



HAL
open science

César Vallejo. Portrait du poète en Orphée et autres figures

Nathalie Galland Boudon

► **To cite this version:**

Nathalie Galland Boudon. César Vallejo. Portrait du poète en Orphée et autres figures. Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes, 2018. hal-02440247

HAL Id: hal-02440247

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02440247>

Submitted on 15 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CÉSAR VALLEJO

PORTRAIT DU POÈTE EN ORPHÉE ET AUTRES FIGURES

Nathalie GALLAND BOUDON
Université de Bourgogne
Laboratoire Texte Image Langage (EA4182)

« Rien de plus lyrique que le sang » pour Georges Perros¹. Rien de plus lyrique que le rythme intime, circulatoire, vital, du poème. Comme battement, comme bruissement de l'obscur, il y a ce qui circule et anime en deçà de l'épiderme de la page. Il y a ce qui se refuse à l'inerte : *Se atumulta la sangre en el termómetro*, dit en résonance un vers de Vallejo². Cette dynamique à l'œuvre dans la poésie valléjienne, la matière organique des mots, leur souterraine énergie font des poèmes le lieu d'une expérience du langage qui s'est colleté au monde et au moi, une expérience du singulier universel où se diffractent sans doute, c'est notre postulat, toutes les questions de poétique. C'est qu'on est bien face à une œuvre inaltérable, imprenable ouvroir de forme, de son, de sens, inventeur tenace de nouveaux alphabets, face à une figure qui touche sans aucun doute à un absolu poétique³. Cette œuvre aussi a tout à voir avec l'enjeu de la poésie, avec l'existence *de* la poésie et l'existence *en* poésie. Une poésie qui déborde toute digue, qui épuise toute saisie technique (métrique, stylistique...), qui défait les stéréotypes et propose en revanche des poèmes comme des champs de bataille du langage. Pierres levées au seuil des sections poétiques, stèles tour à tour chiffrées (*Trilce*), mémorielles (*Los heraldos negros*) ou solennelles (hymnes de *España, aparta de mí este cáliz*), les rectangles des poèmes dessinent les périmètres variables d'une réflexion cruciale et toujours renouvelée sur le langage. Et si l'écriture poétique n'a d'autre objet que de « brûler l'enclos » dans les mots de René Char, chez Vallejo, elle déploie cette même inquiétude quant à la compréhension du réel et quant à sa propre vocation. Cette dimension interrogeante des poèmes se

¹ Georges PERROS, *Papiers collés*, Paris, Gallimard, 1978, p. 10.

² César VALLEJO, « Las ventanas se han estremecido », *Poemas en prosa*, in *Obra poética completa*, introduction de Américo FERRARI, Madrid, Alianza editorial, 2016, p. 187. L'ensemble des prochaines références à l'œuvre (vers, poème, section) sera désormais indiqué par la page de l'édition de référence précède du titre du recueil abrégé : LHN (*Los heraldos negros*), TR (*Trilce*), PP (*Poemas en prosa*), PH (*Poemas humanos*), EAC (*España, aparta de mí este cáliz*).

³ Voir notamment Gema ARETA MARIGÓ, «La poesia peruana: puntos de referencia», in Trinidad BARRERA (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Siglo XX, Madrid, Cátedra, 2008, p. 669 («César Vallejo, poeta absoluto»).

livre ainsi dès le seuil de l'œuvre comme déjà plissée par le surgissement augural et angoissé du « *yo no sé...* » face au monde, promoteur d'absurde et d'idéal, chambre d'écho à la douleur intime. L'écriture, comme quête dès lors, comme « tissage de mots dans la perplexité »⁴ est bien moins « transgression d'une frontière » que « démolition et refabrication constante »⁵.

Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible (« *Hallazgo de la vida* », *PP*, 189). Peut-être est-ce là le seul lieu, le lieu de l'écriture ? Ce lieu hors de tout lieu cher à Claude Esteban, territoire du langage devenu seule patrie de l'exilé. On pourra en effet aisément lire avec l'œuvre une étrange et concrète cartographie de l'exil, du corps, des mots. Les pages composent une géographie intime qui va s'incarner dans la succession des recueils, dessinant un acheminement vers une parole poétique implacable, du palimpseste moderniste, toile d'échos quechua affleurant parfois dans *Los heraldos negros*, à l'explosion de *Trilce*, tissu de sons, trame de collisions en résonance, jusqu'aux derniers recueils, comme des promontoires depuis lesquels contempler des paysages de fissure et d'utopie, depuis lesquels contempler une humanité souvent défaite, tour à tour puissamment convoquée et décevante, endolorie et douloureuse, ridicule, politique. Des paysages nostalgiques encore, et laudatifs, toujours violents, derniers lieux d'une trajectoire vibrante.

Comme on le sait, cette cartographie des vers est d'abord celle d'une descente, des Andes à la côte, à l'amer, à l'autre parisien ensuite. Une cartographie qui va se gonfler d'ailleurs, d'au-delà, d'outre. Ailleurs liménien, ailleurs outre-marin, au-delà po-éthique, sorte de triptyque avec des ombres, aux transitions extrêmes tantôt dites dans des rafales de mots, poèmes compacts et grinçants, tantôt portées par des textes au souffle plus long, élégies ou épopées rugueuses, toujours pourtant des poèmes-expériences de la perte, *coágulos de sombra oliendo a olvido* (« *Hojas de ébano* », *LHN*, 84). Triptyque de textes, de lieux, de temps (jusqu'à 1917, de 1918 à 1923, de 1923 à sa mort en 1938) d'un sujet qui circule entre les bords et le lointain : bords des mots, falaise des fins de vers, bords du monde traînés dans Paris, bords de soi dans les fragments de corps et d'objets. Et puis lointains profonds de l'enfance,

⁴ A propos de la poésie moderne, Jean-Michel MAULPOIX, « Qu'est-ce que la poésie ? Ou que dire de la poésie ? », <http://www.maulpoix.net/definirlapoesie.htm>.

⁵ Jean-Marie GLEIZE, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 102.

de la blessure et ses imaginaires, de l'utopie, comme principe espérance d'une communauté éthique.

Cette trajectoire, qui est sans doute plutôt une traversée rocailleuse du langage et de l'existence, est celle d'un poète qui « marche sur la terre », comme il « marche sur la corde »⁶ : *cojeando antiguamente* dit Vallejo (« *Al cavilar en la vida, al cavilar...* », PH, 221), jouant du déséquilibre, de la contradiction, glissant sur le fil coupant. Entre « *periplo* » et « *desarraigo* » pour Ina Salazar⁷, *homo viator*⁸ par excellence, toujours en prise avec une *iniciación estética de amor con dolor*⁹, pris dans un transit existentiel et littéraire comme expérience :

*hasta el día en que vuelva, prosiguiendo
con franca rectitud de cojo amargo,
de pozo en pozo, mi periplo, entiendo
que el hombre ha de ser bueno, sin embargo.*

(« *Hasta el día en que vuelva de esta piedra* », PH, 205)

Je voudrais interroger brièvement ici quelques mouvements d'une écriture qui se distribuent dans les poèmes comme des forces contradictoires et s'incarnent là en figures labiles d'un sujet poétique qui se débat dans la langue. Les mouvements d'une écriture qui sont autant de gestes lyriques¹⁰ à l'œuvre : partir, ouvrir, cogner, souffrir ou plutôt *doler* et *dolerse*, et la kyrielle de supports à l'enfui, à l'absent, au manque, à l'impossible : défigurer, démanteler, défaire, perforer...

Et dans les mots du poète : *¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir!*, liste célèbre d'une « mécanique social » (« *Algo te identifica* », PP, 194) qui est aussi vraisemblable mécanique

⁶ Jean-Michel MAULPOIX, « Le danseur de corde. Portrait du poète en funambule », in *Le Nouveau recueil*, n°46, mars 1998, également consultable sur le blog de l'auteur, <http://www.maulpoix.net/danseur.html>.

⁷ Ina SALAZAR, *La substancia humana de la poesía. Aproximaciones a la obra poética de César Vallejo*, Paris, PUF, Collection CNED, 2016.

