

## L'Antipoésie

Cédomil Goic

Volume 6, numéro 3, décembre 1973

La littérature dans la culture d'aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500298ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500298ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Goic, C. (1973). L'Antipoésie. *Études littéraires*, 6(3), 377–392.

<https://doi.org/10.7202/500298ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1973

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

## L'ANTIPOÉSIE \*

### *cédomil goić*

Avec la mort récente de Pablo Neruda, le 23 septembre dernier, nous assistons à la fin d'un cycle complet de la poésie chilienne. La disparition de Vicente Huidobro en 1948 et de Gabriela Mistral — autre prix Nobel — en 1957 avait laissé au poète du *Chant général* et à sa prodigieuse capacité créatrice le soin de représenter la poésie.

Interrompu le travail de cette force de la nature qui produisait infatigablement des livres de poésie — au moins un ou deux par année — et qui sur son lit de mort s'occupait simultanément de l'élaboration finale de huit livres, il y avait et il y a lieu de se demander quel nouveau cycle commence maintenant, et qui peut prendre la relève dans cette course de la poésie chilienne.

Eh bien voilà, l'homme dont nous parlerons maintenant paraît pourvu de tous les attributs de l'authentique novateur de la littérature. Nicanor Parra jouit d'une personnalité attachante et son antipoésie a cette force d'attraction qui éveille l'émulation et suscite l'imitation. Il est vrai qu'il a été parfois servilement imité. Mais il n'en demeure pas moins que les poètes de langue espagnole — les Chiliens, les premiers bien sûr — tendent à le suivre et à trouver dans son œuvre et dans ses innovations singulières les conditions rendant possible l'avènement d'une nouvelle poésie. C'est avec la même sympathie qu'il fut accueilli par les poètes beatniks des années soixante et qu'il est acclamé par les poètes américains d'aujourd'hui. Aucun autre poète hispano-américain ne dispute à Nicanor Parra cette primauté et seul Ernesto Cardenal du Nicaragua partage avec

\* Ce texte a été traduit de l'espagnol par Georges Parent et Jean-Claude Simard, professeurs au Département des Littératures de l'Université Laval.

lui l'ascendant qu'il a sur les jeunes poètes d'Amérique latine sans avoir toutefois son prestige international.

Nicanor Parra, né en 1914, appartient à la même génération que le mexicain Octavio Paz, le cubain Lezama Lima et l'argentin Alberto Girri chez les poètes et que Julio Cortazar, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo et Carlos Droguett, pour ne nommer que ceux-là, chez les narrateurs.

Pour situer brièvement mon propos d'aujourd'hui, je voudrais m'attarder sur un aspect constant de l'expression poétique chilienne: c'est-à-dire la conscience d'un égarement fondamental. C'est là le point de départ de différents procédés à travers lesquels les poètes chiliens semblent surmonter — chacun à sa façon — cette condition initiale.

L'insécurité inhérente à cette conscience donne aux Chiliens, et j'oserais dire, à tous les Hispano-Américains, une certaine condition d'êtres instables. Huidobro disait de l'homme américain qu'il était comme un argonaute et Neruda dans sa poésie représente l'expérience de cette insécurité de l'existence, dans des images de maisons, de villes ou de pays qui naviguent, qui ne présentent ni la sécurité, ni la stabilité ni le caractère définitif et bien limité de la terre ferme.

Le problème de l'expression nationale et américaine est prédominant dans toute la littérature hispano-américaine et bien présent aussi dans la littérature nord-américaine. Par contre nous ne croyons pas retrouver chez les Européens ce débat sur le problème de leur identité culturelle ou d'une expression nationale originale. C'est là un mal dont souffre notre monde et qui peut correspondre à une dépendance culturelle aveugle et involontaire dont nous ne sommes sortis que pour nous retrouver face à face avec notre être. Cette expérience donc, nous mène au niveau de l'expression littéraire à traduire cette aventure de retour aux sources, aux origines. Pour certains ces origines seront la terre et l'indigène, pour d'autres un lieu primordial qu'on abandonne nostalgiquement pour se retrouver désillusionné par la réalité d'un monde en déroute; ou encore pour l'un c'est l'immersion dans les profondeurs matérielles où la vie et la mort développent leur dialectique et pour l'autre tout ce qui prend racine dans la vie du peuple et dans son expression.

