :  
Olot et Vic, *Ampurias* et Gérone,  
et plus loin, dans le cœur de l'hispanique *Marche*,  
le Montserrat aux quatre mâts tel un navire  
qui nous vient porter la Perle de l'Orient.]

Ainsi qu'on le constate, Verdaguer se fait une obligation d'insister sur ses liens avec la terre et les lieux qu'il tient pour la partie centrale de la Catalogne. Cet attachement est renforcé non seulement par la liste des localités de la zone en question, mais aussi par la référence érudite à la *Marca hispanica* ; mais aussi et surtout par l'image de Montserrat, un navire en pleine terre, disons une *nef* dans le sens propre du vocable latin *navis* d'où procèdent précisément *nef* du français, *nau* du catalan, etc.

Dans la strophe immédiatement à la suite de celle dont il vient d'être question, la plume de Verdaguer poète prend une direction peut-être inattendue et ajoute beaucoup au discours du poète. Verdaguer, en effet, évoque à la fois la structure invisible et visible de la contrée, pour aboutir à la célébration de la verticalité absolue, celle à laquelle se conforme le regard quand il se tourne vers la voûte céleste. Qu'il me suffise de dire quelques mots du premier de ces aspects, le second se suffisant à lui-même par l'impact que causent l'évidence et la visibilité des sites qui s'y trouvent évoqués. Le « grand arbre couché » (... *gran arbre ajagut*...) dont un rameau, en particulier, se déploie tout au long du littoral catalan correspond aux deux cordillères que les géographes français appellent, l'une « cordillère catalane intérieure », l'autre, à l'est de celle-ci et moins longue, « cordillère catalane extérieure »<sup>21</sup>. On n'entrera pas dans des considérations techniques pointues à leur sujet ; observons simplement que Verdaguer, en leur faisant prendre place dans son texte, a trouvé le moyen d'amener son énonciation dans la partie du monde que nos yeux ne peuvent atteindre ; ainsi est préservé le mystère poétique, en même temps que mis en valeur la multiplicité des moyens dont dispose notre auteur :

*Un gran arbre ajagut és lo Pirène  
que mira ses brancades poderoses  
esbadiar-se de València a Roses,  
entreteixir-se amb serres i turons,  
on penja, com ses flors immusteïbles,  
les blanques caseries i vilatges  
i, més a prop del cel, los ermitatges,  
que en semblen, allí dalt, los escalons.* (IV, vers 41-48)

[Un grand arbre couché est le Pyrène  
qui regarde ses puissants embranchements

20. C'est-à-dire *Gentil* et *Flordeneu / Griselda*.

21. Voir à ce sujet Georges Viers, *Les Pyrénées*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1962, chap. I et notamment la carte p. 24-25 qui accompagne cette partie de l'ouvrage.

se déployer de Valence à Rosas,  
s'entretenir avec serres et éminences,  
où il suspend, avec ses fleurs immarcescibles,  
les blancs hameaux et les villages  
et les ermitages, plus près du ciel,  
duquel ils semblent, là-haut, les marches.]

### CONSIDÉRATIONS DIVERSES

Sur le « genre » des deux œuvres de Verdaguer

Mathilde Bessoussan déclare à propos de *L'Atlàntida* :

« Mais c'est la Nature, et sa frayeur panique devant les éléments déchaînés, qui est la vraie protagoniste de ce poème cosmique, dans lequel la langue catalane retrouve toute sa musicalité et sa force après des siècles de décadence<sup>22</sup>. » Un peu plus loin, l'auteur de ces lignes qualifie *Canigó* de "grand poème", dans lequel l'auteur « retrouve le souffle épique de *L'Atlàntida*<sup>23</sup>. »

Sans mettre en cause ces points de vue, il apparaît tout de même qu'une clarification s'impose en ce qui concerne l'usage des termes que les uns et les autres avons l'habitude d'utiliser pour nommer les différentes formes de l'écriture poétique, surtout quand elle prend le patrimoine mythologique comme matériau. Je pense en particulier que pour *L'Atlàntida*, on peut aller jusqu'à parler d'une cosmogonie dans le sens généralement admis du terme ; parallèlement et malgré tout le temps qui a coulé d'Hésiode à Verdaguer, l'œuvre du poète grec est une théogonie : ce terme, qui de surcroît est le titre de l'ouvrage, il nous appartient de le respecter, à la fois du point de vue philologique et poétique. Quant à l'épopée, tournons-nous vers la philosophie et essayons de faire notre profit de ce que Hegel professait à son sujet :

