

II. SOLEDADES, GALERIAS Y OTROS POEMAS

A.

- § 1. Le volume Soledades – comme l'affirma son auteur quelques années plus tard – qui ne constitue avec Galerías y otros poemas, qu'un seul et même livre, révéla un poète cédant à la tradition poétique de son pays et féru de modernisme littéraire.

Sans risque de sombrer au « jeu » des étiquettes littéraires en éludant une véritable poésie, il semble, en effet, que la poésie de Machado, soit de prime abord, comme l'affirme Guillermo de Torre¹, une « *poésie d'expression cristalline, de structure classique* ». La transparence de la langue machadienne, sa limpidité, sa clarté, sont loin de tout hermétisme, d'afféteries ou de priorités littéraires, mais procèdent de ce vers quoi Machado nomme, la sensation, nûment exprimée, plutôt que de la beauté phonique, de la couleur du mot. Transparence, cristalline, simplicité du langage vers une eurythmie où la sensation mène le lecteur dans les « galeries » de l'âme machadienne, au seuil de la carrière d'écrivain et du professeur de Soria. Cependant, si la « *structure est classique* », selon J. Luis Carro² presque à l'opposé, Machado est à sa manière un romantique refoulé (« *contenido* »). Ce que Ramón de Zubiría désigne par « *la grande bataille* », concerne la pureté d'appartenance de Machado à la génération de 98. L'examen approfondi de l'ensemble des exégèses jusqu'à nos jours, s'oriente autour de l'influence de R. Darío. L'influence du nicaraguayen pour les uns est primordiale, très approximative pour les autres. L'enjeu est celui du rôle du modernisme face au noventaiochistas. Pedro Salinas voit dans la poésie de notre auteur, des « *accents modernistes dans une certaine mesure* », sans pour cela considérer Machado comme un poète typique de 98.

- § 2. Pour Gabriel Pradal Rodríguez³, l'influence de Rubén Darío est prépondérante en allant plus loin et en affirmant que chez A. Machado, se fondent les deux courants du modernisme formel représenté par R. Darío et celui de la génération idéologique de M. de Unamuno. Cette conviction est présente aussi chez J. Ortega y Gasset et J.R. Jiménez. Ce dernier vit, dans la poésie de Machado, le fruit de « *l'union magique* » de Darío et Unamuno. L'influence de Rubén Darío est indiscutable, quoi qu'il en fut réellement dans l'inspiration du poète sévillan. Elle nous paraît – et nous demeurerons sur l'opinion de Juan Ramón – formelle, dans les rythmes, les métaphores, le matériau poétique de l'auteur indien. Sa poésie a fait école en Espagne au début du siècle, durant des années où sa nouveauté de maîtrise du verbe

¹ G. de Torre, Tríptico del sacrificio. Ed. Losada, Buenos Aires, 1948. cf. pp. 92, 93.

² J.L. Carro, A. Machado, hombre y poeta en sueños. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949.

³ G. Pradal Rodríguez, A. Machado : vida y obra. Revista Hispánica Moderna, p. 57.

atteignit beaucoup d'auteurs. Les classifications littéraires relatives et ponctuelles de la critique sont capricieuses comme l'énonce Dámaso Alonso⁴ qui fit l'inventaire des courants, des touches de la poésie machadienne émise dans les diverses recensions : symbolisme, impressionnisme, gongorisme, « japonnes » et même avant-gardisme. Le modernisme est indubitablement la voie essentielle, comme le confirmera l'auteur en 1931 dans Poétique, l'influence majeure de sa poésie de jeunesse et déterminante chez M. de Unamuno. C'est ainsi que nous rejetons la plupart des qualificatifs de classicisme énoncés précédemment, ainsi que les interprétations partielles de l'œuvre qui, si elles s'avèrent véridiques, selon les catégories formelles des poésies, n'obéissent nullement à l'élan machadien des années 1899-1907 et à l'esthétique machadienne dans son unité. Comme le souligne justement R. de Zubiría⁵, Machado fut, sans qu'il n'y ait contradiction, traditionaliste et homme de son époque.

À l'aube d'un siècle activiste au plan poétique, Machado se dissocia néanmoins des écoles. Ainsi qu'il l'affirma dans le prologue à la deuxième édition de Solitudes, Galeries et autres poèmes, datée du 12 avril 1919, sa sophistication d'alors était, à l'image de Whitman, le chant de soi-même, ou « *l'humeur de sa race* ». Cette révélation de la saveur d'un intimisme original et novateur n'entre nullement en opposition avec le poète de Campos de Castilla et des poésies de la guerre. La propension machadienne du début du siècle est à distinguer ponctuellement de celle de ce qu'il nomme le classicisme antérieur. Cette ferveur momentanée d'une expression subjectiviste propre aux écrits des jeunes auteurs, d'une énergie épistolaire et poétique presque excessive, trouva donc une écoute favorable en réaction au « *culte sans foi des vieux dieux* », de la « *bourgeoisie épuisée* ». La poésie ne répond plus qu'aux variations du sentiment du poète, poésie ondulatoire en consonance avec les moyens utilisés par le poète. L'exemple de W. Whitman⁶, cité précédemment, en rapport à Soledades galerías est pertinent. Le poète lyrique de Song of myself anticipe les élans subjectivistes d'une poésie à la première personne de la sensation éprouvée qu'adopte Machado : le monologue intime permet d'apercevoir les universels du sentiment.

- § 3. La musique de Soledades, Galerías est une musique en concomitance triste et fervente d'espoir. Dans ces poèmes, le poète nous livre un chant qui cristallise mélancolie, parfois nostalgie qui est celle de l'enfance comme dans « *Recuerdo Infantil* », et monotonie mais aussi alacrité, gaieté des rêveries du promeneur au printemps. Le poète nous propose semble-t-il, un cheminement dans la campagne d'Espagne, plus exactement proche de Soria, un cheminement d'émotions où le paysage, les détails de la nature, l'instant du jour, le moment des saisons, sont le reflet de l'âme. C'est ainsi

⁴ D. Alonso, Poesías obríadas de A. Machado. p. 344.

