

Mythe et symbole comme formes d'errance poétique : Antonio Machado et Cesare Pavese

L'errance de l'être dans la littérature poétique prend souvent la forme d'un voyage intérieur qui devient un miroir du parcours vital de l'auteur. La description de ce voyage se bâtit sur plusieurs formes d'expression traversées par deux axes : la dimension symbolique du langage et l'emploi du mythe.

Le but de notre recherche est d'analyser les similitudes et les divergences de ces deux ressources, si souvent utilisées pour exprimer la lutte contre le temps et la recherche de nous-mêmes. Itinérance, errance et voyage, réels ou virtuels, seront les mots clés les plus répétés tout au long de ce travail. Ils sont le trait d'union qui met en rapport auteurs et traditions littéraires différentes, unis cependant par la valeur universelle et par la dimension communicative du mythe et du symbole.

Symbole et récit autobiographique

Le symbole est un condensateur des principes de la signicité, car sa valeur se révèle au-delà des rapports entre signifiant et signifié, en opérant comme liaison entre la synchronie du texte et la mémoire de la culture, c'est-à-dire mémoire de l'auteur et mémoire du lecteur¹. Le symbole évoque quelque chose d'absent, d'impossible à percevoir : il n'est pas une chose, mais la représentation de cette chose².

L'existence du symbole précède donc celle du texte. Son origine se trouve au plus profond de la culture. Souvenir de l'écrivain, le symbole établit un pont entre la réalité synchronique et la mémoire individuelle et collective : le symbole, comme le mythe, est archaïque.

La dynamique de signification du symbole, contrairement à celle du mythe, s'organise autour de sa référentialité. Le sens du symbole, qui s'appuie sur la rhétorique et sur le sens figuré, se construit autour d'un réseau de champs sémantiques en créant des isotopies de signification. Dans le cas de l'expérience poétique, l'identification de ces champs sémantiques sont à la base de sa lecture et de l'herméneutique textuelle.

¹ Lotman. I., 1992, « El símbolo en el sistema de la cultura », *La semiosfera I*, trad. du russe par D. Navarro, Madrid, Cátedra, 1996, p. 155.

² Durand. G., 1960, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 25-27.

Par conséquent, ce qui compte objectivement, pour l'analyse du contenu, c'est la nécessité de reconnaître l'existence, dans certains cas, de plusieurs plans isotopes dans un même discours³.

La présence du symbole chez Antonio Machado

Antonio Machado (Séville, 1875 - Collioure, 1939), l'un des poètes classiques de la tradition espagnole du XX^e s, mène une vie qu'on pourrait considérer comme une vie errante. Professeur et journaliste, il change souvent de ville et de résidence, en emportant dans son âme l'essence des paysages qu'il parcourt en tant que promeneur solitaire, ainsi que la douleur de la perte provoquée par la mort de sa jeune épouse après un an de mariage.

On pourrait analyser la poésie de Machado comme une phénoménologie du symbole. Connaisseur de la rhétorique classique et de la tradition du « siècle d'or » espagnol, ainsi que de la poésie française contemporaine, Machado propose une définition efficace du symbole, signalée par Zubiría⁴, qui se trouve dans les « Proverbes et chansons, CLXI » (*Champs de Castille*, 1907-1917)⁵ :

*Donne double lumière à ton vers
pour qu'on le lise de face et de biais.
(Champs de Castille, « Proverbes et chansons », CLXI, v.1-3)*

L'univers symbolique de Machado est composé de différents éléments isotopiques, celui de l'eau étant sans doute le plus présent tout au long de ses poésies. En vertu de la valeur référentielle du symbole, la pluie, le fleuve, la fontaine ou la mer acquièrent une signification associée surtout à la dimension temporelle et à l'univers émotionnel du poète. On pourrait interpréter cette isotopie de signification, selon Bachelard, comme une rêverie des images matérielles, ou, en d'autres termes, comme une façon « d'écarter les formes » pour arriver à la vraie connaissance du message⁶ ».