La constatation d'un égarement dans la poésie dû à un éloignement de la vie et à une sacralisation qui soumet la poésie à un espace littéraire donné provoque chez Nicanor Parra le mouvement connu sous le nom d'antipoésie. Son but déclaré est alors de restituer la poésie à l'espace réel<sup>1</sup>.

Ce qui effectivement se produit c'est une modification de la poésie qui, bien sûr, se donne dans la poésie elle-même, c'est-à-dire dans la littérature et l'espace littéraire où se situe en premier lieu tout poème et toute œuvre littéraire.

L'antipoésie est une modification déjà apportée dans le système de la poésie contemporaine qui elle aussi avait tenté et réalisé quelque chose de semblable, mue par les mêmes causes, dans le climat des «ismes» du début du vingtième siècle. Quand Vicente Huidobro parlait de prendre les motifs du monde extérieur et de les convertir par l'image en une réalité insolite<sup>2</sup>, ou quand Neruda, dans *Sobre una poesia sin pureza*<sup>3</sup> (*Sur une poésie sans pureté*) proclamait l'incorporation à la poésie des motifs vulgaires de la vie pour désacraliser l'espace poétique, ils adoptaient tous deux ce même esprit antipoétique vis-à-vis des formes traditionnelles.

Nicanor Parra mécontent de la poésie de ses prédécesseurs immédiats fait un nouveau pas dans ce sens, et nous tenterons d'en détacher les traits originaux. Ce que l'antipoète veut c'est rapprocher la poésie de la vie et c'est ainsi qu'il parvient à réaliser un rapprochement maximum entre le langage poétique et la langue parlée et à fixer un authentique degré zéro de l'écriture. Chez tous les poètes antérieurs de la poésie chilienne contemporaine, la proximité du langage poétique et de la langue usuelle se retrouve dans l'emploi de certains éléments prosaïques, idiomatiques, autant de la langue cultivée non familière que de la langue populaire familière. On a déjà signalé que cette caractéristique est l'un des traits essentiellement distinctifs de toute la poésie hispano-américaine<sup>4</sup>. Ces

<sup>1</sup> Pour connaître la pensée de Nicanor Parra sur son antipoésie, consulter : Patricio Lorzundi, «In Defense of Antipoetry: an Interview with Nicanor Parra», *Review 72* (New York, Winter 71/Spring 72), p. 65-71.

<sup>2</sup> V. Vicente Huidobro, *Manifestes*, Paris, 1925.

<sup>3</sup> V. Pablo Neruda, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada.

<sup>4</sup> V. José María Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, 1952.

caractéristiques se retrouvaient dans une poésie d'un langage très spécial. Dans le cas de Parra l'on doit établir une distinction entre une poésie qui a fait du discours poétique une langue spéciale, plus ou moins éloignée de la langue ordinaire, et l'antipoésie. La définition aristotélicienne (*Poétique*, chapitre 22) du discours poétique comme discours fait de termes étranges et de langage figuré, établissait une fois pour toutes que le langage poétique était une déviation de la langue usuelle.

L'antipoésie cherche à neutraliser cette déviation et à déplacer le discours poétique par une sélection de registres non littéraires et appartenant principalement à la langue parlée. Ces registres se choisissent, s'ils sont littéraires, parmi les genres de dire (*genera dicendi*) non imaginaires (journalisme, histoire, science) ou non littéraires au sens strict, c'est-à-dire parmi les genres de dire jamais admis auparavant comme formes poétiques. L'intégration d'une nouvelle phraséologie, de « *genera dicendi* » insolites, de stéréotypes prosaïques qui font partie de surprenantes juxtapositions ou de montages, deviendra caractéristique de la langue antipoétique<sup>5</sup>.