⁸ George Hugo TUCKER, *Homo Viator. Itineraries of exile, displacement and writing in Renaissance Europe*, Droz, 2003.

⁹ José Miguel OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo, Madrid, Alianza editorial, 2001, p. 328.

¹⁰ En référence directe à l'œuvre éponyme de Dominique RABATE, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013. L'auteur considérant le lyrisme « comme l'expression d'une pulsion de vie poétiquement formalisée en des gestes singuliers d'écriture », ici dans la lecture d'Antoine EMAZ, consultable sur <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2013/05/note-de-lecture-dominique-rabaté-gestes-lyriques-par-antoine-emaz.html>Poezibao.

intime, friction de l'ici et de l'ailleurs. Ou autre procession, autre parcours mental, sentimental, moral, mémoriel, toujours en tension : ¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar? (« *Transido, salomónico, decente...* », *PH*, 257). Dans ces avancées poétiques d'une langue qui interroge, le monde s'impose en creux. Face aux textes, Alain Sicard¹¹ fait habilement le pari de la *carencia*, manque viscéral perpétuellement alimenté et qui deviendrait le moteur de la création poétique du péruvien. Nous postulons, dans le même sens, un miroitement de la perte traversant les différents recueils. Revenir de la perte et y revenir, avancer et se retourner seront les gestes lyriques d'une quête à la fois intime et universelle, où l'on proposera le portrait du poète en Orphée.

La poésie de César Vallejo dit et fait l'expérience du bouleversement par le langage. Elle gagne en cela une efficacité symbolique, comme geste, comme action. Toutefois, cette traversée du monde et du langage est inexorablement filtrée par la douleur et par l'absurde ; kyrielle encore, subjectivée, presque une poésie : *corro, escribo, aplaudo, lloro, atisbo, destrozo* (« *Himno a los voluntarios de la República* », *EAC*, 281). Quand il s'agira de déborder le roc de l'existence dans les mots, s'y abîmer, s'y mesurer, s'acharner au langage, où nous figurerons le poète en Sisyphe.

Enfin, l'enjeu politique de la poésie – politique en soi parce que rebelle, fabrique du politique par le sensible, et politique parce que militante, engagée dans l'expérience soviétique et surtout espagnole – se traduira en d'autres gestes : accomplir, combler, partager, lier et délier dans les mots, où nous dresserons le portrait du poète en combattant.

AVANCER, SE RETOURNER

Portrait du poète en Orphée

Avec « *Nostalgias imperiales* », la section poétique centrale du premier recueil, les vers dessinent un arrière-pays intime : le Pérou andin fondateur des images, dépaysements, repayements et paysages où s'originent l'homme, la perte et le chant. Les huit tableaux de la section projettent la survivance de figures incaïques, de silhouettes familières, familiales, mythiques, amoureuses (pour exemple ici : *Manco-Cápac, viejos curacas, viejo coraquenque,*

¹¹ Alain SICARD, *César Vallejo, el poeta de la carencia*, Lima, Editorial Cátedra Vallejo, 2015.

huaco gigante, indio triste, pastora de lana, moderno dios-sol, caja de Tayanga, huaino azul, pichón de cóndor, fermento de Sol...) où se lient horizon intérieur, mémoriel et force de projection du langage. Regards et vers ainsi se retournent, ouvrant une trappe sur l'archaïsme familial qui semble convoqué depuis une modernité expirante, excluante. Ces tableaux comme des réminiscences nostalgiques inclinent la voix poétique du côté d'un tremblement. Dans la présence (et le présent) des vers, le poème nous lie à l'enfui, temps, figures, mondes :

*En los paisajes de Mansiche
labra imperiales nostalgias el crepúsculo;
y lábrase la raza en mi palabra,
como estrella de sangre a flor de músculo.*
(« *Nostalgias imperiales I* », LHN, 81)

*Delante de la choza
el indio abuelo fuma;
y el serrano crepúsculo de rosa,
el ara primitiva se sahúma
en el gas de tabaco.
Tal surge de la entraña fabulosa de epopéyico huaco,
mítico aroma de broncíneos lotos,
el hilo azul de los alientos rotos!*
(« *Mayo* », LHN, 88)

Écrire se révèle creusement de sillons dans la matière sensible, geste d'une page paysage¹² où se mêlent corporéité mondaine et corporéité intime. La transition du crépuscule devient le moment de réfraction d'une mémoire endolorie, émotive, à la fois brèche et passerelle de mots et de mondes anciens. L'âge d'or inca se disant, ici, aussi, dans un lyrisme du sang (de la blessure), un lyrisme du souffle (souffle coupé aux relents modernistes).