⁵ R. de Zubiría, Opus cité.

⁶ Walt Whitman, Leaves of grass.

que rues, ruelles, chemins, sentiers, sont les pas solitaires du poète qui trace en tant que révélateur, conscience ou prospecteur, dans une quête de l'autre, les linéaments des voies. Soledades est constitué en grande partie de poèmes annonçant le printemps. Le mois chanté est celui d'avril que Machado désigne souvent (cf. notamment, « *Fantasía de una noche de Abril* ») qui est période de renaissance, d'éclosion, de jaillissement. Moment ambivalent et critique de joie et de douleur ; comme l'âme du poète, il s'étire sous un arc-en-ciel d'après pluie printanière entre le souvenir du passé et l'espoir dans une tension que fixe le témoin et acteur poète. Dans ce flux temporel, le thème héraclitéen du temps qui fuit symbolisé par l'eau, est omniprésent. Le fleuve est le Douro (« *El Duero* ») qui baigne la sierra andalouse (« *Orillas del Duero* »), qui coule « *lisse, muet, doucement* ». Le fleuve dans la « *pauvre terre* » de Soria est avant tout, apport de vie, de croissance, florescence possible et miraculeuse qui fait clamer le poète d'une « *¿ mística primavera ?* » devant la beauté nouvelle de l'éclosion naturelle.

- § 4. Sous un autre aspect, l'eau du fleuve est fuite, écoulement, devenir toujours autre d'un cheminement. Le constat du poète est désenchanté, mélancolique, il nous dit⁷ :

« *Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta : no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera. »*

Dans ce poème d'où est extrait ce quatrain, l'humeur du poète est hissée par cette pensée, malgré l'harmonie totale d'un soir d'été, que cette eau qui s'écoule sous les arches d'un pont, est son âme. Nous sentons ici la fragilité du poète, plus, une sorte de doute acataleptique au sein même d'une Nature accueillante, d'un paysage harmonieux, dans un instant en apparence calme et serein. La vue d'une eau qui se vide sous un pont pousse notre poète vers une méditation de caractère eschatologique, interrogations téléologiques persistantes qui hissent la poésie machadienne à un niveau qui atteste déjà en des poèmes inauguraux de la propension philosophico-poétique de ceux de la maturité. L'allégorie du fleuve qui coule, outre l'aspect premier explicité précédemment, presque « utilitaire », perçu par le poète, n'est pas certes originale dans l'histoire de l'expression philosophique et poétique, mais revêt chez Machado une sensibilité exacerbée renforcée par son caractère quasi-obsessionnel, exprimé sous forme de leitmotif dans nombre de poèmes de Soledades, Galerías y otros poemas.

- § 5. La mélancolie frappe le poète au creux même d'un « *bel après-midi* » ; après tout se transforme et semble murmurer une angoisse de vivre, une terrible interrogation sans cesse répétée, jusqu'à la fin, que Machado identifie

⁷ Soledades XIII, "Hacia un ocaso radiante".

souvent à la mer comme nous en rendrons compte plus loin. L'assimilation machadienne du devenir à ce qu'il en est d'être, dans les moments du pessimisme de notre poète, a – mutatis mutandis – relativisé sa conception de l'existence, comme ici, à un non-être, par le flux temporel et la contingence de la vie humaine. Soledades est le livre comme aimait à le rappeler J.R. Jiménez⁸ des solitudes, « *livre d'avril, plein de musique, de fontaines et d'arômes de lys* ». C'est aussi un livre où l'on retrouve la mélancolie des coplas de Don Jorge Manrique et le beau rythme des romances de *Góngora*. Pour ce qu'il en est de Don Jorge Manrique, Machado emprunte trois vers dont la poésie LVIII est la glose au célèbre auteur de coplas du XV^e siècle dont s'inspire fortement la douceur de ses plaintes. « *La mer du mourir* » de Manrique hante notre poète dans les solitudes spirituelles de Soria et celle cruelle d'après la disparition de Leonor. Mais l'eau est dans Soledades – tout aussi mystérieuse – celle des fontaines des jardins et de musiques délicieuses. L'eau est énigmatique comme fluctuation, devenir, mais aussi élément sonore, mouvement, assimilés tantôt à un sanglot, tantôt à un chant, celui même du poète. C'est ainsi qu'il est question de « *strophe d'eau* », « *d'un chant aussi pur que l'eau limpide* ». La musique de l'eau et la lyre du poète semblent, ici, incantatoires.

- § 6. Dans Soledades, la ligne poétique est réduite à un minimum, son expression est élémentaire, « *poésie pure* », nous dirions comme l'affirme José María Valverde⁹, « *sans idée, ni description, sans développement du raisonnement, avec un minimum « d'arguments »* ». En définitive, Machado tisse son mode d'expression jusqu'à la limite du possible d'un intimisme pur et vers une prise de conscience de l'impossibilité de la « sincérité » vers laquelle il aspire et si chère au romantisme. Cette prise de conscience relativement précoce ne sera pas, comme nous l'étudierons, qu'un constat d'échec radical mais sera suivie de ce que le penseur poète tirera en conséquences positives sans sombrer dans un silence transitoire. Ce que J.M. Valverde désigne par la « *crise de la sincérité* »¹⁰, apparaît notamment dans le poème « *¡ Oh ! dime, noche amiga, amada vieja...* »¹¹ Ce poème consiste en un dialogue entre le poète et la nuit ou plus exactement, entre le moi du poète et son alter devenu un ego supérieur – la nuit – dans une structure dramatique où la duplicité du poète, sa conscience et son reflet qui pourrait être réponse divine en lui-même, offrent un jeu de renvoi. La dyade impossible entre la conscience du poète et le lieu de ses songes et le doute-même de l'amie de la nuit qui ne sait si la voix onirique du poète est la sienne ou celle d'un « *histrion grotesque* ». La révélation de la nuit, dans cette véritable « antinomie » entre les desiderata (le « psaume ») de l'âme et son caractère « apodictique » demeurera finalement à travers l'ultime réponse de la nuit qui dit au poète :

⁸ J.R. Jiménez, article publié dans El País en 1903.