Puisant son antipoésie dans le langage quotidien Parra y fait des trouvailles qui viennent confirmer et élargir les constatations des spécialistes du langage<sup>6</sup>.

Ainsi, par exemple, il est généralement admis en espagnol que le vers octosyllabique est celui qui se rapproche le plus de la langue parlée, d'où par conséquent son adoption par le « romancero », l'une des formes d'expression les plus près du langage populaire, et d'où aussi la prédilection qu'a pour cette forme l'antipoète. Par ailleurs, dans son exploration de la langue parlée commune et de la langue du journalisme, l'antipoète découvre qu'on y emploie régulièrement et sans s'en rendre compte des formes d'endécasyllabes parfaits qui font du locuteur ordinaire un poète qui s'ignore. Voilà une révélation bien inattendue pour notre bon monsieur Jourdain. Voyons quelques exemples en espagnol avec leur traduction :

<sup>5</sup> Voir à ce sujet mon article : Cedomil Coicé, « La Antipoesía de Nicanor Parra », *los Libros* 9, Buenos Aires, 1970.

<sup>6</sup> V. Antonio Quilis, *Métrica española*, Madrid, 1969.

- **¿Cuánto vale ese par de pantalones ?**  
(Combien vaut cette paire de pantalons ?)
- **Se reparte jamón a domicilio.**  
(On livre le jambon à domicile.)
- **Pobre gente no sabe lo que dice.**  
(Pauvres gens, ils ne savent pas ce qu'ils disent.)
- **La Sagan se da vuelta en automóvil.**  
(Sagan capote dans un virage.)
- **Huelga de estudiantes y profesores.**  
(Grève d'étudiants et de professeurs.)
- **Terremoto en Irán : 600 muertos.**  
(Tremblement de terre en Iran : 600 morts.)

Nous avons là en réalité, dans ces expressions courantes et ces titres de journaux de parfaits endécasyllabes et Monsieur Jourdain non seulement sait qu'il parle en prose, maintenant il sait qu'il est un antipoète.

Selon Parra lui-même, la poésie de la Renaissance, la poésie cultivée d'une part et l'adoption généralisée de l'endécasyllabe italien d'autre part sont les grands responsables de la sacralisation de la poésie qui dure jusqu'aux mouvements d'avant-garde.

La recherche des sources de l'antipoète a permis à son créateur une nouvelle compréhension de la poésie médiévale, des troubadours, des « romances » espagnols anciens, de la poésie des *Goliards* du douzième siècle, des *Carmina Burana* et des « clerici vagantes », de l'Archipoète de Cologne, où Parra retrouve cette parenté avec la vie qu'il recherche pour l'antipoésie<sup>7</sup>. La sélection de ces antécédents poétiques montre bien clairement quels sont les termes de la compréhension qui caractérise sa littérature et ceux de l'incompréhension de la poésie cultivée qu'il rejette.

Une telle compréhension donne normalement lieu à une généalogie. Les poètes surréalistes caractérisés par leur esprit iconoclaste ne tardèrent guère à préparer leur arbre généalogique — suivant en cela un comportement tacite de la poésie la plus traditionnelle qui cherche chez les autres la confirmation

<sup>7</sup> Voir P. Lorzundi, p. 67.

de sa propre vertu —. Il est évident que dans ce cas-là la compréhension a choisi une ligne de poètes maudits, visionnaires, ignorés ou incompris pour défendre son propre choix. Nicanor Parra, lui, cherche jusque dans la poésie grecque les origines les plus éloignées de l'antipoésie et il les découvre chez des lyriques grecs comme Archilokos, Nikarchos ou Kallimakos. Mais par dessus tout il est absolument fasciné par le grand commentateur de la vie quotidienne dans la comédie nouvelle d'Athènes, Aristophane, qui lui semble être le grand antipoète de l'antiquité.