Avec le *nostos* (du gr. « retour »), c'est bien la question de l'origine qui est en jeu, origine de l'écriture, possible aventure du vers, mais aussi perte de cette origine comme une chute métaphysique. Le *nostos*, comme *nostalgie de l'archaïque*¹³, trace un cheminement en tension qui « désigne son au-delà, tout comme [il] désigne son amont, le côté oublié qui [le] fonde. Qui désigne ses deux versants et tente de les prendre en charge : vie et mort, [...],

¹² Reprenant le titre éponyme de Jean-Pierre RICHARD, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

¹³ André SIGANOS, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999.

chant et déploration, arrêt et mouvement »¹⁴. L'espace et le temps du poème regardent ainsi au loin, dans un élan immobile où la voix poétique est libre de renouer avec l'unité primordiale, avec un paradis perdu au départ de toute chose. En tension avec la vacuité, le désir frustré de fusion et le retour impossible, la nostalgie (littéralement « douleur du retour ») se donne chez Vallejo comme sentiment métaphysique prégnant, mal du pays, mal de l'espace et mal du temps. Un mal plus sensible encore peut-être, depuis l'exil parisien où dans la distance et l'étrangeté, le poète essentialisera l'indien comme paradigme de l'origine andine : « *indio después del hombre y antes de él / Sierra de mi Perú, Perú del mundo / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!* » (« *Telúrica y magnética* », *PH*, 210). Comme état d'être insoluble, la nostalgie pousse au nomadisme - on entendra en ce sens le Baudelaire de l'« invitation au voyage »), tresse du temps à rebours et détresse... C'est bien « l'ouverture temporelle dans la clôture spatiale qui passionne et pathétise l'inquiétude nostalgique »¹⁵ :

*Quédate en la eterna
nebulosa, ahí,
en la multicencia de un dulce noser.*

Ce sont les derniers vers de « *Para el alma imposible de mi amada* » (*LHN*, 102) où le chant se referme sur la latence d'être. Les vers sont le lieu de métamorphoses linguistiques et existentielles : les néologismes *multicencia* où résonnent sensibilité et essence démultipliées et *noser* ainsi en un mot devenu définitive négation vitale, signent l'appartenance au temps immobile et confus du lointain, signent l'irréversibilité du temps. Celle-là même qui provoque la plainte des poètes face à la douleur du « jamais plus », à la privation de ce que l'instant nous retire. Exemple en cela aussi le poème « *Idilio muerto* » (*LHN*, 91) : exemple déchirement amoureux, exemple dévoilement d'un langage miroitant encore adossé au modernisme, entre référence et révérence, et déjà porté vers un ailleurs poétique où des signes en rencontrent d'autres. Depuis l'engluement du corps et de l'espace et celui du temps présent et de la mort, le poème affiche une prise de conscience souffrante que quelque chose s'est aboli.

¹⁴ Sur l'écriture orphique, in Yamilé GHEBALOU HARAOUÏ, *Ecritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, thèse de l'université de Lyon II, 2005.

¹⁵ Vladimir JANKELEVICH. *L'Irréversible et la Nostalgie*, 1983, Flammarion, p. 300.