... l'épos, lorsqu'il raconte ce qui est, a pour sujet une action qui, par toutes les circonstances qui l'accompagnent et les conditions dans lesquelles elle s'accomplit, présente d'innombrables ramifications par lesquelles elle se trouve en contact avec le monde total d'une nation et d'une époque. C'est donc l'ensemble de la conception du monde et de la vie d'une nation qui, présenté sous la forme objective d'événements réels, constitue et détermine la forme de l'épique proprement dit. De cette totalité font partie, d'une part, la conscience religieuse de toutes profondeurs de l'esprit humain et, d'autre part, la vie concrète, la vie politique et domestique, et jusqu'aux besoins et aux moyens de les satisfaire. Et la poésie épique vivifie tout cela, en le rattachant étroitement à des individus, car pour la poésie le général et le substantiel n'existent qu'à l'état de présence vivante dans l'esprit. »<sup>24</sup>

22. *Encyclopedia Universalis*, Paris, 2008, Corpus, tome 24, art. « VERDAGUER (Jacint) 1845-1902 ».

23. *Ibid.*

24. Hegel, *Esthétique*, trad. française S. Jankélévitch, vol. IV, Paris, Flammarion, 1979, p. 101.

Cette mise en relief par Hegel du genre qui nous occupe en ce moment figure dans la partie de son *Esthétique* intitulée « Caractère général de la poésie épique » : celle-ci débute par une sous-partie consacrée aux « Épigrammes et gnomes », suivie d'une autre dans laquelle il est question des « Poèmes didactico-philosophiques. Cosmogonies et théogonies ». En ces sortes de productions, le philosophe voyait comme une péfiguration de ce qui serait ensuite « l'épopée proprement dite ». Bien entendu, cette présentation porte la marque de la réflexion sur le devenir dialectique de l'esprit, le point central de la pensée hegelienne ; il ne faut donc pas y voir une chronologie ou une description des événements à la faveur desquels les diverses formes concernées ont fait leur apparition dans l'espace historique : rien ne nous assure, en effet, que partout et tout le temps les épigrammes, les gnomes, etc. ont nécessairement précédé l'épopée. En d'autres termes, la position défendue par Hegel ne saurait être tenue ni pour une genèse, ni pour une chronologie : on a d'ailleurs vu plus haut que la *Théogonie* a tiré profit de données héritées des poèmes homériques. De toutes les façons, et si la philosophie est l'art de ne dire jamais le dernier mot, les lignes que j'ai citées telles que leur auteur nous les a laissées ont au moins l'avantage de nous mettre en possession d'un éclairage global de l'expression épique : Hegel nous aide ainsi à comprendre que la réalisation de l'*épos* est toujours tributaire des mêmes besoins historiques et culturels, quels que soient les époques ou les auteurs.

Compte tenu de ce qui précède, pour *Canigó* on usera préférentiellement du vocable « épopée ». *L'Atlàntida*, elle, sera qualifiée de « cosmogonie » (ou, à la rigueur, « cosmographie »), mais en n'oubliant pas le fait que cette œuvre accueille aussi par endroit un discours épique : il n'est que de penser aux deux apparitions de Christophe Colomb, à l'orée et dans la conclusion de l'œuvre ; ce qui a trait aux *Atlantes* relève parfois du même registre. De plus, *L'Atlàntida* puise délibérément dans le fonds mythologique. *Canigó*, au contraire, s'enveloppe dans une atmosphère nettement légendaire, à vrai dire historico-légendaire, non sans quelques affleurements de temps à autre d'un discours dans lequel reparaissent quelques traits que l'on pourrait eux aussi traiter de cosmogoniques, en même temps qu'ils donnent l'impression de surgir de l'imaginaire personnel du poète, même si celui-ci est parti d'un fait inscrit dans la mémoire collective :