Pour ce qui est de la poésie chilienne cultivée, Parra affiche une totale indifférence devant celle du dix-neuvième siècle et ignore de possibles prédécesseurs comme Diego Dublé Urrutia ou Carlos Pezoa Veliz. Par contre c'est avec un vif intérêt qu'il fait ressortir les traits de la poésie populaire du dix-neuvième et ceux de la poésie chilienne traditionnelle et folklorique.

Une bonne partie de l'attitude antipoétique est ainsi représentée dans l'œuvre de Parra par l'assomption de certains genres folkloriques où l'antipoète cède sa place à l'antipoète populaire dont le talent folklorique exceptionnel n'est surpassé que par celui de sa sœur Violeta, la présence la plus vive du folklore dans la poésie traditionnelle du vingtième siècle. Dans *la Cueca larga*, (un de ses longs poèmes populaires), Nicanor Parra utilise les formes du romance, du quatrain et de la « cueca ». Cette dernière forme est une composition de quatrains enchaînés faits de vers alternés de sept et de cinq syllabes. C'est la chanson et la danse nationale par excellence.

Mais ce qui est plus significatif encore c'est que Nicanor Parra a recours à tous les niveaux de langue : cultivés et populaires, littéraires et non littéraires ; principalement à la langue orale mais aussi à la langue écrite. Quant aux différents degrés de signification culturelle, il va du supraforme! — dans les genres de dîres académiques ou scientifiques et même les genres poétiques les plus cultivés et les plus exclusifs — et passant par les degrés non familier et familier jusqu'au degré vulgaire qui admet aussi bien des injures qu'une coprolalie propre à la langue parlée des Chiliens. Tout ceci bien sûr donne une physionomie contradictoire à son antipoésie et cette

contradiction même devient l'un des traits caractéristiques et fondamentaux de l'antipoésie.

Nicanor Parra amène à la situation antipoétique les différentes formes de la langue parlée ou écrite des genres de dire plus variés en altérant leur contenu référentiel ordinaire pour leur en octroyer un nouveau qui est en franche contradiction avec l'usage le plus fréquent. Il se produit ainsi une sorte de déviation de la forme intérieure qui convertit *le genre de dire* commun en objet de contemplation. Le genre de dire perd de cette façon son caractère originellement pratique ou idéologique, moral ou religieux, pour constituer un spectacle insolite qui opère sur l'horizon littéraire normal en surprenant et en altérant les habitudes de lecture. C'est ainsi que la fameuse phrase de Whorf : « speech is the best show man puts on » est une affirmation valide pour caractériser l'antipoésie et la fonction poétique du langage en général. En revanche, lorsqu'il fait une telle affirmation, le linguiste est dominé par une émotion légèrement admirative face à la réalité du langage, émotion admirative qui ne correspond nullement à la vision théorique propre à son point de vue. Seule la poésie fait surgir le langage comme objet de contemplation<sup>8</sup>. Quand Nicanor Parra dit : « La poésie c'est simplement la vie en paroles », il veut marquer sa volonté de créer une poésie authentique près de la langue quotidienne, des mots de la vie ordinaire, ou près de la vie ordinaire des mots. Il ne veut pas dire, néanmoins, que le mot dans sa signification pratique ou de par sa valeur situationnelle doit prévaloir dans l'antipoésie. La signification pratique se perd dans la poésie pour être abandonnée au simple déploiement des dimensions sémantiques immanentes du langage. Dans une poésie aussi près de la langue quotidienne et des formes stéréotypées, aussi près de la langue parlée en général, il est sûr que les mots conservent par delà le déploiement de leur signifié immanent, une certaine ambiguïté.

