



Música esdrújula (2015) de Pedro Antonio González : une approche évidente du romantique, du grotesque et du symbolique

Edzon Castillo Montoya

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chili

edzon.castillo.m@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7204-8781>

Reçu le 13-08-2025 / Évalué le 30-10-2025 / Accepté le 30-11-2025

Résumé

Cet article vise à démontrer la présence de trois esthétiques distinctes dans la compilation poétique de Mario Verdugo sur l'œuvre de l'écrivain chilien Pedro Antonio González (1863-1903), intitulée *Música esdrújula* (2015). Pour mener à bien cet exercice littéraire, le texte sera identifié comme comportant des dimensions romantique, grotesque et symbolique, à la fois pour démontrer la polyvalence stylistique de l'écrivain et pour le libérer du classement classique imposé par la critique chilienne du début du XXe siècle. Cet article vise également à mettre en lumière son œuvre artistique peu étudiée au Chili et à justifier sa contribution à la littérature latino-américaine. Ainsi, pour mener à bien la recherche, les textes *Selva lírica* (1917) de Julio Molina Núñez et Juan Agustín Araya, le *Diccionario de símbolos* (2007) de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le *Diccionario de términos literarios* (2011) de l'universitaire espagnole Ana Platas Tasende et le *Diccionario de símbolos* (2014) de Juan Eduardo Cirlot, entre autres, sont utilisés. Le tout, dans le but d'exposer, à travers la citation de leurs poèmes, le lien et la pertinence avec les dimensions esthétiques envisagées.

Mots-clés : Pedro Antonio González, poésie chilienne, romantisme, grotesque, symbolisme

Música esdrújula (2015) de Pedro Antonio González: Un acercamiento perogrullado desde lo Romántico, lo Esperpéntico y lo Simbólico

Resumen

El presente trabajo tiene como finalidad demostrar la presencia de tres estéticas diferentes en el recopilatorio poético realizado por Mario Verdugo sobre la obra del escritor chileno Pedro Antonio González (1863-1903) titulado *Música esdrújula* (2015). Para realizar este ejercicio escritural se identificarán en el texto las dimensiones románticas, esperpénticas y simbólicas; como una forma de demostrar la versatilidad de estilos de este escritor y también para extraerlo del encasillamiento clásico dado por la crítica chilena de principios del siglo XX. Además, se pretende con este artículo visibilizar su trabajo artístico poco pesquisado en el país austral y como una forma de reivindicar su aporte a las letras latinoamericanas. Por ello, para realizar la investigación se emplean

los textos *Selva lírica* (1917) de Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, el *Diccionario de símbolos* (2007) de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el *Diccionario de términos literarios* (2011) de la académica española Ana Platas Tasende, y, el *Diccionario de símbolos* (2014) de Juan Eduardo Cirlot, entre otros. Todo, con el fin de exponer mediante la citación de sus poemas el vínculo y pertinencia con las dimensiones estéticas pretendidas.

Palabras clave: Pedro Antonio González, poesía chilena, romanticismo, esperpento, simbolismo

Música esdrújula (2015) by Pedro Antonio González: A Truism Approach from the Romantic, the Grotesque and the Symbolic

Abstract

The purpose of this paper is to demonstrate the presence of three distinct aesthetics in Mario Verdugo's poetic compilation of the work of Chilean writer Pedro Antonio González (1863 – 1903), entitled *Música esdrújula* (2015). To carry out this literary exercise, the text will be identified as having romantic, grotesque, and symbolic dimensions, both as a way of demonstrating the writer's stylistic versatility and as a means of freeing him from the classical pigeonholing imposed by early 20th-century Chilean critics. This article also aims to highlight his understudied artistic work in Chile and as a way of vindicating his contribution to Latin American literature. Therefore, to carry out the research, the texts *Selva lírica* (1917) by Julio Molina Núñez and Juan Agustín Araya, the *Diccionario de Símbolos* (2007) by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, the *Diccionario de términos literarios* (2011) by the Spanish academic Ana Platas Tasende, and the *Diccionario de símbolos* (2014) by Juan Eduardo Cirlot, among others, are used. All, with the aim of exposing, through the citation of their poems, the link and relevance with the intended aesthetic dimensions.