⁹ José María Valverde, A. Machado. Ed. siglo XXI editores, Madrid, 1975.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Soledades. XXXVII.

*« Para escuchar tu queja de tus labios,
yo te busqué en tu sueño,
y allá te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos. »*

§ 7. Le moi en définitive, demeure étranger à lui-même, aussi profondément qu'il scrute. Le moi apparaît à Machado multiple et inconnu malgré l'introspection tant sur le plan spirituel que physique. De cette révélation abyssale, il convient d'inférer partiellement ce que, comme le rappelle justement J.M. Valverde ¹², Machado ne prononce pas directement mais qui est implicite dans ce poème et le sera essentiellement dans l'œuvre postérieure, l'importance du langage. Selon J.M. Valverde, pour utiliser une terminologie empruntée à la linguistique que n'utilise pas Machado : « *nous ne sommes seulement par le langage et le langage est, avant tout, dialogue, dualité et même multiplicité et communauté* »¹³. Dans ce que nombre d'essayistes désignent cette période subjectiviste écourtée par une crise de la sincérité apparaît réellement dans son contexte, aux balbutiements du siècle, comme celle d'une génération. Il appert qu'il ne s'agit nullement d'un « procès » de l'intériorité, mais d'une crise du dogme romantique de la vérité personnelle. Le romantisme admettait la vérité morale et intellectuelle en chacun et imprégna profondément les masses. Ce souci de l'authenticité et de la sincérité s'avère en cette période non encore dépassée par Machado, mais heurtée à la possibilité même de l'adéquation du moi dédoublé. Il nous apparaît ici que notre penseur poète prenne conscience de la césure – nous dirions – le « décalage », l'écart entre le moi-même et son expression : écart temporel (nous examinerons avec le plus de précision cette dimension fondamentale de la pensée machadienne) et écart égotique du moi dédoublé.

¹² J.M. Valverde, Opus cité.

¹³ Ibid.

III. CAMPOS DE CASTILLA

A POÉTIQUE

- § 1. Le recueil, Campos de Castilla, dans son édition définitive, n'offre pas stricto sensu une césure avec Soledades, Galerías y otros poemas quant à la tonalité, aux accents toujours mélancoliques du lyrisme machadien. Le trait fondamental de l'inspiration réside dans une projection vers le monde extérieur. Si dans la première période, l'auteur dévoile les dédales de son ego en un chant intimiste, dans les œuvres datées de 1907-1917, le lecteur assiste à une mutation poétique, nous dirions phénoménologique, en un abandon du « je » pour un « nous » ; la poésie devient plurielle. Cette mutation réside comme nous l'avons noté précédemment, en une objectivation, plus exactement, une humanisation. Cette poésie « régénérée » contient de façon ambivalente les reflets de la vie intérieure de son créateur et le monde objectif des réalités et des idées. Selon Federico de Onís, les thèmes de l'œuvre sont caractéristiques du modernisme – de la génération de 98, et le relie à Unamuno, Azorín et Baroja ainsi qu'au symbolisme de R. Darío. Les exégètes dans leur ensemble comme Leopoldo de Luis remarquent avec justesse que le changement, la nouveauté, résident dans une mutation de termes. La réflexion d'Azorín à propos de l'ouvrage demeure pertinente : « *le poète se transporte dans l'objet décrit et dans la manière de le décrire, il nous livre son propre esprit* ». Ce livre est, sans nul doute, d'une plus grande maturité, d'une plus grande ampleur et amplitude : la poésie de Machado devient pur lyrisme. Elle consiste en un chant de la terre et des hommes, de l'histoire, des problèmes philosophiques et religieux et mêle l'anecdotique et l'éternel.
- § 2. Le recueil révèle, ainsi, la diversité d'inspiration du poète qui, dans une certaine ambiguïté, évoque des événements autobiographiques. Le poème inaugural, simplement intitulé « *Retrato* », est un portrait, selon la mode de l'époque, en guise d'introduction, à la manière d'un peintre devant le tableau du paysage qu'il va accomplir. La pièce, composée en alexandrins de neuf quatrains aux rimes croisées est nantie par ce mètre d'un ton grave, recueilli, propice aussi, à un rythme lent. « *Retrato* » est un portrait dans le temps où le poète tente d'éterniser son image. Les premières strophes évoquent l'enfance avec nostalgie et douleur du passé de la jeunesse enfuie. La deuxième strophe dénote l'humour du poète et quelques regrets de ne posséder point une figure de séducteur. Les autres strophes qui nous intéressent (quatre, cinq, six) nous présentent l'esthétique du poète (« *Adoro la hermosura, y en la moderna estética/corté las viejas rosas del huerto de Ronsard [...]* »). Cette esthétique se développe en une éthique et en une réelle métaphysique ou plus exactement, en un mode d'être dans le monde. La question qui prédomine – éludée en liminaire – est, comme le souligne B. Sesé¹⁴, une fausse question : « *¿ Soy clásico o romántico ? No sé* ». Les

¹⁴ B. Sesé, A. Machado, l'homme, le poète, le penseur. Paris, 1977.

deux termes qualifient la poésie de Machado ainsi que nous l'avons suggéré auparavant en rapport à la période subjectiviste. Machado semble de pair classique par la pureté de son lyrisme, de ses émotions maîtrisées, mais, aussi, romantique en ce que le sentiment domine la raison conceptuelle.