*¿ Que són los Pirineus ? : serpent deforme  
que, eixint encara de la mar d'Astúries,  
per beure l'aigua a on se banya Empúries  
atravessa pel mig un continent.  
Quan ja a la mar Mediterrànea arriba,  
al mirar-la, potser, tan espantable,  
amb un colp de sa espasa formidable  
en dos migpartí l'Omnipotent. (Vers IV, 345-352)*

[Que sont les Pyrénées ? : un serpent difforme  
qui, sortant encore de la mer des Asturies,  
pour boire l'eau en laquelle se baigne Ampuries  
traverse par son milieu un continent.  
Quand il arrive à la mer Méditerranée,

alors que, l'effroyable, peut-être il la regarde,  
d'un coup de son épée formidable  
en deux l'a partagé le Tout-Puissant.]

En outre et à la lumière de quelques uns des extraits déjà cités, il faut souligner que Verdaguer a joué d'une forme normale de l'intertextualité, celle qui s'impose à tout écrivain et qui, sciemment ou inconsciemment, le fait circuler à l'intérieur de ses propres œuvres, c'est-à-dire dans les profondeurs de son imaginaire, on pourrait dire aussi sur les divers chemins de son inspiration. Le poète catalan a également fait entrer dans son texte des éléments qui se trouvent chez d'autres auteurs, notamment Frédéric Mistral. Voyons ce qu'il en est. Dans le chant VIII, de *Mirèio*, quatre strophes sont consacrées aux « Géants de la Crau » (*Li Gigant de la Crau*), que le poète fait entrer en scène comme voici :

*Acampestrido e secarouso*  
*L'immènso Crau, la Crau peirouso*  
*Au matin pau a pau se vesié destapa ;*  
*La Crau antico, ounte, di rèire*  
*Se li racounte soun de crèire,*  
*Souto un deluge counfoudèire*  
*li Gigant auturous fuguèron aclapa.*

Lisons le rendu français de cette strophe par Mistral lui-même :

[On voyait le matin découvrir peu à peu  
la Crau inculte et aride,  
la Crau immense et pierreuse,  
la Crau antique, où, des ancêtres  
si les récits sont dignes de foi,  
sous un déluge accablant  
les Géants orgueilleux furent ensevelis.]

Dans les trois strophes suivantes, Mistral raconte la destruction « babélieenne<sup>25</sup> » de ces personnages. Il se trouve que des recherches semblent montrer que ces géants et leur destin seraient en fait une récréation par l'auteur de *Mirèio* d'une tradition populaire sur laquelle il n'a pas été possible de recueillir jusqu'à présent en Provence même la moindre information locale ou régionale. À moins que le Provençal n'ait lui-même directement emprunté ce motif à Diodore de Sicile, source dont il est question au paragraphe suivant.

Verdaguer, lui, rappelle dans la note 4 du chant I de l'*Atlàntida* que « Diodoro Sículo parla d'eixa batalla d'Hèrcules amb los gegants de Provença », cette explication concernant les vers 157-164 de la partie susdite de l'œuvre (ils sont reproduits ci-après). Quand on les a lus, on est légitimement en droit de se demander si le poète n'aurait pas aussi été renforcé dans sa détermination de prendre en compte le mythe de ces géants après avoir

25. Dans la strophe suivante, on lit en effet *Li testoulas ! em'uno escalo, / Em'un esfors de sis espalo / Cresien de cabussa l'Oumnipoutent !* [Les stupides ! avec une échelle, – avec un effort de leurs épaules – ils croyaient renverser le Tout-Puissant.]



eu connaissance du texte de *Mirèio* ; s'il en était ainsi, on pourrait alors conclure à un cas d'intertextualité, dans le sens que l'on donne actuellement à ce terme : précisons une intertextualité s'exerçant dans le temps long (cf. les références obligées à Homère, Hésiode, Diodore de Sicile), phénomène qui est l'une des bases mêmes de la culture :

*En tant, del Rose vora las aigües, apedreguen  
a l'hèroe grec deformes i rabassuts gegants :  
sota quiscun dels còdols que a bell ruixat li engeguen  
podrien soplujar-s'hi ramada i rabadans.*

*Lo creuen ja entre penyes colgat, com en sa fossa,  
quan de l'enuig la flama llampeguejà en son ull,  
i amb quatre colps de clava los bolca i los destrossa,  
com terrosseda d'aspre goret lo pas del trull. (vers I, 157-164)*

[Entretemps, sur les bords du Rhône, lapident le héros grec des géants difformes et trapus : sous chacun de leurs cailloux qu'ils lui lancent à belles volées pourraient s'abriter un troupeau et ses pâtres.