Keywords: Pedro Antonio González, chilean poetry, romanticism, grotesque, symbolism

Introduction

Pour les auteurs de l'œuvre *Selva lírica* (1917), l'écrivain chilien Pedro Antonio González (1863-1903) est considéré comme l'un des premiers poètes rebelles d'Amérique latine, étant comparé à de grandes figures de la littérature espagnole telles que Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Gustavo Adolfo Bécquer et même Rubén Darío (1). Mais, de plus, ils invoquent un auteur espagnol très proche du style exprimé dans les écrits du barde du sud : Ramón de Valle-Inclán (1866-1936). Ce dernier, créateur

d'un style narratif, poétique et théâtral dont les origines remontent au Siècle d'or espagnol : l'Esperpéntico.

Pour Ana Platas Tasende, dans son *Diccionario de Términos literarios* (2011), l'Esperpento présente des traits galiciens issus des fêtes et du carnaval, où intention critique, tragédie et réalité se mêlent et se déforment. Cette altération produit une dégradation des personnages, tant émotionnelle que linguistique, entraînant une mutation du personnage (241-242). En ce sens, Pedro Antonio González expose, à travers ses œuvres, notamment dans le recueil compilé par Mario Verdugo intitulé *Música esdrújula (Musique d'Esdrújula)*, publié en 2015, un lyrisme mordant, débridé et audacieux qui, en plusieurs vers, mime le grotesque.

L'expressionnisme littéraire se révèle latent en proposant l'utilisation d'un langage direct, laconique, déchiré et cultivé, mais en même temps une base romantique présentée à travers la mélancolie et l'angoisse métaphysique. Cette dernière caractéristique n'a pas été visualisée par Julio Molina Núñez et Juan Agustín Araya qui, dans la première partie de *Selva lyrica*, soutiennent que González est étranger aux courants de la vieille Europe, s'éloignant ainsi des écoles classiques et romantiques prédominantes au Chili et en Amérique latine à cette époque. C'est pourquoi cet essai vise à démontrer l'influence et la présence du romantisme, de l'esthétique de l'Esperpento et de l'utilisation de symboles dans la sélection d'œuvres de Pedro Antonio González proposée par Mario Verdugo dans *Música esdrújula*.

Nous connaissons Pedro Antonio González grâce aux recherches menées par Julio Molina Núñez et Juan Agustín Araya. Ces derniers expliquent que son oncle fut évêque d'Ancud, qu'il étudia au Collège des Pères de La Merced à Santiago et au Lycée de Valparaíso à l'époque où Eduardo de la Barra en était le recteur. Les auteurs évoquent son statut d'étudiant instable, invoquant à cet effet ses études de droit inachevées, les cours de littérature qu'il dispensait pour gagner sa vie et sa relation avec l'une de ses élèves, qui devint finalement son épouse (1). La forte tendance des auteurs à l'impressionnisme critique de style biographique, prédominant à cette époque, est évidente ; ils se caractérisent par un goût et une sensibilité davantage axés sur les anecdotes de la vie de l'écrivain que sur son œuvre. De même, le travail de compilation des noms d'auteurs émergents et

reconnus dans le champ littéraire national est louable et essentiel pour la création d'anthologies d'auteurs au Chili.

Du point de vue de l'analyse, le romantisme sera compris comme le mouvement idéologique, culturel et littéraire (fin du XVIII^e siècle à la première moitié du XIX^e siècle) qui a réagi au raisonnement des Lumières et à la non-conformité du monde, nourri par le besoin de rompre les liens dans la sphère personnelle ; en recherchant une liberté angoissée matérialisée dans le concept de « goût personnel » sur le principe de « beauté universelle » qui prévalait à cette époque (Platas Tasende, 627-628).