La poétique de l'eau chez Machado nous permet d'appliquer systématiquement les différentes taxonomies proposées par Gaston Bachelard autour du symbole de l'eau, c'est-à-dire, les eaux claires, les eaux profondes, les eaux composées, les eaux maternelles, les eaux marines et les eaux violentes⁷. Nous allons analyser ici seulement la présence des eaux claires et des eaux marines dans la poésie de Machado, car ce sont les deux catégories le plus attachées au sens de l'errance. C'est à travers ces images que la dimension temporelle de la poésie machadienne prend forme, ainsi

que la conception allégorique de la vie comme voyage. L'expression de l'errance, qu'elle soit physique ou métaphysique, est souvent représentée par le flux du fleuve. On voit dans l'exemple suivant le sens du déplacement — dans ce cas on parle de l'émigration — comme un mouvement lié aux eaux fuyantes :

*Aujourd'hui il voit son pauvre fils fuir son foyer
l'orage importer les limons de la terre
par les fleuves sacrés devers les vastes mers ;
sur les landes maudites, il peine, souffre et erre.
(Champs de Castille, « Par les terres d'Espagne », XCIX, v. 5-8).*

Mais le mouvement des eaux est aussi le reflet du temps et de l'itinéraire vital du poète, souvent associé au voyage et à la mer :

*La coque rongée et verdâtre
de la vieille felouque
repose sur le sable...
Sa voile déchirée semble rêver encore
au soleil, à la mer.
(Solitudes, Galeries et autres poèmes, XLIV, v. 1-5)*

La mer représente donc, dans la plupart des cas, la fin du voyage :

*Mourir... Tomber comme une goutte
de la mer dans la mer immense?
Ou être ce que jamais je n'ai été:
seul, sans ombre et sans songe,
un solitaire qui s'avance
sans chemin et sans miroir?
(Champs de Castille, « Proverbes et chansons », XLV)*

Selon Bachelard, l'eau de la mer était une eau inféconde par rapport à l'eau douce. L'eau du ciel, l'eau de la pluie fine, sont la source de la vie qui coupe la soif et qui rafraîchit⁸. En fait, l'eau de la mer chez Machado est un symbole ambivalent, qui se rattache parfois au mensonge. Dans l'exemple ci-dessous, elle devient une surface qui renvoie une image trompeuse de la réalité :

*Sa pensée a un vol de mouette, qui a vu
sauter dans l'eau un poisson d'argent.
Et il pense : « Cette vie est l'illusion marine
d'un pêcheur qui un jour ne peut plus pêcher. »
Le rêveur a vu que la mer s'illumine,
et il songe que la mort est une illusion de la mer.
(Champs de Castille, « Paraboles II », v. 15-20)*

³ Greimas A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 97.

⁴ Zubiría R. de, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1981, p. 53.

⁵ Toutes les citations des poèmes de Machado ont été traduites au français par Sylvie Léger et Bernard Sesé.

⁶ Bachelard G., 1942, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 2019, p. 8.

⁷ *Ibid.*, p. 29-208.

⁸ *Ibid.*, p. 172-175.

L'eau claire est celle qui nous amène à la vérité et surtout à la conscience du temps. La fontaine met en contact le poète avec les souvenirs, qui sont souvent le point de départ d'un voyage en arrière. Grâce à l'eau et à ses fréquents dialogues avec les sources et les fontaines, le poète reprend son passé et joue avec le temps :

Dans le parc solitaire, la sonore
copla bouillonnante de l'eau chantante
 me guida vers la fontaine. La fontaine versait
 sur le marbre blanc sa monotonie.
 La fontaine chantait : Frère, mon chant présent
 te rappelle-t-il un songe lointain ?
 (*Solitudes, Galeries et autres*
 poèmes, « Souvenir d'enfance », VI, v. 9-14)

Tous ces bonds temporels en avant et en arrière sont les témoins d'une errance émotionnelle qui traverse toute l'œuvre du poète. Les nombreux dialogues avec les sources et les fontaines donnent une vision héraclitéenne de l'existence qui s'exprime par le symbole des eaux. Rêverie du passé et angoisse du futur qui ont comme cadre l'austère plateau castillan, où le lecteur trouvera toujours une vallée, un fleuve et un chemin.

Mythe et récit autobiographique

Nous allons analyser ensuite une autre ressource expressive pour décrire l'expérience du devenir : le mythe. Le mythe est l'un des moyens d'expression les plus utilisés par le langage poétique pour réfléchir sur le temps, sur la mémoire et sur la nostalgie. L'utilisation du mythe comme un possible miroir de la vie du poète est justifiée, en premier lieu, par sa dimension narrative. Nous venons d'analyser la valeur référentielle du symbole, ainsi que sa capacité à créer des isotopies de signification qui dépassent le rapport signifiant-signifié et qui relient le texte avec des émotions pré linguistiques.