Ils le croient déjà couvert de pierres, comme dans sa fosse : alors de la colère la flamme étincela dans son œil, et en quatre coups de massue il les renverse et les met en morceaux tels les mottes de terre d'un guéret ingrat le passage du rouleau.]

### « Gibraltar obert »

Le chant ainsi titré de *L'Atlàntida* (IV) mériterait qu'on en traite longuement. Comme cela n'est pas possible ici, je me contenterai de proposer une réflexion sur le contenu général de cette partie de l'œuvre. L'objet de ce chant, à savoir la transformation radicale que connaît l'ensemble afro-méditerranéo-européen du fait de la disparition de l'Atlantide, Verdaguer l'élargit à une confrontation les unes aux autres des nouvelles structures de cette partie du monde : c'est à cet aspect des choses que j'ai choisi de m'arrêter, d'autant plus que sa prise en considération a permis à Verdaguer de faire émerger une face très prenante de sa pratique poétique. Les vers 17 à 24 nous donnent un premier éclairage :

*Llavors lo freu<sup>26</sup> no hi era ; lo braç amb què encaixara  
Bètica amb Líbia era aspra renglera de turons,  
Ciclòpea cadena, de què són caps encara  
de Gibraltar i Ceuta los dos altívols monts.*

26. Verdaguer rappelle dans une de ses notes (appelée à partir du vers 17) que « la paraula *freu* és viva encara en algunes encontres de Catalunya i usada en tots los llibres de derrota. Los llatins anomenaven l'estret de Gibraltar *Fretum herculeum*. »

*Amb ella l'Arquitecte diví fermà tes ones,  
Mediterrà, que esquerpes sortien de ton llit  
per corre a un mar més ample, lleons vers ses lleones,  
que amb sa platja forcegen frissoses a llur crit.*

[Alors il n'y avait point de détroit ; le bras qui joignait Bétique et Libye était une âpre suite de montagnes, chaîne cyclopéenne dont les extrémités sont encore les deux sommets altiers de Gibraltar et de Ceuta.

Avec elle l'Architecte divin enferma tes flots,  
Méditerranée, qui, sauvages, sortaient de ton lit  
pour courir vers une mer plus ample, tels les lions vers leurs lionnes,  
flots impatients et hurlants, à leur plage faisant front<sup>27</sup>.]

Tout le contexte montre que Verdaguer attache une grande importance à cet événement, lequel intéresse le quart de l'hémisphère septentrional de notre planète et c'est en le célébrant que le poète donne une nouvelle perspective à son écriture : le chant IV accueille en effet l'espace lusitano-ibérique dans toute son étendue, ce qui n'aurait pas été possible si la « *ciclòpea cadena* » n'avait pas été mise à bas. Le verbe de Verdaguer se dédouble donc en une thématique euro-africaine et une thématique péninsulaire. Empressons-nous de dire la thématique péninsulaire ne contredit en rien la catalanité du poète, bien au contraire : ayant ouvert son écriture à une partie notable de l'univers terrestre, l'auteur ne faisait que donner plus de poids à celle-ci en l'obligeant à englober les étendues hispaniques, telles que la géologie les a créées ; il est d'ailleurs heureux que le catalan, en tant que langue de culture et dans toute la vigueur de son existence, parlée ou écrite, ait été associé à cette démarche.

Dès le chant I, l'Espagne est présente sous la plume du poète, ce qui montre bien que la référence péninsulaire faisait dès le début partie du projet de l'œuvre :

*I a tu ç qui et salva, oh niu de les nacions iberes,  
quan l'arbre d'on penjavas al mar fou submergit ?  
ç qui et serva, jove Espanya, quan lo navili, ont eres  
com góndola amarrada, s'enfonsa migpartit ? (vers 61-64).*

[Et toi, qui te sauva, berceau des nations ibériques,  
quand l'arbre auquel tu étais suspendue dans la mer fut submergé ?  
et qui te préserva, jeune Espagne, quand le navire, à qui tu étais  
comme une gondole amarrée, s'engloutit coupé en deux ?]