1. Le *look* romantique

Selon Ana Platas Tasende, le romantisme puise dans la personnalité humaine elle-même, générant un mélange de genres littéraires qui donne naissance à une perspective native aux nuances spirituelles. C'est l'angoisse de la mort qui engendre le conflit d'une vie fugace et imparfaite. Cette idée transversale est présentée à travers la désillusion, *le destin tragique* et le désir d'évasion, reflétant le Moyen Âge, le gothique et l'exotisme comme caractéristiques de cette période. La psychologie des personnages n'est pas insensible aux particularités du romantisme. Leur instabilité émotionnelle se déplace vers des espaces et des environnements inexplorés dans l'esthétique littéraire précédente. La nature, à travers la nuit, se transforme en environnement idéal pour l'inspiration et les actions du personnage romantique (désirs, doutes, déceptions amoureuses, espoirs, pensées). Ruines, tombeaux, terrifiant, fantomatique et tempêtes façonnent la création de l'intimité du soi (628).

Dans le recueil de poèmes de Pedro Antonio González par Mario Verdugo, paru dans *Música esdrújula* (2015), le romantisme est présent dès le premier vers du premier poème. C'est dans *Asteroide*, plus précisément dans le poème XXIX, Les traits de cette esthétique sont exposés à travers un « je » qui visualise un monde apocalyptique déjà mort et sans espoir. Le lyriste en déduit qu'il connaissait déjà l'issue et que personne n'a pris la peine d'inverser ce destin tragique. Dans la première strophe, le monde était en déclin. De plus, elle révèle un conflit intérieur avec ce monde injuste et désolé qui vient de mourir : « [...] Je vois enfin la lie de mon verre, /

comme un naufragé en ruine, flotter sur le monde ! » (25). Au début du deuxième vers, l'anaphore qui sera répétée dans la troisième strophe est : « Le monde est déjà un cadavre ! », et à côté : « Ce ne sont que des décombres, laissant derrière eux la traînée funèbre des miasmes ! » / « [...] Ce n'est plus que l'ombre d'un fantôme » / « [...] Il est juste que je le crache, et je le crache ! » (25).

De même, dans le poème XXXIX, la voix poétique s'immerge dans l'exposition carmin lorsqu'elle révèle ses pensées et ses sentiments : « Je sens que ma pupille est déjà éteinte / sous une ombre mystérieuse et vague. » Elle continue avec des références à la nuit et à ses éléments avec l'anaphore : « [...] Peut-être que lorsque la lune se lèvera incertainement / je serai déjà loin de la lumière qu'elle répand. » « Peut-être que lorsque la nuit sera déjà passée / il n'y aura plus une trace de moi sur la plage. » Concluant par une personnification du monde : « [...] Je] ne sais pas qui de ce monde m'appelle enfin, / de ce monde que je n'aime pas et qui ne m'aime pas ! » (25). De même, dans le poème XXVII, le lyriste poursuit son approche métaphysique du sens de la vie et de l'idée du destin comme obstacle existentiel permanent au fatalisme de l'espèce humaine par une question rhétorique : « Combien de fois, combien de fois / l'amertume de la vie / n'a pas rempli ma mesure / de la lie de sa lie ! » Il poursuit : « [...] La bataille / que le destin m'impose est très grande ! / Je lutterai jusqu'à la mort / même contre la populace ! » (26). Il précise que son combat ne se limite pas au destin et à la vie à laquelle il a dû « survivre », mais qu'il s'agit aussi d'un combat contre les personnes « méprisables » et « viles » avec lesquelles il partage son existence. Cette impression est encore plus évidente dans la strophe suivante, qui illustre le sentiment tragique de la vie : « [...] Je déteste et je hais la vie ! / J'envie celui qui, en même temps / sur le pont de l'abîme / est un meurtrier et un suicidé ! » (27).