C'est là l'aspect signalé dans les mots de Parra mais on ne trouve pas habituellement chez lui la conscience de ce que le texte de ses antipoèmes appartient à une situation de langage

<sup>8</sup> Voir Félix Martínez Bonati, *la Estructura de la obra literaria*. 2a ed. Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 127 et ss.



imaginaire, bien plus il semblerait qu'il ne soit pas très disposé à admettre cette proposition. Au delà de cela subsiste la conscience de certains facteurs telle la présence d'un sujet parlant variable pour chacun des antipoèmes et l'impossibilité de retracer l'identité du sujet parlant typique idéal de son antipoésie à travers les multiples formes contradictoires sous lesquelles il apparaît. Il faut faire remarquer ici que Parra est, par contre, bien conscient de la signification des transformations que le sujet parlant poétique a connu dans l'antipoésie par rapport à la figure traditionnelle d'un je empirique dont l'image a été au préalable tracée par la psychologie comme celle d'un homme de condition moyenne dont les capacités, les aspirations et les comportements sont communs à tous les hommes. Plus loin encore Parra rejoint l'homme concret dont la réalité verbale l'amène à multiplier les images en tenant compte de la source multiple qui, comme nous le disions plus haut, contient des niveaux si différents entre eux. Il arrive alors que la réalité de cet homme concret n'est autre que celle de son langage. Mais de son côté ce langage qui lui donne sa forme et son existence ne lui appartient pas, car c'est plutôt lui, cet homme concret qui appartient au langage qui le caractérise. Ce sont les mass media qui conformément ce langage, ce sont les slogans partisans, ce sont les dictées d'une idéologie de classe qui fournissent aux hommes leur illusion de réalité personnelle<sup>9</sup>. Mais cette réalité personnelle n'existe pas chez le sujet parlant de l'antipoésie.

Cet état de fait n'épuise pas le phénomène antipoétique. La présence d'un sujet parlant anarchique et rebelle joue un rôle fondamental, car celui-ci viole les faits et les slogans et, à partir des formes sociales de ces registres ordinaires, il s'écarte de leur tendance normale par un mouvement audacieux et défiant qui fixe la conscience authentique de l'antipoésie dans sa lutte contre les mythes fallacieux et les conventions sans fondement, ou encore, contre l'abstraction déformatrice des idéologies et de l'esprit sectaire.

<sup>9</sup> Guillermo Rodríguez Rivera dans son prologue aux *Poemas* de Nicanor Parra, La Habana, 1969, et Federico Schopf dans le prologue de son édition de Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, 1971, se sont tous deux occupés de cet aspect.

Dans le cas de Parra, les réactions suscitées à l'occasion d'un fameux thé qu'il prit en compagnie de Pat Nixon à la Maison Blanche, acquièrent parfois un caractère anecdotique dans ses *Artefactos (Ouvrages mécaniques)* et dans d'autres textes. Ces mêmes réactions, de fait, amenèrent les Cubains à lui nier leur sympathie et à l'exclure du jury du concours littéraire de Casa de las Américas. Pablo Neruda, Enrique Lihn et Jorge Edwards subirent un traitement semblable de la part des Cubains, le premier, pour avoir pris part à un congrès du Pen Club à New York, et les deux autres, à cause de leur sympathie envers le poète cubain Heriberto Padilla. On trouve par ailleurs les suites de tout ceci dans un numéro de la revue cubaine *Casa de las Américas*, numéro consacré au Chili et dans lequel ne figurent ni Neruda, ni Parra, ni même Enrique Lihn; cela signifiait ni plus ni moins, laisser de côté toute la poésie chilienne contemporaine. Les remplacer par d'autres poètes dans une telle anthologie était une simple mystification.

De l'autoritarisme et de la rigidité du slogan, l'antipoète tira un ensemble de *Conversations Historiques* (entre Nixon et Fidel, Pat Nixon et Nicanor Parra, Nixon et Mao, Nixon et Breshnev) qui l'amènèrent à se proclamer dans une entrevue, précurseur du Président Mao. C'est de cette attitude que surgissent des ouvrages mécaniques comme celui-ci :

**Cuba sí; yanquis también.  
(Cuba oui; les Yankees aussi.)**

Et pour ce qui est des slogans de l'Unité Populaire au Chili, l'ouvrage mécanique s'appliquait à dévoiler l'image trompeuse qui se cachait sous l'absolutisme de la devise qui évoque aujourd'hui des échos dramatiques dans le cas du Chili :

**la gauche unie jamais ne sera vaincue**

que Parra transforme en ces termes :

**la gauche et la droite unies; jamais  
elles ne seront vaincues**

ce qui situe la vision politique au niveau du mythe de la

révolution absolue comme l'avait fait le poète péruvien Cesar Vallejo qui soutenait que seule l'élimination absolue des contradictions humaines rendrait possible l'unique et authentique révolution de l'histoire humaine<sup>10</sup>.