§ 3. La conception de la poésie suivante s'avère généreuse, combattante à l'image des intellectuels de la génération de 98. Elle y est exprimée de façon emphatique et allégorique, presque martiale, et trouvera un écho dans les Poesías de guerra, dans l'analogie de la plume et de l'épée, comme dans le Sonnet à Lister. La septième strophe est intéressante à plus d'un titre et relève d'une véritable confession, d'un aveu que le poète, comme le portrait qu'il donne de lui, apparaît dans son unité, désire fixer en offrant les traits les plus fidèles et inaltérables : « *converso con el hombre que siempre va conmigo* ». Ce besoin du double que note B. Sesé¹⁵ accompagne toute l'œuvre d'Antonio Machado. Dans la solitude écrasante que fut sa vie dans l'ensemble, le poète, pour échapper au soliloque, et à son ipséité, éprouve dans l'art d'écrire, inlassablement, celui du monologue avec lui-même qui n'est, en définitive, qu'une manière de dédoublement de soi. Le poète dans un soliloque converse avec soi, ce « *buen amigo* », d'un conseil, qu'enseignent d'autres doubles apocryphes, Abel Martín, Jorge Meneses, Juan de Mairena ou Pedro de Zuniga, composés à son image. La prévention au lecteur du deuxième vers du quatrain, semble comme une confidence en « *pizzicato* » qui rejoindrait d'autres apocryphes de l'histoire de la littérature : « *quien habla solo espera hablar a Dios un día* ». Cette assimilation est celle de la solitude, qui consistera pour Machado comme une ascèse propitiatoire à la création, mais, aussi, similaire à l'expérience de la mort. Dans la solitude d'écrivain persistent deux dimensions, l'une épistolaire, créatrice, l'autre métaphysique face à la mort analogue à celle qu'éprouvât notamment Hermann Hesse¹⁶, à celle féconde du héros de La Nausée.

§ 4. Cet autre versant d'une solitude féconde est celui d'une quête encore insatisfaite de Dieu que le vocable *filantropía*, à connotation laïque, ne dément pas. La confidence adressée au lecteur revêt des accents mystiques même si les convictions religieuses de Machado ne possèdent rien de véritablement orthodoxe ; le ton léger qui fait suite, participe à minimiser, à rendre seulement implicite cette propension passagère. L'image suivante est différente, d'aucuns diront virile. Le poète revendique péremptoirement la dignité de travailleur (« *A mi trabajo acudo [...]* »), reflétée par des mots de concrétude, tirés du quotidien qui contrastent à nouveau avec l'ultime strophe :

*Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar*

¹⁵ Opus cit.

¹⁶ Cf. Le loup des steppes. H. Hesse.

*me encontraré a bordo, ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.*

Ce ton nostalgique et émouvant témoigne de l'importance de la mort que le poète semble, ici, accepter stoïque et résigné. En définitive, « *Retrato* » est l'authentique « épigraphe » du recueil, l'autoportrait du poète qui s'identifie avec les terres de Castille ; riche du point de vue psychologique, semblable au destin de l'homme. Le poète paraît se détourner, se montrer par la suite plus discret, à de rares exceptions, comme dans « *El tren* » (CX), « *Noche de Verano* » (CXI), « *Poema de un día* » (CXXVIII).

B. LE PAYSAGE

- § 1. Campos de Castilla, malgré son aspect composite est un recueil paysagiste. Dans le même élan que les intellectuels qui forment la génération de 98, Machado exalte les paysages de la patrie dans la conscience du problème national. Comme le proclame Azorín : « *les hommes de 98 aimèrent le paysage, décrivirent des paysages* ». L'amour de la nature de Machado est avivé depuis son enfance ainsi que ses goûts de la promenade. Son approche du paysage est indissociable d'un art de vivre et ne s'arrête nullement à un goût souvent prêté aux intellectuels pour les choses abstraites et le pittoresque de la nature, un attrait superficiel et passager. Nombre de pièces sont des souvenirs d'excursions qui sont ou ont été l'inspiration de beaucoup d'écrivains, d'intellectuels et d'artistes. Il y a certainement du Virgile, des Bucoliques, Héraclite, Platon, Aristote dans leurs examens de la Phúsis, sans oublier le Rousseau des Rêveries d'un promeneur solitaire, d'un W. Whitman, Lamartine plus près de nous R.M. Rilke de Vergers ou même R. Char et sa Provence. Cet amour profond de la nature et ce lyrisme sont aussi analogues aux célèbres chefs d'œuvres des paysagistes de l'histoire, de l'art pictural comme Ruysdael ou J.F. Millet et son amour de la terre et de ses gens. Ces quelques exemples illustres de l'écriture et de la peinture ne nous servent cependant que pour montrer des jalons de l'histoire de la création et l'indéfectible présence de la nature chère aux écrivains. Il y a donc dans l'œuvre de Machado une présence constante de souvenirs d'excursions, de voyages et une véritable communion avec la nature, qui n'est pas livresque mais expérience vécue, totale et authentique. Machado s'est imprégné de ses promenades, de son contact quasi-charnel avec les paysages d'Espagne pour les décrire comme, aussi, un autre auteur, G. de Nerval et ses Promenades et Souvenirs.
- § 2. Le seul paysage chanté et qu'aime le poète est celui de ses affinités, de sa destinée personnelle. Le paysage choisi, c'est Soria et sa campagne environnante, austère, aride et grandiose à la fois et son fleuve, le seul fleuve de Castille du livre, le Douro qui traverse la Meseta et ses hautes plaines.