La pensée de la solitude transparaît également dans les vers qui composent *Astéroïdes*. De la cinquième strophe à la huitième, la dernière, du poème XVII, le thème actuel est la désolation de la voix lyrique qui, au cœur de la nuit hivernale et sans but, parcourt un chemin à travers la ville vide qui ressemble à la vie. Une vie solitaire, une vie froide, une vie aux lumières tamisées. Plus triste que joyeuse. Se sentant accompagné quelques instants, il découvre, à son grand regret, que la masse visualisée

n'est que son ombre : « Soudain, du coin de l'œil, j'ai vu / une masse aussi silencieuse que moi-même marchant derrière moi. / Elle s'est glissée près du mur, craignant peut-être / de perturber mon étrange et profonde conversation avec l'abîme » (28). Pour conclure, « [...] j'ai abordé avec compassion l'essentiel de mon voyage / sur la neige qui s'étendait comme un tapis : / Je lui ai porté ma dernière affection en offrande. / Je lui ai porté mon dernier cri... Et il était mon *ombre* ! » (29).

Parmi les traits distinctifs du romantisme figure le type littéraire connu sous le nom de « Femme Ange ». Elle est définie comme une figure céleste et subjective, capable de sauver ou de « purifier » l'âme de l'amant. Son objectif premier est de susciter un sentiment de noblesse. Dans les poèmes de Pedro Antonio González, cette figure féminine se matérialise par l'innocence d'une « Fille » et par celle d'une « Vierge ». On ignore s'il s'agit d'une femme virginale proche du type de la « Femme Ange » ou de la « Vierge » du mythe marial de l'Église catholique. On retrouve également cette figure littéraire dans le recueil de poésie *Astéroïdes*, aux poèmes III et VII respectivement. Dans le poème III, la « Fille » est présentée tourmentée et peut-être en souffrance d'amour, où le locuteur lyrique, par une attitude apostrophique, tente de compatir à sa douleur : « Fille ! - Je connais le tourment sans pareil / que les gémissements que tu exhalas aujourd'hui t'arrachent ! / Ange ! - Ne regarde plus le firmament ! / Tu ne peux le toucher. Tu n'as pas d'ailes ! ». Dans le poème VII, la figure de la « Vierge » apparaît liée à la Lune blanche (avec les symboles Lune, écume, cygne, hermine et marbre), transparente, harmonieuse et inaccessible : « Là, dans le pays brumeux de la Lune / J'ai vu une Vierge qui va sans chemin. / C'est une Vierge qui, comme aucune autre, / S'approche de ma porte, se penche sur mon seuil. » Dans la deuxième strophe : « L'écume claire du lac n'égale pas / Le teint de la Vierge aux lèvres mielleuses. / Il n'est pas de cygne à l'aile plus candide, / ni d'hermine à la peau plus blanche. » (29).

À l'autre extrême se trouve le type littéraire lié à l'esthétique romantique, appelé « Femme Fatale ». Cette figure féminine séduit, trahit et envoûte les hommes par ses charmes, qui, incapables de l'atteindre, sont acculés au désespoir, à la folie ou à la mort. On trouve un exemple de « Femme Fatale » dans le recueil de poèmes intitulé « *Astéroïdes* ». Plus précisément, dans le poème XXXIV, la « Femme Fatale » est dépeinte

comme une « Bacchante » érotique et sensuelle, qui danse et sculpte son corps au cœur des festivités en l'honneur du dieu Bacchus. La voix lyrique énonce ses caractéristiques en la définissant comme : « La bacchante élancée », « le front blanc », « les épaules de marbre », « les lunes qui scintillent dans ses yeux », « les hanches tombantes », « la langue sonore et exquise » et « ses seins dilatés ». Contrairement à la « Femme Ange », la « Femme Fatale » est perçue d'un point de vue lascif et temporel. C'est la volupté terrestre qui prévaut dans cette figure féminine. De plus, elle est représentée en dualité avec le vin, et ce, avec le dionysiaque. Le poème commence ainsi : « La bacchante gracile balance sa taille / sous le bosquet de pavillons / que la vigne tisse et déploie dans la rue / qui forment les larges vases bouillonnants » (31). « [...] La bacchante gracile dilate ses seins / dans l'élan fou d'un enthousiasme fou, / qui sur ses ailes la happe enfin / de rêve en rêve, de spasme en spasme ! » Et il conclut : « La bacchante gracile jette ses pieds, / traçant dans ses tours la signature magique / du vertige brûlant qui évoque et excite / les gloires chantées par une musique lubrique ! » (32).