Rappelons aussi le titre du chant X, *La nova Hespèria*, lequel met déjà le lecteur en présence de ce que va être le propos de Verdaguer dans toute son ampleur : en effet, ce

27. Pour la manière dont Verdaguer représente les lieux avant l'ouverture de Gibraltar v. *L'Atlàntida* II, vers 57-64 : il s'agit de deux strophes parmi les plus belles de l'œuvre. En fait, ce motif occupe une place significative dans la première moitié du chant II.

chant est le produit d'une idée relevant intégralement de l'inventivité poétique, celle du remplacement par l'*Hispania* ou l'*Ibèria* (la *Nova Hespèria* pour Verdagner) de l'*Hespèria des Atlantes* à jamais perdue dans les profondeurs de l'Atlantique ; corrélativement, le motif se fait « image » (dans le sens fort que je donne à ce terme), image que partagent l'auteur et le lecteur. Le motif ainsi créé avait déjà fait son apparition dans le chant II, c'est-à-dire avant qu'il ne soit question de l'ouverture de Gibraltar :

*Guadiana, Duero i Tajo, que l'or i plata escolen  
vessants de les planicies d'Ibèria a grossos dolls,  
per llits de pedres fines angulejant rodolen,  
i dauran i perlegen deveses i aigumolls.*

[Guadiana, Duero et Tage, qui font rouler l'or et l'argent  
s'épanchant à gros bouillons depuis les plaines d'Ibérie,  
sur des lits de pierreries roulent en serpentant,  
dorent et couvrent de perles prairies et marais.] (vers 65-68).

Par le même chant X, Verdagner donne toute la mesure de son inspiration « chorographique » quand elle s'applique au fait péninsulaire. Sont mentionnés en effet dans cette portion de l'œuvre des vocables géographiques, noms de villes ou hydronymes dont le report sur une carte, en ajoutant ceux qui apparaissent dans d'autres chants, équivaut à faire le tour de la fameuse *pell de brau / Sepharad* que célébrera plus tard Salvador Espriu dans un recueil inoubliable. Dressons la liste des formes par lesquelles Verdagner avait lui-même déjà dessiné *La Peau de Taureau* et faisons-le en partant de son extrémité nord-occidentale pour aboutir à la Catalogne telle que nos deux poètes l'ont servie (les formes sont reproduites dans leur version catalane, telles qu'elles sont données dans *L'Atlàntida*) : *Galícia, Finisterre, Corunya, Minyo, Duero, Guadiana, Tajo, Lusitània, Gades (Cadix), Gibraltar, Betis (Guadalquivir), Granada, Palància, Sagunto, Barcelona...*

## FINAL

Revenons un instant à l'ouverture de Gibraltar. Cet événement fabuleux, auquel le poète catalan consacre bien des strophes parmi les plus caractéristiques de *L'Atlàntida*, signifie l'apparition d'une nouvelle configuration : rien moins que deux continents, l'Afrique et l'Europe, se sont écartés l'un de l'autre, ont rompu le contact qu'avait imposé initialement la géologie – et pour Verdagner les desseins du Très-Haut (*l'Altíssim* ou *L'Arquitecte diví*). Le hasard des lectures m'a fait tomber sur un passage d'un autre auteur, postérieur et très différent du Catalan, qui à sa façon et dans sa propre écriture a su lui aussi admirablement mettre en valeur l'épisode qui nous occupe. Il s'agit du poète américain Wystan Hugh Auden (1907-1973). À l'occasion d'un séjour fait en Espagne en 1937 et frappé par le drame qui déchirait alors le pays, il a laissé un texte tout simple-

ment intitulé *Spain*, dans lequel je relève les vers que voici, lesquels relèvent eux aussi de la même « thématique péninsulaire » que celle de Verdaguer :

*On that arid square, that fragment nipped off from hot  
Africa, soldered so crudely to inventive Europe ;  
On that tableland scored by rivers,  
Our thoughts have bodies...*

[Sur ce carré aride, ce fragment détaché de l'ardente  
Afrique, soudé si crûment à l'Europe créatrice  
Sur ce plateau labouré de rivières  
Nos pensées prennent corps...] (trad. Jean Vaché).