C'est la Castille désolée, le pays âpre, marmoréen, la « *tierra nervuda, enjuta, despejada* », chantée par Unamuno, où pauvreté et solitudes comme dans cette pièce, sont souvent évoquées :

...
*y otra vez roca y roca, pedregales
 desnudos y pelados senijones,
 la tierra de las águilas caudales,
 malezas y jarales,
 hierbas monteses, zarzas y cambrones*

Dans ce pays pierreux, le poète s'exalte devant la floraison et montre parfois une propension méticuleuse à décrire les arbres et plantes, les herbes de ces terres nues. De plus importants poèmes sont consacrés à l'évocation de la terre : « *A Orillas del Duero* », « *Orillas del Duero* », « *Campos de Soria* », « *Recuerdos* » et surtout, la très célèbre romance « *Tierra de Alvargonzález* ». Ces pièces d'intérêt dans l'émotion, devant la désolation et la noblesse du paysage, symbolisent le destin de la Castille¹⁷. C'est ainsi que Machado chante ces terres de Castille, sans monotonie, en jouant avec ferveur de toutes les palettes d'un peintre soucieux et amant d'un paysage cher à son cœur et à son âme, « *terres si tristes qu'elles possèdent une âme* » :

*¡ Oh tierras de Alvargonzález,
 en el corazón de España,
 tierras pobres, tierras tristes,
 tan tristes que tienen alma !*
 (CXIV, *La casa*, II)

C. L'ESPAGNE ET LE PEUPLE : LES HOMMES

§ 1. Les terres de Castille et les tableaux qu'en offre Machado sont peuplés de présence humaine : c'est le regard, enfin, des galeries de l'âme et de l'émotion intime tournée vers l'extérieur qui dévoile l'humanisme du poète philosophe. Le poète nanti d'humanisme laïc qui a appris « *le secret de la philanthropie* »¹⁸ observe ici ses compatriotes, frères humains et fait montre d'un talent de portraitiste du sentiment, de l'émotion de l'expression du corps. Il s'agit d'observations psychologiques pénétrantes et fines, aiguës têt dans la Revue La Caricatura, d'un talent sûr de témoin de son époque et de sa raza. Ainsi, dans « *Por tierras de España* » (XCIX), « *El hospicio* » (C), « *Las encinas* » (CIII), « *El Tren* » (CX), « *La venta de Cidones* » (CXVII) et d'autres pièces, le poète trace à plusieurs reprises des visages, des regards, des silhouettes de paysans, d'inconnus ou de l'aimée. Il convient de parler après Soledades, d'un véritable éveil à la présence d'autrui, d'un regard détourné des voix abyssales du soi à l'autre. Campos de Castilla est un livre qu'habite de façon quasi-théâtrale une foule de personnages des villes ou

¹⁷ Cf., B. Sesé, Opus cit.

¹⁸ Cf. Retrato in Campos de Castilla.

des campagnes et montre le poète soucieux de la réalité humaine de la Castille¹⁹. Machado est fidèle aux aspirations de la génération de 98 dans cet humanisme, comme le souligne B. Sesé²⁰, Unamuno et Baroja ont « *la même attention pour les habitants des villes et des villages de Castille, du Pays Basque ou de l'Espagne* » Machado comme selon l'expression unamunienne s'intéresse à l'intra-histoire aux hommes qui vivent et souffrent comme ceux que Don Miguel mettait en scène dans ses contes ou Paz en la guerra. Les rythmes de l'inspiration du poète sont, ainsi, successivement, les paysages, les hommes, l'interrogation inquiète sur le passé, le présent et l'avenir de l'Espagne (« *El mañana efímero* ». CXXXV).

D. L'HISTOIRE

§ 1. Campos de Castilla est un recueil où l'importance qu'occupent les évocations de l'histoire de l'Espagne, plus restreinte que celles des paysages et des hommes, est constante. L'inspiration machadienne semble être influencée par celle d'Unamuno. Pour Machado, comme pour Unamuno, de, En torno al casticismo, la vie intrahistorique est plus substantielle, importante, que les événements politiques qui cristallisent l'actualité médiatique. La vie du peuple, la tradition éternelle constituent des valeurs authentiques plus que les monuments et les pierres. C'est ainsi que sont absents dans le recueil, l'évocation des moments majeurs de l'histoire, qu'il n'y a pas de fresque historique, de portraits de souverains. Machado se consacre à la vie quotidienne des hommes, aux joies et aux souffrances qui sont l'évolution d'un pays. Dans « *A orillas del Duero* », le poète achève une description du paysage de Soria par une réflexion sur le passé glorieux de la Castille et l'abandon des terres, l'émigration des hommes. Le temps des conquêtes, des victoires, de la glorieuse épopée de la conquête de l'Amérique fait place désormais à la désolation²¹ :

*Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.*

...

*¿ Pasó ? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra*

Cependant, malgré l'emphase, Machado ne possède rien d'un laudateur du passé car l'essentiel de ses préoccupations réside dans le moment présent de l'histoire de l'Espagne. Il convient de voir là comme le souligne B. Sesé², « *une interprétation émotive, passionnée, de l'Espagne contemporaine* ». C'est sur un ton amer, déçu, que le poète dresse un constat du passé récent de son pays dans les deux pamphlets ou catilinaires intitulés, Una España joven (CXLIV) et España en paz (CXLV).

¹⁹ Machado s'inspire dans deux poèmes (CXVII et CXLIII) d'Azorín et de son livre, Castilla.

²⁰ B. Sesé, Opus cit.

²¹ A orillas del Duero (XCVIII).

² B. Sesé, Opus cit.