Dans *Sombra*, au poème VI, la « Femme Fatale » est individualisée. C'est Ema, la jeune épouse du poète, âgée de quinze ans, qui rompt avec la fiction lyrique et se pose en objet obsédant le quotidien de l'écrivain. Sa mémoire est un recueil de désir et, en même temps, de culpabilité pour les actes commis et sa perte ultérieure en tant que femme, résumés dans les demandes constantes de pardon (six) de la voix poétique tout au long de l'écriture : « [...] Pardonne-moi d'avoir osé t'avouer / que je ne peux vivre sans te comprendre ; / que je ne peux vivre sans t'adorer ; / que je ne peux vivre sans te posséder... » (49). « [...] Ema, fatale ! Ma supplication t'offensera-t-elle / si je te demande, lorsque je succombe, / de verser une larme de feu / sur l'humble pierre de mon tombeau ? » (51).

Le poème XXXI en est un exemple particulier. La « Femme Fatale » est ici une prostituée qui, loin d'être un facteur de déchéance masculine, a été affectée par le destin. Même le climat lui est hostile. Dans le romantisme, la souffrance ne naît pas seulement de l'intimité du moi, mais la mélancolie se déplace vers l'extérieur et vice versa. Autrement dit, l'environnement dans lequel évolue l'homme romantique influence ses pensées et ses émotions.

L'angoisse de la voix poétique est manifeste et partagée avec la situation de la prostituée. Elle n'est pas décrite comme une femme de plaisir, de

bonheur et d'arrogance. Au contraire, l'image d'une jeune fille souffrante, pauvre, affamée, errante et mélancolique est présentée, évoquant le bonheur de l'enfance au cœur de son agitation existentielle.

La vision psychologique, sociale et linguistique sombre que Pedro Antonio González déploie à travers sa locutrice est mise en évidence par le fait qu'elle ne la définit pas comme une prostituée, mais plutôt comme une putain dès le premier couplet : « Portant les mèches de ses cheveux / attachées au manteau qui lui couvre la taille, / la putain errante marche dans la nuit / sous la bruine qui détrempe la rue. » Dans le deuxième : « Elle pâlit de faim. Déjà engourdie par le froid. / Peut-être qu'après ses profonds et sombres soucis / son estomac reste aussi vide qu'avant ; ses muscles restent aussi gelés qu'avant ! » Troisième strophe : « Ce n'est qu'au loin que son angoisse lui permet / de se rappeler le parfum chaste / de la violette immaculée maintenant fanée / du vague souvenir de son enfance ! » Pour conclure : « Elle s'enfonce dans un borbier profond et sombre. / La faim l'envahit et le froid l'accable. / Elle évoque sans douleur, ni amour, ni enthousiasme, / le jour où elle était un ange, une vierge et une épouse ! » (34).

2. La présence du grotesque

Quant à l'esthétique de l'Esperpento et des poèmes de Pedro Antonio González sélectionnés par Mario Verdugo, on peut conclure qu'ils se caractérisent par le sarcasme, la parodie, la dégradation des objets lyriques, la morosité et l'utilisation d'un langage courant mêlé à un langage cultivé. Le premier poème qui présente ces caractéristiques s'intitule « *Mandobles* ». L'auteur y répond, par un octosyllabe de rimes enchaînées, de manière ludique à un critique qu'il appelle « Criticastro ».

L'argument poétique repose sur le mépris des opinions exprimées par le critique, décrit comme un « moins que rien » en matière de poésie et d'écriture. Il est inouï qu'un non-poète, et probablement un simple lecteur amateur des classiques de l'époque, puisse porter un jugement de valeur sur quelque chose qu'il ignore ou sous-estime. González est direct et cinglant : « [...] Il ne se soucie pas de vos merveilles / ni ne mendie vos faveurs ! / Il – sans regarder vos ruines – / porte sur ses épaules / un monde

que vous ne pouvez pas ! » « Résigne-toi au triste cadre / de la boue où tu glisses ! / Tu ne vois pas de ta flaque / même la grande ombre de l'arche / qu'il décrit de ses ailes ! » Dans le quatrième vers, la réprimande qu'il adresse est très dure : « Fléchis le genou, serviteur ! / Remercie-le à genoux / qu'un rustre de ta bande / le laisse sans réserve / s'enraciner dans sa barbe ! » (47). Pour conclure : « Écoutez-moi bien ! - Vous ignorez / que les critiques bouffons, / même si cent aurores boréales roulent / et cent faunes et cent flores / ne seront rien d'autre que des Tartuffes ! » (48).