Si le réseau des isotopies symboliques nous relie à l'inconscient, en constituant une phénoménologie des émotions, l'utilisation du mythe comme expression du parcours biographique nous rapproche de la structure narrative.

Les mythes peuvent donc être une ressource expressive qui raconte l'errance du poète, au sens physique ou figuré, ainsi que sa lutte contre le temps. Si la mer ou le fleuve étaient des symboles qui nous donnaient la mesure du passé et nous fournissaient l'écho de la nostalgie, le personnage mythologique serait le vrai miroir du poète, qui s'identifie avec lui.

Le mythe est l'espace du retour par excellence. La reconstruction d'un itinéraire vital à travers le personnage mythique met le lecteur en contact

avec un temps primordial, dans lequel la civilisation triomphe sur le chaos⁹. Cesare Pavese a éprouvé, par l'expérience mythique, un mouvement rétrospectif similaire : il a voyagé au moment de la création de sa psyché et de sa conscience, en somme, au moment de l'enfance.

Comme le rite, le mythe nous entraîne dans un espace préhistorique, un *illo tempore* pendant lequel les héros se sont confrontés aux mystères de l'existence. La défaite du Minotaure ou de la Sphynge, la confrontation avec les dieux et les défis de la mort ont forgé le caractère humain. L'errance qui conduit vers le passé amène les poètes aux origines de la vie, à la connaissance d'eux-mêmes et des événements qui ont marqué leur existence. Ce retour à l'enfance, ce voyage à rebours, se manifeste à plusieurs reprises dans toute l'œuvre de Cesare Pavese et constitue une coupure, une frontière entre le présent et le passé, entre le monde réel et le monde figuré. Attrapé entre ces deux mondes, Pavese fait de l'errance vers le temps perdu un rituel qui se caractérise, comme les mythes anciens, par sa répétition tout au long de son œuvre, particulièrement dans le cas du *Métier de vivre* (1935-1950) et les *Dialogues avec Leucò* (1947).

La réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou participation ; tout ce que n'a pas un modèle exemplaire est « dénué de sens », c'est-à-dire, manque de réalité. Les hommes auraient donc tendance à devenir archétypaux et paradigmatiques. Cette tendance peut paraître paradoxale dans le sens où l'homme des cultures traditionnelles ne se reconnaît comme réel que dans la mesure où il cesse d'être lui-même et se contente d'imiter et de répéter les gestes d'un autre¹⁰.

La présence du mythe chez Cesare Pavese

Toute la vie de Cesare Pavese a été marquée par les souvenirs de son enfance à Santo Stefano Belbo, dans la région du Piémont. La ville de Turin est le destin vital de l'auteur, mais la mémoire s'envole toujours vers les lieux de l'enfance. Errance physique ou plutôt errance émotionnelle ? Turin est l'espace des déceptions amoureuses, fréquentes dans sa vie, ainsi que le domaine de sa carrière comme romancier et comme poète, souvent mal comprise par les lecteurs et par la critique. Mais le retour au pays des Langhe révèle l'impossibilité d'un temps retrouvé.

Pavese est conscient du potentiel de la mythologie à l'heure d'exprimer cette dichotomie existentielle :

⁹ Eliade M., *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1942, p. 42 ; Eliade M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1965, premier chapitre.

¹⁰ Eliade M., *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1942, p. 48.

Ce caractère unique du lieu fait partie de cette unité du geste et du fait qui constitue le mythe. Dans la réalité, nul geste et nul lieu ne valent plus qu'un autre. Dans le mythe, il y a, au contraire, toute une hiérarchie¹¹.

Dialogues avec Leucò (1947) est sans doute l'œuvre où l'auteur étudie le plus profondément toute la portée expressive du mythe. Composée de vingt-sept dialogues entre deux personnages mythologiques, ce livre de prose poétique peut être considéré comme un roman organisé autour d'un passé primordial qui reflète la détresse de l'auteur à l'égard du temps et des relations humaines.

L'itinérance de Pavese entre la ville et la campagne se pose dans le roman par le biais de la structure temporelle des dialogues, où l'on trouve toujours quelqu'un qui reste et quelqu'un qui erre, qu'il soit étranger, voyageur ou exilé. Œuvre faite de dualités, la nature des personnages est aussi définie au fil du temps : l'homme est la victime de sa temporalité, tandis que les dieux sont au-delà de Chronos et au-delà de l'espace.