En plus de recueillir des devises, Parra, parfois, invente des boutades où le slogan publicitaire prend des tournures inespérées. Il en est ainsi par exemple dans l'ouvrage mécanique suivant :

**U.S.A. où la liberté est une statue.**

Considérons maintenant l'un des poèmes de la section III des *Poèmes et antipoèmes*, qui est le plus représentatif de l'antipoésie dans ce livre. Il s'agit du poème « la Vipère ».

Voici un poème qui choisit le registre de la confession ou de la narration autobiographique qui nous donne un « je » aux traits particuliers. Selon Parra, celui qui parle ici c'est l'antipoète, une voix qui n'est autre que l'homme de la masse, un homme qui raconte l'expérience de sa vie aliénée par des aspirations dictées à l'espèce par certaines normes sociales, par certaines coutumes du « machismo ».

Par ailleurs, le poème s'applique fondamentalement à présenter un type de femme séductrice chez qui l'on reconnaît la grande tentatrice et destructrice d'hommes, qui, issue d'une vieille tradition littéraire en poésie, remonte à la littérature courtoise provençale et, en passant par l'exaltation romantique de la femme fatale, parvient dans la poésie de langue espagnole à une nouvelle expression presque métaphysique de l'amour séducteur en tant que puissance universelle, dans le modernisme de Ruben Dario avec le poème « Era un aire suave » (« C'était un air suave »).

Maintenant, chez Parra, il y a eu un changement substantiel dans la représentation du type ; sa séduction s'exerce dans des circonstances surprenantes et dans des lieux exceptionnels, puisque ce sont les endroits les plus ordinaires de l'activité

<sup>10</sup> Voir les poèmes « Masa » et « Himno a los voluntarios de la República », dans Cesar Vallejo, *España aparta de mi este caliz*.

humaine qui non seulement ne sont pas intimes, mais au contraire publics : les bureaux, les parcs ou les places. Et de plus, les motivations de la séduction sont déformées par des exigences pathologiques ou par une exploitation économique et sexuelle abusive... La vipère apparaît caractérisée comme un être à la fois attractif et repoussant, d'une beauté de Méduse, et comme un être doué de facultés exceptionnelles pour triompher et obtenir dans la société le succès d'une superwoman, irrésistible et dominatrice.

**Pendant de longues années j'ai été condamné**

[à adorer une femme méprisable,

**À me sacrifier pour elle, à endurer des humilia-**

**tions et des tromperies sans nombre,**

**À travailler jour et nuit pour la nourrir et**

[l'habiller.

**À accomplir certains délits, à commettre cer-**

**taines fautes,**

**5 À réaliser, au clair de lune, de petits vols**

**Des falsifications de documents compromettants**

**Sous peine d'être discrédité à ses yeux si**

[fascinants.

**Aux heures de compréhension nous avons l'ha-**

**bitude d'aller dans les parcs**

**Et de poser ensemble au gouvernail d'un canot**

[à moteur,

**10 Ou nous allions dans un café dansant**

**Où nous nous lancions dans une danse effrénée**

**Qui se prolongeait jusqu'aux petites heures**

[du matin.

**De longues années j'ai vécu prisonnier du charme**

[de cette femme

**Qui se présentait toujours à mon bureau toute nue**

**15 En exécutant les contorsions les plus inimaginables**

**Dans le but de mettre ma pauvre âme dans son orbite**

**Et surtout, pour m'extorsionner jusqu'à mon dernier**

[rond.