Dans le poème *À un hypocrite*, la voix poétique dialogue avec quelqu'un, peut-être un homme politique, un avocat ou un enseignant sans importance, chargé de garantir que l'éducation soit un droit et non un privilège. Il le qualifie de « Roi de l'éducation gratuite ». Comme dans *Mandobles*, dans *À un hypocrite*, la réponse est directe et percutante. Il utilise un langage qui oscille entre le cultivé et le familier. De plus, il use de sarcasme dans chacune des huit strophes qui composent le poème : « Bonjour, bonjour, / Roi de l'éducation gratuite, / qui par tant de chemins / guide tant de jeunes / jusqu'à ce que le Soleil vibre dans leurs âmes ! » « Ne vous étonnez pas de ce mot, / et ne m'en accusez pas, / si je vous dis – puisque je vous parle – / qu'il y en a qui ont vu le Diable / vendre des croix » (52). Dans la septième strophe, il écrit : [...] Même une mère ne t'émeut pas / lorsqu'elle implore ton soutien, / bien que la bile qu'elle boit / jaillisse sur ton visage blanc / et forme un ruisseau à tes pieds ! Il termine par : « À cause de ton cœur de fer, / Tu es de la foule grossière, / qui idolâtre le Veau, / plaint un chien, / mais jamais sa race ! » (53).

Dans « *À un figonero* », Pedro Antonio González écrit une fois de plus un poème critiquant le comportement d'une personne. Il s'adresse ici à un figonero, un homme qui cuisinait pour lui-même à la maison et offrait ensuite ces plats au public. Comme dans les deux poèmes précédents, le langage est conditionné par l'objet et le motif lyriques. Qu'il s'agisse de dénonciations, de reproches ou de répliques, les expressions seront adaptées à la position ou à l'erreur commise, selon le jugement de l'auteur. Il commence ce poème de sept strophes en le qualifiant de « bourgeois », d'obèse, de Sancho Pancha, de porc, qui fait même craquer le sol lorsqu'il marche. Non content de cela, il le traite d'idiot, d'ignorant, d'avare, de maladroit et d'irascible, et le compare à un crocodile et à un âne : « Oh !

Bourgeois au ventre large / qui, entre deux sourires stupides / se sent comme un nouveau Sancho / sous ton ventre de porc / le sol qui craque sous toi ! » « Tu te trompes à moitié / avec tes assiettes et tes verres, / si dans ton idiotie désespérée / tu juges que chaque voisin que tu rencontres pense à ton siège. » Dans la cinquième strophe, il est mentionné : « [...] Ton esprit maladroît se trompe / en provoquant tout le monde en duel. / Ne fais la guerre à personne. / Si tu dévores la Terre / que d'autres dévorent le Ciel ! » (64). Pour conclure la strophe : « [...] Sois tranquille ! / Ils sont d'accord avec toi / -comme un tranchant et un autre tranchant / d'une dent de crocodile- / et l'âne et le cochon ! » (65).

Les poèmes « *Mandobles* », « *À un hypocrite* » et « *À un aubergiste* » possèdent comme trait transversal la forte intention critique propre à l'Esperpento de Valle-Inclán. Ceci est particulièrement vrai dans « *À un aubergiste* », qui synthétise les différentes ressources qui permettent la déformation esperpéntique, telles que le sarcasme, la caricature, l'objectification, l'animalisation, la prosopopée, la laideur et le grotesque.