Le temps et le lieu de l'errance seraient donc à l'origine de toutes les souffrances humaines. En fait, « les mortels ne sont que des ombres, un prélude de la mort » selon Chiron, le centaure fils de Chronos¹². L'inexorabilité du temps est décrite dans le dialogue entre Achille et Patrocle. À la veille de la mort de ce dernier, avant de descendre au champ de bataille, Achille prend conscience de sa fragilité en tant que mortel. « Seuls les dieux peuvent dire "demain" », dit-il à Achille, son compagnon, en ajoutant ensuite : « Nous étions souvenir et nous ne le savions pas »¹³. Il a donc pris conscience que, jusqu'à ce moment, ils étaient immortels.

L'homme porte sur lui le poids du souvenir qui, dans le cas d'Ulysse, est le voyage de retour à Ithaque. Mais la nymphe Calypso lui donne la clé du bonheur : se laisser porter par l'oubli et mettre fin à l'errance, à l'impossible retour. Il s'agirait tout simplement d'accepter l'instant, un projet inconcevable pour Ulysse parce que, en tant que créature humaine, « ce que je cherche, je l'ai dans mon cœur¹⁴ ».

Ulysse échappe aussi au sortilège de la magicienne Circé, qui n'est pas capable de le transformer en porc. Toutes ses tentatives pour le retenir sur son île, Ééa, échouent et, après son départ, elle ne peut que le transformer en souvenir, parce que la réminiscence est la seule chose humaine qui peut briser le temps : l'homme est seulement « le souvenir qu'il porte avec lui et le souvenir qu'il laisse après son passage¹⁵ ».

¹¹ Pavese C., *Le Métier de vivre*, trad. de l'italien par M. Amaud, 2 vol., Paris, Gallimard, col. Folio, 1958, p. 338.

¹² Pavese C., 1947, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1988, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

Pavese nous offre une lecture insolite du voyage d'Orphée aux enfers. Son parcours philanthropique à la recherche d'Eurydice n'est plus réinterprété comme un geste d'amour mais plutôt comme une fuite, comme une évasion vers la lumière et vers la vie. Orphée abandonne Eurydice dans les ténèbres à cause de la futilité de son retour à la vie « pour mourir une autre fois¹⁶ ». Quelle serait donc la raison de ce voyage à l'Hadès dans le cas de cet Orphée Pavésien ? Il y est allé à la recherche de lui-même, la seule chose que l'on recherche dans la vie.

On trouve la figure d'Édipe, personnage erratique par excellence, à deux reprises dans le livre. Il soutient le troisième dialogue avec Tirésias et le dixième, où il parle avec un mendiant sur le sens de sa fuite et de son retour. On fuit toujours à la recherche de quelque chose et on finit par trouver autre chose ; on fuit à la recherche de nous-mêmes et on finit par comprendre mieux les autres. En tous cas, « on finit toujours par se retrouver sur le sentier qui nous amène à la montagne de notre enfance, où nous fûmes ce que nous sommes aujourd'hui¹⁷ ».

Toute l'œuvre de Cesare Pavese peut être interprétée comme la constatation d'une perte initiale, marquée par une vision mythique de l'enfance qui se caractérise par l'oscillation des lieux : ville ou campagne, Turin ou les Langhe. Les images transcendantales présentes dans les *Dialogues avec Leucò* sont interprétées en clé autobiographique et contaminées donc par l'expérience personnelle, un fait marquant qui confirme la théorie de Lévi Strauss sur la variabilité du mythe : la signification du mythe ne doit pas se circonscrire à sa présence dans l'Antiquité. Réinterprété tout au long de l'histoire selon différentes clés de lecture, une étude d'ensemble s'impose, car le mythe n'est plus lisible uniquement à travers ses versions classiques, mais aussi selon les perspectives contemporaines. Le mythe sera toujours un mythe tant qu'on le considère comme tel¹⁸.

Conclusions

Symbole. La dynamique de signification du symbole, contrairement à celle du mythe, s'organise autour de sa référentialité. Le sens du symbole, qui s'appuie sur la rhétorique et sur le sens figuré, se construit autour d'un réseau de champs sémantiques en créant des isotopies de signification. Ricoeur insiste sur la valeur du symbole comme élément précédant le logos, en proposant une « philosophie du symbole¹⁹ ». Cette philosophie se développe soit à partir d'une phénoménologie, qui tient compte de la

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ Lévi-Strauss C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, p. 254.