En quatre segments l'on raconte autant de moments différents de sa vie où la femme lui imposa des exigences abusives : d'abord l'exploitation économique pour satisfaire

ses goûts et ses besoins, puis la séparation de ses parents et de ses amis, car, possessive, elle l'isolait et exigeait de lui une attention exclusive. La passion sans trêve qui la domine est assortie de son trait le plus spécifiquement vipérin, en effet elle parle sans cesse et soumet à l'antipoète des problèmes transcendants qui le rendent malade. Elle profite alors de son état pour s'habiller rapidement et l'abandonner en lui faisant un pied de nez. Par la suite, la vipère le soumet encore plus totalement en exigeant de lui qu'il paye des dettes et en lui refusant pour sa part toute assistance. C'est ainsi que l'antipoète en vient à vivre de la charité publique comme un misérable ; enfin, après leur séparation elle réapparaît pour le tenter avec les nouveaux attraits dont elle a paré son pouvoir de séduction. L'apparition de la vipère dans ce segment final est faite de multiples notes contradictoires. Ici dans cet antipoème on retrouve une forme dont le caractère tragi-comique rappelle les films de Charlie Chaplin.

**Heureusement cet état de choses ne dura pas**

[plus longtemps

**Car un jour où je me trouvais aussi sur une place**

**Posant devant la caméra d'un photographe**

**De délicieuses mains de femme me bouchèrent tout**

[à coup la vue

**50 Pendant qu'une voix chère me demandait : « Devine**

[qui c'est. »

**C'est mon amour, répondis-je sans broncher.**

**Mon ange, dit-elle nerveusement,**

**Permits que je m'assois sur tes genoux une fois**

[de plus

**C'est alors que je pus me rendre compte de ce qu'elle**

[se présentait maintenant vêtue d'un petit cache-sexe.

**55 Ce fut une rencontre mémorable, bien que remplie**

[de notes discordantes.

**Je me suis acheté un terrain, près de l'abattoir,**

[s'exclama-t-elle,

**Je pense y construire une espèce de pyramide**

**Où nous pourrions passer nos vieux jours**

**J'ai maintenant fini mes études, j'ai été reçue**

[avocate,

- 60 J'ai un bon capital ;  
Lançons-nous tous deux, mon amour, dans une  
[affaire productive, ajouta-t-elle,  
Bâtissons notre nid loin du monde.**

L'antipoème s'achève sur le rejet définitif de la séductrice ; le narrateur manifeste avec lassitude la méfiance que lui inspirent ses plans. Son épuisement et sa désillusion le réduisent à la satisfaction de ses besoins les plus élémentaires et il la supplie de calmer sa faim et sa soif par un geste charitable. Le caractère antipoétique de cette situation vient entre autres choses de ce que l'on nous présente un homme mort de faim et réduit à la misère la plus extrême et qui pourtant se fait photographe sur les places publiques. En effet l'individu est réduit aux mouvements par lesquels la société satisfait habituellement certains goûts et aspirations, par conséquent l'offre et la proposition que fait la vipère au personnage va précisément dans ce sens-là.

- Finies les folies, répliquai-je, tes plans ne  
[m'inspirent pas confiance.  
Pense que d'un moment à l'autre ma vraie femme**
- 65 Peut tous nous plonger dans la misère la plus  
[épouvantable.  
Mes enfants sont grands maintenant, le temps  
[passe,  
Je me sens profondément épuisé, laisse-moi me  
[reposer un instant  
Apporte-moi un peu d'eau, femme  
Procure-moi quelque chose à manger quelque part,**
- 70 Je suis mort de faim,  
Je ne peux plus travailler pour toi,  
Tout est fini entre nous.**

Le registre caractéristique de l'antipoème est, dans ce cas-ci, un registre éminemment narratif qui n'est pas, bien sûr, le registre le plus fréquent ni le plus caractéristique de la poésie lyrique. On retrouve, dans les formes verbales des poèmes énonciatifs, les indicateurs propres à la narration ou au commentaire.