IV. NUEVAS CANCIONES

§ 1. Des trois recueils, Nuevas Canciones, le véritable troisième livre du poète est l'ouvrage le plus disparate. Gabriel Pradal Rodríguez¹ juge l'œuvre comme un « *livre hétérogène* ». Sa composition fut édifiée à des dates différentes, certaines pièces ont été écrites dès 1913. Cet aspect hétéroclite de l'œuvre révèle le manque d'unité et reflète selon B. Sesé², un « *tariissement de l'inspiration machadienne* ». L'œuvre commence par un long poème, « *Olivo del Camino* » (CLIII), où se mêlent visions champêtres et mystiques qui traduisent de façon inégale et emphatique, les vœux de fertilité du poète pour sa terre d'Andalousie. Subséquemment, de courtes pièces réunies sous le titre Apuntes, aux titres, « *Tierra de Olivar* », et, « *Hacia tierra baja* », offrent, gracieusement, comme des cantares, un reflet de la campagne autour de Baeza, de la Sierra Morena, de Cordoue avant Galerías et ses paysages mélancoliques. Des poèmes de Nuevas Canciones, nous relevons un intérêt pour Proverbios y Cantares dédiés à J. Ortega y Gasset. Proverbios y Cantares est un ensemble de cent trois pièces, très courtes (certaines n'ont que deux ou trois vers), composées sous la forme sentencieuse de maximes, d'apophtegmes qui sont des méditations philosophiques similaires aux Proverbios morales du Rabin Don Sem Tob de Carrion, d'ailleurs cité par Machado. La brièveté de ces sentences au ton incisif et non dénié d'humour, recèle de façon concentrée, un ensemble des méditations, des réflexions qui résument la thématique de l'auteur. Proverbios y Cantares constitue, t une véritable maïeutique, déjà traduite dans les vers :

*Para dialogar,
preguntad primero ;
después... escuchad.*

§ 2. Cette poésie sous forme de coplas populaires revêt parfois des accents hermétiques, que l'auteur nommait « *néo-barroques* », comme dans la sentence pythagorique :

*Sólo quede un símbolo :
quod elixum est ne assato.
No aséis lo que esta cocido.*

Ceci revient à affirmer ce que nous retrouvons dans une pièce suivante, que l'on ne doit pas produire de l'art avec ce qui présubsiste à l'art, la nature, mais avec l'art. Cette thématique n'est pas seulement esthétique mais aussi personnelle pour le poète pour qui la poésie, comme le souligne finement José María Valverde, est « *expression profonde et totale du vivre et du penser 'ainsi' qu'à l'algèbre supérieur de métaphores* »¹. Dans leur ensemble, ces coplas possèdent cependant un sens universel – par-delà l'attrait « maçonique » de

¹ Gabriel PRADAL RODRIGUEZ, A.M. Vida y obra. New York, Hispanic Institute, 1949, p. 49.

² B. Sesé, Opus cit.

¹ José María VALVERDE, Antonio Machado. Madrid, 1975, p. 152.

Machado similaire à celui d'un G. de Nerval pour les mystères au parfum avant-gardiste. Ce ne sont pas seulement des axiomes moraux, identiques à ceux de Campos de Castilla, mais comme nous l'avons vu précédemment, des pièces qui préfigurent la pensée des apocryphes :

*El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas ;
es ojo porque te ve.*

Cette courte pièce, comme de nombreuses des Proverbios y cantares, renforce le travail passé et présent des exégètes et critiques du créateur, de déceler déjà dans l'œuvre, la deuxième mouvance du poète vers une poésie où domine la question de l'autre, de l'autreté (la otredad), d'une quête forcenée contre l'intimisme solipsiste que certains, comme J.M. Valverde désignent par la « *lutte de toujours de Machado* »¹. Dans les coplas III, IV et VI, nous pouvons discerner déjà les prémices de la métaphysique d'Abel Martín :

*Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.*

¹ Ibid.

VII. LE TEMPS

A) SYNOPSIS

- § 1. Le cours perpétuel du temps, le flux du devenir des êtres et des choses, l'attente, l'espérance ou l'espoir, la présence fugace et l'absence douloureuse, la nostalgie du passé, la sénescence des êtres, comme le temps perdu, sont autant de sensations douloureuses qui ont orienté la poésie et les méditations de Machado. La lyrique du poète est toute imprégnée de la réalité temporelle dans la pleine considération du célèbre fragment de vers de Virgile dans l'Enéide, *fugit irreparabile tempus*. La fuite inexorable du temps est le sentiment dominant de la poésie et le guide de la pensée philosophique du poète philosophe. Le personnage apocryphe Juan de Mairena revendique, comme son créateur, d'être le poète du temps : « *Juan de Mairena s'appelle lui-même le poète du temps. Mairena soutenait que la poésie était un art temporel – ce que bien d'autres avaient dit avant lui – et que la temporalité propre à la lyrique ne pouvait se trouver que dans ses vers, pleinement exprimée* »²². Dans sa définition de 1931, pour l'anthologie de Gerardo Diego, Machado donnait la définition de son Art Poétique et affirmait : « *En cette année de votre Anthologie je pense, comme dans les années du modernisme littéraire (celles de ma jeunesse), que la poésie est la parole essentielle dans le temps. La poésie moderne, qui, à mon sens, part du moins en partie, d'Edgar Poe, n'a cessé d'être jusqu'à nos jours l'histoire du grand problème que posent au poète ces impératifs, d'une certaine façon contradictions : « essentialité » et temporalité (essentialidad y temporalidad)* ».
- § 2. Le thème du Temps est aux dires de Pablo de A. Cobos²³, dans la poétique de Machado et la métaphysique de Martín, celui de « *la plus grande tension dramatique* ». Les lemmes de la démonstration dialectique du célèbre essayiste à propos du tryptique, « *Nunca, nada, nadie* » sont les suivants : il n'y a pas de mouvement sans espace, mais le changement demeure. Si l'on ne nie pas l'Être, ni le changement, la négation du changement, c'est précisément le « *jamais* » (*nunca*). Le changement est succession. De telle sorte que si la vie, l'Existence, l'Essence, le Temps sont niés, le néant est Nada. Sans le Temps, il n'y a pas de présence et conséquemment d'absence, ni, mieux, omniprésence. Et P. de A. Cobos de conclure son examen liminaire de la métaphysique martinienne : « *la présence n'est pas ici, mais, maintenant* ». Des trois « *mots terribles* », et, que prononce Mairena, qui sont trois négations du Temps, Mairena affirme l'inter-subjectivisme de son maître par la plus terrible, la dernière. Le « *nadie* » est compris dans le « *nunca* » et le « *nada* ». La plus négatrice, nonobstant, réside dans celle du temps, qui est aussi négation de l'être et de la vie. Le trait marquant de la poésie et de la pensée du Machado de la deuxième époque est comme nous l'avons vu, d'objectiver, de « conscientiser », d'humaniser : ce qu'il fait n'est rien d'autre que de révéler la temporalité des choses. C'est cette objectivation du temps que nous rencontrons sous plusieurs formes.