¹⁹ Ricoeur P. « Le symbole donne à penser », *Esprit* n° 27, 1959, p. 9.

signification d'un symbole par rapport aux autres symboles²⁰, soit à partir d'une herméneutique, qui doit s'appliquer à chaque texte singulier. À partir de ces étapes, se développe toute une pensée sur le symbole, une interprétation créatrice des différents domaines où agissent les symboles : les religions, l'expression artistique et les mythes. Toute mémoire collective procède par des images qui se manifestent à travers des symboles. Ils représentent les sentiments les plus profonds de notre âme. Ces symboles, qui sont inconscients, agissent sur notre psyché en performant nos pensées et nos actions. Ils constituent une partie fondamentale de l'inconscient collectif, où l'on trouve les perceptions de la réalité que les communautés culturelles ont partagées tout au long de l'histoire²¹. L'individuation de ces perceptions se réalise parmi des éléments subjectifs comme les rêves et les images matérielles. Entre ces images matérielles se trouve l'eau, comme nous venons de l'analyser dans l'œuvre de Machado.

Mythe. Le mythe devient logos par rapport au symbole. Nous pourrions trouver de nombreuses définitions du mythe, qui se caractérise par le fait d'être un récit traditionnel, mémorable et paradigmatique. Le mythe évoque un passé lointain, prestigieux, et raconte l'épopée d'un héros qui se transmet au fil du temps²². L'architecture du mythe est composée d'une série d'unités constitutives qui agissent comme les éléments sous-jacents à la structure de la langue, à savoir, les phonèmes, les morphèmes et les sémèmes, qui acquièrent leur signification dans l'interaction avec les autres éléments du récit²³. Selon Gilbert Durand, on peut considérer « le mythe comme un système dynamique de symboles, et d'archétypes : un système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit²⁴ ». Lévi-Strauss aussi, dans son *Anthropologie structurale*, souligne la fonction signifiante du mythe à partir de son entité linguistique par rapport au symbole.

Nostalgie. Au-delà du mythe et du symbole, les œuvres que nous venons d'analyser sont envahies par un sentiment qui caractérise la poésie des deux auteurs analysés : la nostalgie. Ce sentiment, toujours présent dans la civilisation occidentale mais qui se manifeste surtout aux temps modernes, ne trouve pas une définition précise du point de vue philosophique. Temps, mémoire et oubli convergent dans ce sentiment qui, si l'on suit les idées

²⁰ Le lien avec le réseau de signification proposé par Greimas d'un point de vue sémantique est, à notre avis, évident.

²¹ Jung C.G., 1959, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traduit de l'allemand par M. Murmis, Barcelone, Paidós, 1970, p. 27-28.

²² García Gual C., « Mitología y literatura en el mundo griego », *Amaltea. Revista de mitocrítica*, núm. 0, 2008, p. 1-11.

²³ Lévi-Strauss C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, p. 232-233.

²⁴ Durand G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 64.

platoniciennes exposées dans le *Ménon*, ne serait qu'une manifestation de la connaissance, car la connaissance de la vérité est le souvenir d'un état ancien. Machado et Pavese jouent avec la dimension temporelle. La fragilité du présent se manifeste par le poids du passé dans ses œuvres. Quoi qu'il en soit, la portée du passé, du présent et du futur est relative, car nous pouvons interpréter ce sentiment nostalgique non seulement comme mélancolie du passé, mais aussi comme le moyen de retrouver le bonheur au futur. Derrière chaque mythologie, on trouve toujours la même intuition : si un jour nous étions meilleurs qu'aujourd'hui, nous pourrions, peut-être, regagner la vertu, le bien-être et la perfection perdus²⁵.

Les deux poètes que nous avons analysés nous mettent en contact avec un sentiment universel. Comme le disait Gaston Bachelard²⁶, nous ne pouvons pas nous asseoir sur la rive du fleuve sans tomber dans une profonde rêverie et sans retrouver notre bonheur, car le même souvenir jaillit de toutes les fontaines.

José Luis Aja

Université Pontificale de Comillas (Madrid)

²⁵ Garrocho A., *Sobre la nostalgia*, Madrid, Alianza, 2019, p. 134.

²⁶ Bachelard G., 1942, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 2019, p. 15.