Correspondant à une narration faite à partir d'un état de désenchantement qui caractérise l'antipoète vers la fin du texte, la confession propose une synthèse de certains moments globaux qui s'articulent avec d'autres indicateurs normaux de la narration, par exemple :

- 1 Pendant de longues années j'ai été condamné...**  
ou :
- 13 De longues années j'ai vécu prisonnier...**  
ou encore :
- 30 Cette situation a duré plus de cinq ans...**  
ou :
- 46 Heureusement cet état de choses ne dura pas plus longtemps**  
ou enfin :
- 54 Alors je pus me rendre compte...**

Ce sont ces indicateurs qui impriment le plus un caractère prosaïque au texte de l'antipoème, et par ailleurs le ton propre d'une confession orale qui à la fin, d'ailleurs, nous transmet « en direct » les paroles mêmes de la réplique aux promesses séduisantes de la vipère. Le monologue acquiert ainsi une force dramatique décisive.

Dans *la Vipère* comme dans l'antipoésie en général, le rapprochement du style à la vie se convertit en un signe de l'aspiration à une vie désaliénée des exigences et des valeurs de la société bourgeoise et plus près des besoins élémentaires. De même que pour l'humaniste de la Renaissance, l'idéal linguistique et stylistique était dicté par la langue naturelle, c'est-à-dire la langue parlée en correspondance directe avec un retour à la nature, ainsi l'humanisme de l'antipoésie de Parra apparaît dominé par un retour à la nature qui implique un rejet des déformations de la société contemporaine. Cependant l'humaniste de par sa conscience vigilante du développement de la société humaine semble presque réactionnaire. C'est ainsi que, tout comme l'activité critique de l'humaniste n'a pas empêché la naissance de la nouvelle société bourgeoise, il est à prévoir que l'antipoésie ne réussira pas à arrêter la massification culturelle et sociale. Néanmoins ses cartes de noblesse sont les mêmes que celles de l'humaniste du seizième siècle : il a pu présenter et dénoncer les agressions

contre l'homme pour que celui-ci les contemple dans les miroirs déformants et finalement inoffensifs de la littérature authentique.

En guise de conclusion rhétorique je voudrais recourir, si on me le permet, à un autre texte antipoétique :

**(JE DEMANDE QU'ON LÈVE L'ASSEMBLÉE.**

**Mesdames et messieurs**

**Je vais poser une seule question**

**Sommes-nous les enfants du soleil ou de la terre ?**

**Car si nous sommes seulement de la terre**

**Je ne vois pas pourquoi**

**Nous continuons de tourner le film :**

**Je demande qu'on lève l'assemblée.)**

*(Vers de Salón)*

**PIDO QUE SE LEVANTE LA SESIÓN.**

**Señoras y señores :**

**Yo voy a hacer una sola pregunta**

**Somos hijos del sol o de la tierra ?**

**Porque si somos tierra solamente**

**No veo para qué**

**Continuamos filmando la película :**

**Pido que se levante la sesión.**

*(Versos de Salón)*

*Santiago, Chili*

**Bibliographie de Nicanor Parra**

*Cancionero sin nombre*, Santiago, Nascimento, 1937.

*Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954.

*La Cueca Larga*, Santiago, Editorial Universitaria, 1958.

*Versos de Salón*, Santiago, Nascimento, 1962.

*Manifiesto*, Santiago, 1962. Feuille volante.

*Canciones rusas*, Santiago, Editorial Universitaria, 1967.

*Obra Gruesa*, Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

*Artefactos*, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972. Collection de 200 cartes postales.

**Autres publications et traductions**

*Discursos*, Santiago, Nascimento, 1962. Avec la collaboration de Pablo Neruda.



*Poems and antipoems*, San Francisco, 1963. Trad. de Jorge Elliot.

*Deux poèmes*, Paris, éditions Librairie Rousseau, 1963.

*Poems and antipoems*, New York, New Directions, 1967. Trad. de Miller Williams.

*Antipoems*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

*Emergency Poems*, Toronto, McLelland, 1972. Trad. de Miller Williams.