²² Juan de Mairena.

²³ Pablo de A. Cobos, El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena, Madrid, 1971.

§ 3. Le cadre dans lequel, dans sa poésie, Machado a dialogué, souvent celui des trois moments du jour – l'aube, le soir, la nuit – nous révèle la tentative du poète de rechercher les symboles qui s'accordent le mieux à ses émotions. Le dialogue avec l'aube (« *Me dijo un alba de primavera* », Soledades XXXIV) conte la traversée d'une vie d'un voyageur désabusé (« *yo floreá en tu corazón sombrío/ha muchos años, caminante viejo que no cortas las flores del camino* »), qui garde la nostalgie de ses jeunes années (« *el viejo aroma de mis viejos lirios* »), mais desquelles ne demeure presque rien tout en gardant l'espoir d'un renouveau (« *Pero si aguardas* », etc.). Le recours du poète, d'identifier ce moment de la journée (ici l'aube printanière), aux souvenirs ou aux songes est fréquent. Il est l'occasion au poète de contempler son devenir, depuis un présent dont il espère d'autres « *purs matins* ».

L'autre type de dialogue familier du poète dans le temps est celui d'avec le soir. Ce qui caractérise, à la manière des romantiques français, ce moment du jour chez Machado, est la mélancolie :

En una tarde clara y amplia como el hastio
(Soledades, XVII)

Puis,

Fue una clara tarde de melancolía
(Ibid, XLIII)

Ou bien ailleurs,

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano.

§ 4. L'autre analogie du moi du poète avec une période du jour consiste, dans le célèbre poème présenté auparavant, « *¡ Oh, dime, noche amiga, amada vieja,...* » (Soledades, XXXVII), en un dialogue avec la nuit. Le poète veut connaître le secret de ses songes, si ses larmes sont siennes. Ce désir profond de décrypter la voix des rêves est un trait machadien par excellence, en ce que pour le poète, le rêve est une forme de vie poétique, et une forme de connaissance de soi. Il écrira à Guiomar : « *Se sueña frecuentemente lo que ni siquiera se atreve uno a pensar. Por esto son los sueños los complementarios de nuestra vigilia y el que no recuerda sus sueños, ni siquiera se conoce a sí mismo* »¹. Mais, Machado n'a guère utilisé le rêve dans une poésie à propension surréaliste, mais a versé dans une psychologie du rêve ou une gnoséologie onirique dans ses écrits tardifs². La réponse de la nuit déconcerte le poète parce que celui-ci croit en l'identité de sa personne et de ses rêves. Elle lui répond : « *Jamás me revelaste tu secreto* ». Pour finir : « *y allí te vi vagando en un borroso/laberinto de espejos* ».

En définitive, comme l'affirme R. de Zubiría³, ce poème est une façon pour Machado de se dédoubler, pour « *parler avec le temps* ».

¹ Concha Espina, De Antonio Machado a su grande y secreto amor, Madrid, 1950, p. 82.

² Cf. Juan de Mairena.

³ R. de Zubiría, La poesía de Antonio Machado, Madrid, 1973.

§ 5. Le thème du temps apparaît dans l'œuvre de Machado, sous des formes diverses et nombre de critiques se sont évertués à souligner son caractère polymorphique. L'image de l'eau et de l'horloge possèdent une valeur temporelle souvent présente dans la poésie machadienne. L'eau est temps ; eau des rivières, eau des fontaines, jaillissantes ou mortes qui s'écoulent vers l'éternité :

*Dice la monotonía
del agua clara al caer ;
un día es como otro día :
hoy es lo mismo que ayer. (LV)*

Par touches délicates, l'eau symbole du temps qui s'écoule dans la monotonie des jours est le devenir du poète soucieux de son destin d'homme en des mots, comme le rappelle R. de Zubiría, pascalien :

*¿ Qué es esta gota en el viento
que grita al mar : soy el mar ?*

L'autre aspect du temporel dans l'œuvre de Machado est l'horloge, qui marque insidieusement et mécaniquement, le parcours du temps, et qui apparaît dès le premier poème de Soledades, « *El viajero* » (I) :

*En la tristeza del hogar golpea
el tic-tac del reloj. Todos callamos.*

Ainsi, l'eau et l'horloge semblent murmurer les mêmes paroles :

*Tic-tic, tic-tic... ya pasó
un día como otro día,
dice la monotonía
del reloj. (CXXVIII)*

Le bruit de l'horloge ponctue les jours et les nuits d'insomnie, dans sa présence odieuse, revêtant parfois, selon B. Sesé¹, des accents baudelairens par l'effroi du poète qui y sent résonner comme l'écho de la mort ou quelques sensations lugubres :

*Daba el reloj las doce... y eran doce
golpes de azada en tierra...
..., ¡ Mi hora ! – grité – ... (XXI)*

Le poète s'interroge, par ailleurs, dans une distinction qui possède le trait esthétique d'une réflexion qui sera développée ultérieurement sous forme philosophique dans Juan de Mairena et toute bergsonienne du temps mathématique et linéaire de l'horloge et du temps psychique :

*Pero, ¿ tu hora es la mía ?
¿ Tu tiempo, reloj, el mío ? (CXXVIII)*

¹ B. Sesé, Antonio Machado, l'Homme, le Poète, le Penseur. Thèse présentée devant l'Université de Paris III, 1977.