Enfin, j'oserai écrire que la *Nova Hesperia* de Verdaguer est aussi comme une préfiguration de *Sepharad* telle que le poète de Sinera, Salvador Espriu, la concevait, dans la *La Pell de Brau* :

*Verola el raïm, i ara de cop l'estesa  
lentitud de l'estiu s'aixeca al davant,  
com un mur, i ens imposava,  
ulls endins, aquest estrany retorn ,  
i mirem caminant les clarors allunyades.  
Vet aquí les vinyes, i els arbres, i el mar,  
i nosaltres, encara, sota el cel de Sepharad.  
Donarem un darrer nom a cada cosa,  
quan facin vells records quasi una nova creació<sup>28</sup>.*

[Le raisin se colore et soudain la lenteur  
épandue de l'été s'élève devant nous,  
comme un mur, et nous impose,  
dans les yeux, cet étrange retour,  
et nous voyons en marchant les lueurs lointaines.  
Voici les vignes, et les arbres, et la mer,  
et nous encore, sous le ciel de Sépharad.  
Nous donnerons un dernier nom à chaque chose ;  
quand les vieux souvenirs feront presque une nouvelle création]

Au moment où je termine la rédaction de ce texte, je ne cacherai pas à mes lecteurs l'émotion que je ressens : il m'aura été donné, en rédigeant ces lignes, de me mettre au service de la poésie en faisant cohabiter Hésiode, Verdaguer, Auden et Espriu. Je ne tire pas la moindre vanité de ce que je propose dans les pages qui précèdent : je remercie tout simplement la vie de m'avoir permis de les écrire. Qu'on veuille bien la considérer aussi comme un bienfait me venant de la Catalogne et en particulier de mes amis de Barcelone.

28. Salvador Espriu, *La Peau de taureau / La Pell de brau*, édition bilingue, traduction française de Fanchita Gonzalez Batlle, préface de Raimon, Paris, François Maspero, 1969, pièce XXXVII, p. 140-141.

## RÉSUMÉ

La contribution commence par une réflexion sur *L'Atlàntida*. Il se trouve que cette œuvre nous permet de comprendre ce que l'on a ces dernières années proposé d'appeler la « syntaxe de l'imaginaire », c'est-à-dire le processus à la faveur duquel le créateur du poème redouble l'impact de son discours en ménageant à l'arrière-plan de celui-ci une sorte de continuum supravébal. Cet élément incorporel pourrait être le véritable fondement de l'isotopie du discours : l'auteur de l'article l'a appelé « la rumeur persistante d'un monde disparu ».

Pour *Canigó*, a été évoquée la place qu'y tiennent les pays d'Oc, la Provence en particulier mais aussi le *Mare Nostrum*, alors que *L'Atlàntida* donnait déjà l'occasion de rappeler l'extension pan-ibérique et méditerranéenne du propos du poète : les deux œuvres, chacune à sa façon, ouvrent la porte à l'universel.

MOTS-CLÉS : cosmogonie, épos, Hésiode, poétique, syntaxe de l'imaginaire.

## ABSTRACT

## Places, images and events in the poetic works of Verdaguer

This contribution begins with a reflection on *L'Atlàntida*. It so happens that this work enables us to understand what, it has been proposed in recent years, should be called the “syntax of imagination”, that is to say, the process by which the creator of a poem reinforces the impact of his discourse by setting up in the background a sort of supravébal continuum. This unreal element can be the very basis of the isotopy of the discourse: the author of the article called it “the persistent murmur of a lost world”.

For *Canigó*, the place occupied by the Occitan region was evoked – Provence in particular, but also *Mare Nostrum* – while *L'Atlàntida* gave readers the opportunity to recall the pan-Iberian and Mediterranean projection of the poet's purpose: the two works, each in their own way, open the door to the universal.

KEY WORDS: cosmogony, epos, Hesiod, poetics, syntax of the imagination.