3. La vision symbolique

D'un point de vue symbolique, le recueil poétique *Música Esdrújula* inclut des mots qui confèrent une charge sémantique et figurative à chaque poème. Parmi ceux-ci, on retrouve : « Nuit » « [...] Peut-être qu'une fois la nuit passée / il n'y aura plus de trace de moi sur la plage » (25). Juan Eduardo Cirlot, dans son *Diccionario de Símbolos* (2014), l'associe au passif, au féminin et à l'inconscient. De plus, la nuit précède la formation des choses. État antérieur, elle promet et prépare le jour et signifie également la mort (332). Pour le romantisme, la nuit est le cadre idéal pour la projection des sentiments sur des éléments extérieurs à soi. Le cadre nocturne est propice à la concrétisation de la pensée, des émotions et des idées. De même, pour Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans leur *Diccionario de los Símbolos* (2007), la nuit engendre le sommeil et la mort, les rêveries et l'angoisse, la tendresse et la tromperie. La nuit symbolise le temps des gestations ou des complots qui éclateront en plein jour, elle ressemble à l'indéterminé, où se mêlent cauchemars et monstres (753-754).

La « Lune » est un autre symbole récurrent de la poésie de González, repris dans les poèmes XXXIX, XVII et VII d'*Astéroïdes*. Dans le poème XXXIX : « [...] Peut-être que lorsque la lune se lèvera incertaine / je serai déjà loin de la lumière qu'elle répand » (25). Dans le poème XVII : « Nuit d'hiver. – La Lune flétrie du Couchant / dispersée comme la torche d'une nécropole [...] » (28). Et dans le poème VII : « Là, dans le pays brumeux de la Lune / J'ai vu une Vierge qui va sans chemin [...]. » (29). Pour Cirlot, la Lune représente le mystère de la résurrection et de la mort, et est la médiatrice entre la terre et le ciel. La Lune ne se contente pas de mesurer ou de déterminer les cycles, elle les unifie également. Surtout, elle représente le changement, la mutation, l'évolution à travers des expériences douloureuses, la croissance (jeunesse, maturité) et le déclin (maturité, vieillesse). Elle entretient un lien étroit avec la Nuit, voilant à moitié les objets de sa lumière. De ce fait, elle est associée à l'imagination et à la fantaisie (290-291). Pour Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la Lune est définie, comme Cirlot, comme un principe féminin de périodicité et de renouveau, comme un symbole de transformation et de croissance. Elle représente également la naissance et la mort de l'homme et le retour aux formes initiales. De plus, pour Chevalier et Gheerbrant, la Lune est le passage du temps. Ils se distinguent de Cirlot en lui attribuant un sens de connaissance indirecte, discursive, progressive, froide, théorique, conceptuelle et rationnelle. Ils évoquent métaphoriquement la beauté, ainsi que l'obscurité. (658-659).

Le climat, l'environnement ou la saison sont des aspects qui influencent également le poème et l'atmosphère de la voix poétique. Ils possèdent un sens et contribuent au symbolisme de l'espace lyrique. D'un point de vue romantique, la voix poétique peut adopter trois attitudes à son égard : le paysage devient une extension de l'atmosphère émotionnelle ; elle est attirée par la nature immaculée de sa nature libre et sauvage ; ou elle l'adopte comme un chemin vers l'harmonie ou la compréhension de la divinité. Dans le cas des poèmes de Pedro Antonio González, cette atmosphère symbolo-romantique se déploie principalement dans des environnements froids, hivernaux ou orageux, à peine réchauffés par un soleil d'automne. Le choix de ce type de climat n'est pas aléatoire. Juan Eduardo Cirlot (2014) explique que les climats froids en littérature

symbolisent une situation : un désir de solitude ou d'élévation spirituelle (214-215).