Juan de Mairena nous révèle, par son attrait et sa fascination des montres ou des horloges, l'angoisse temporelle dans une réflexion où ces instruments sont pour lui la marque de l'homme : « *De toutes les machines que l'homme a construites, la plus intéressante est, à mon avis, la montre, engin spécifiquement humain, que la pure animalité n'aurait jamais inventé. L'homo faber, comme on l'appelle, ne serait pas réellement homo, s'il n'avait pas fabriqué de montres. Et, en vérité, il n'importe guère après tout qu'il les fabrique ; il suffit qu'il les utilise ; moins encore ; il suffit qu'il en ait besoin. Car l'homme est l'animal qui mesure son temps* »¹.

§ 6. La sentence originale et abyssale – « *l'homme est l'animal qui mesure son temps* » – mène Mairena plus loin dans ses réflexions : « *À mon sens l'homme est mené par une illusion vieille comme le monde : la croyance de Zénon d'Elée dans l'infinitude du fini (de lo finito) à cause de son infinie divisibilité. Ni Achille, aux pieds légers, n'atteindra jamais la tortue, ni une heure bien comptée ne devrait jamais finir d'être comptée. De notre point de vue, toujours métaphysique, l'horloge est l'instrument de sophistique comme n'importe quel autre. Tâchez de développer ce thème avec toute la minutie et toute la lourdeur dont vous pouvez être capables* »²⁴. Déniant l'aspect utilitariste de la montre qu'un Martín, versant dans la question de l'Autre, considérerait selon le sens commun comme la condition indispensable à nos actions communes et à l'échange, le professeur apocryphe Mairena vise la dimension métaphysique, quasi ontothéologique par l'utilisation d'un sophisme digne des éléates. C'est sous l'angle quantitatif de l'infinie divisibilité du fini, en vertu du célèbre sophisme de Zénon d'Elée appliqué au temps, que Mairena dans une version hétérodoxe, détourne l'angle qualitatif, émotionnel du temps. Ces réflexions sont symptomatiques de l'importance, pour Mairena-Machado, de l'émotion du temps et son angoisse profonde. « *L'horloge est un instrument de sophistique comme n'importe quel autre* », est une profession, que Mairena prolonge par les conseils d'un examen minutieux, qui résonne de façon ambivalente comme un trait d'humour et dénote un recel profond.

B) LE TEMPS DANS LES CHOSES

Cette manière de vivre poétiquement le thème du temps s'illustre au travers de deux exemples. Le premier est dans le poème intitulé « *Las moscas* » (XLVIII). Les mouches se posent dans le poème en divers endroits, en un vol qui est dans l'espace et le temps, virevoltent du présent au passé et deviennent :

*Moscas de todas las horas,
de infancia y adolescencia,
de mi juventud dorada ;
de esta segunda inocencia
que da en no creer en nada
de siempre...*

¹ Juan de Mairena.

²⁴ Cf. *Opus cit.*

Celles-ci sont ainsi que les désigne R. de Zubiría²⁵, un « *symbole du temps concrétisé dans le minuscule* ». C'est au travers de cet animal familier que diverses choses apparaissent au poète (« *me evocáis todas las cosas* »). Elles surgissent à plusieurs périodes de la vie et accompagnent le poète de l'enfance à cette « *seconde innocence* ». Il ne s'agit ici, nullement, d'un jeu verbal, d'une sorte de jonglerie rhétorique, mais d'un témoignage de l'homme et de l'omniprésence du temps jusque dans le quotidien. Notre poète nous livre dans ce poème aux résonances ludiques et étranges mais profondes, un examen de la présence de ses « *vieilles amies* », symboles du temps dans les choses. Dans l'avant-dernière strophe vient la nomenclature :

*Yo sé que os habeís posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.*

L'autre exemple dans la poésie machadienne du temps perçu dans les choses, les objets familiers, nous le décelons dans la première des Canciones a Guiomar, dans des accents proustiens. L'aimée : Guiomar ? a offert un citron au poète ; il confie :

*No salría
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía,
o el hilo de un claro día,
Guiomar, en dorado ovillo.
Tu boca me sonreía.
Yo pregunté : ¿ Qué me ofreces ?
¿ Tiempo en fruto, que tu mano
eligió entre madureces
de tu huerta ?*

Pour le poète, le fruit doré s'est converti en temps irréversible. R. de Zubiría²⁶ y voit là, une « *magnifique fusion d'espace et de temps* », dans ce que l'on pourrait désigner en termes kantien, présence de la consubstantialité de l'espace et du temps en un réalisme transcendantal.

C) LES CHOSES DANS LE TEMPS

§ 1. D'une autre manière, Machado ne voit pas seulement le temps dans les choses, mais, aussi, les choses dans le temps, dans de nombreux poèmes. Tous les objets de son monde extérieur sont délimités dans le temps, clairement situés dans le passé, le présent ou le futur, dans le cycle des saisons ou la double perspective du jour et de la nuit. L'on peut observer cet aspect de la temporalité dans le poème « Campos de Soria » (CXIII). Le

²⁵ Opus cit.

²⁶ Opus cit.

Thank You for previewing this eBook

You can read the full version of this eBook in different formats:

- HTML (Free /Available to everyone)
- PDF / TXT (Available to V.I.P. members. Free Standard members can access up to 5 PDF/TXT eBooks per month each month)
- Epub & Mobipocket (Exclusive to V.I.P. members)

To download this full book, simply select the format you desire below