C'est le froid qui confère le silence et, avec lui, la transcendance de la pensée et des émotions. La capacité de ne pas regarder, mais d'observer non seulement l'intérieur métaphysique, mais aussi le monde environnant avec ses vertus et ses défauts. Ainsi, dans *Música esdrújula*, les références au froid ou à l'hiver commencent à partir d'*Astéroïdes*, dans le poème X, avec : « [...] Du] pôle Nord, l'Ourse / fait vibrer ses rayons avec son arc de Déesse... » (26) ; dans XVII, plusieurs exemples sont présentés : « Nuit d'hiver. - La Lune flétrie du Couchant / dispersée comme la torche d'une nécropole [...] » ; « Je marchais sans but, d'un pas lent, / sous les coups des rafales glaciales et humides [...] » ; « Un serpent de fils lumineux de neige / se dilatait, se tordait, de flanc en flanc [...] » ; et, « Je frissonnais sous les rayons des aiguilles / des dards sinistres et diluviens de la glace [...] » (28). Dans le deuxième vers du poème XXVIII : « On dirait un spectre qui laisse vide / son cercueil gelé, son cercueil silencieux, / couvrant d'une main qui tremble de froid / son corps nu de haillons de brouillard [...] » (30). Dans l'écriture XXVI : « [...] Depuis lors j'ai senti / grandir le froid polaire / du monde crépusculaire / que je porte en moi ! » (32). On le retrouve également dans le poème XXXI, dès sa première strophe : « [...] la prostituée errante marche dans la nuit / sous la bruine qui détrempe la rue... » ; dans la deuxième strophe. Plus précisément, dans les premier et quatrième vers : « Elle pâlit de faim. Déjà raidie par le froid [...] ses muscles restent gelés comme avant ! » Et, enfin, dans la quatrième strophe : « Elle s'enfonce dans un borbier profond et sombre. / La faim la gagne et le froid l'accable [...] » (34). Enfin, dans le recueil de Mario Verdugo, on le retrouve dans le poème *Calidoscopio*, dès la première strophe : « J'ai soif, j'ai froid, j'ai faim [...] » (41). Des vers où sont exposés les besoins et les sensations fondamentaux de tout être humain. Une requête, un appel à l'attention, un cri désespéré qui témoigne non seulement de l'effondrement physiologique, mais aussi psychologique et émotionnel d'un monde aussi hostile et froid que l'environnement.

Conclusion

En bref, *Música esdrújula* (2015) présente un poète oublié de la critique chilienne actuelle. Une critique bienveillante, à l'instar de Julio Molina Núñez et Juan Agustín Araya qui ont mis González en avant dans leur anthologie de poètes nationaux intitulée *Selva lyrica* (1917). Ils le qualifiaient d'original et de rebelle aux formes classiques et romantiques. Rien n'est plus faux, comme cela a été démontré et expliqué dans les lignes précédentes. Chez Pedro Antonio González, non seulement une variété de styles et d'esthétiques poétiques est présentée, mais il cultive également le romantisme comme axe transversal dans ses textes lyriques, intégrant la plupart des caractéristiques du mouvement yoísta.

Dans certains vers, l'auteur lui-même devient la voix lyrique de ses poèmes, incluant ses propres expériences, ses chagrins et ses erreurs. Il vit à travers la littérature. Ses excuses à sa bien-aimée, ses dénonciations sarcastiques et ironiques de ceux qu'il juge indignes par leur comportement, et son utilisation d'un langage à la fois cultivé et quotidien le conduisent parfois à suivre la voie grotesque de Valle-Inclán, avec une prosopopée qui objective et animalise certaines personnes. Enfin, l'utilisation de symboles est la pierre angulaire du genre lyrique. Pedro Antonio González les intègre avec précision dans ses poèmes, reliant thème, espace et atmosphère.

Il va sans dire que ce poète chilien doit être étudié en profondeur, exposé au public et reconnu comme l'une des plus grandes contributions à la littérature nationale du pays sud-américain.

Bibliographie

Cáceres, A. et al. 2003. *Orientaciones actuales de la crítica literaria y cultural*. Valparaíso: Ediciones Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha.

Cirlot, J. 2014. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

Chevalier, J. et al. 2007. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial.

González, P. 2015. *Música esdrújula*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2015. (Selección, prólogo, notas y apéndice de Mario Verdugo).

Molina, J. et al. 1917. *Selva lírica*. Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo.

Platas, A. 2011. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.



© *Synergies Chili*, n° 21, Année 2025.

Revue du GERFLINT

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426944659>

Bibliothèque nationale de France. Novembre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur.

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chili>