Il y a bien dès lors quelque chose de l'abîme qui coïncide avec la transfiguration du poète en moderne Orphée. Un abîme souvent convoqué au long de l'œuvre, comme retournement à la fois iconique et mortel :

*Y la abuela amargura
de una cantar neurasténico de paria
oh, derrotada musa legendaria!
afila sus melódicos raudales
bajo la noche oscura;
como si abajo, abajo,
en la turbia pupila de cascajo
de abierta sepultura,
celebrando perpetuos funerales,
se quebrasen fantásticos puñales.*

*Llueve... llueve... Sustancia el aguacero,
reduciéndose a fúnebres olores,
el humor de los viejos alcanfores
que velan tahuashando en el sendero
con sus ponchos de hielo y sin sombrero.*

(« *Hojas de ébano* », LHN, 84)

Orphique¹⁶ alors l'écriture qui fait retour, retournement, et avancée dans le recouvrement de signes. Avec *tashuashando* au creux du vers, paysage sonore en palimpseste, on lira le même geste agglutinant, syncrétique, dialectique. Quelque chose provient de la langue de l'origine, y retourne et s'en échappe, dans un geste migratoire, un ricochet qui ouvre et dynamise le sens par le son mêlé. L'en avant et le retournement disent ainsi l'énergie de l'écriture poétique, poussée contradictoire de pôles en tension encore entre incertaine balistique : « *Un proyectil que no sé dónde irá a caer* » (TR XII, 127) et mélancolie crépusculaire : « *la arácnida acuarela de la melancolía* » (TR LXVII, 168). Mouvement d'exorbitation du texte au

¹⁶ On invitera à la mythocritique pour aider à penser la « flexibilité » et « l'irradiation » (termes définis par Brunel) du mythe dans l'œuvre de Vallejo. Pour référence : *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER (dir.) Paris, Éditions Imago, 2005; Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF/Ecriture, 1992.

monde, perpétuel ressac¹⁷ à valeur structurante, gestes qui incarnent l'expérience lyrique du poète autant qu'ils disent sa condition *précaire* - chant labile ou triviale oraison - en poésie.

Se retourner c'est aussi perdre, conformément au mythe d'Orphée, tendre au spectral, revenir à l'obscurité ou divaguer. Ce que montrent les poèmes, c'est une autre manière d'être au temps, une manière d'assumer l'angoisse depuis la finitude et l'indigence du présent. Entre fable de l'origine et chant de la perte, la poésie valléjienne prend appui sur le vide. Orphée, rappelle Jean-Michel Maulpoix, est à la fois « mémoire et prophétie », il « invente à partir de la perte. Il transforme sa fatale solitude en don pour la communauté des hommes »¹⁸. Don du langage, vide angoissant versé dans les poèmes comme chaux vive, substance où luttent rétrospection, avenir et finitude. Se retourner, c'est ainsi revenir à un *inicium* du poème, interroger l'origine, saisir dans les mots et par le fragmentaire l'enjeu meurtri de l'existence. Lieu et temps sans fond d'une voix-archipel qui à son tour s'abîme :

*Ciliado arrecife donde nació,
según refieren crónicas y pliegos de labios familiares historiad
en segunda gracia.
Ciliado archipiélago, te desislas a fondo,
a fondo, archipiélago mío!*
(TR XLVII, 152)

CHERCHER (TROUVER)

Portrait du poète en Sisyphe

Il est dans l'œuvre de César Vallejo une omniprésente douleur à traîner avec soi au gré des vers, une « obsession du somatique »¹⁹. Il s'agit d'une thématique bien connue, à saisir peut-être comme matière doloriste, extraordinairement emblématique de l'existence poétique de l'auteur et d'une expérience lyrique en prise avec l'impossible dire. *A veces doyme contra todas las contras* (TR LIV, 158), proposition crispante, « *nombrar [...] anómalo* »²⁰, le sujet

¹⁷ Ressac d'images et de mondes qui se construisent aussi au gré de l'oeuvre comme univers et imaginaire marins : pour exemple ici deux vers de « Telúrica y magnética » : « ¡Oh campos humanos! / ¡Solar y nutrición ausencia de la mar! / y sentimiento oceánico de todo », *PH*, 210.

¹⁸ Jean-Michel MAULPOIX, *idem*.

¹⁹ Voir sur ce point Ina SALAZAR, *op. cit.*, « Lecturas transversales ».

²⁰ Miguel Casado, « *Trilce como habla* », in Miguel Casado, Marta Ortiz Canseco, José Igancio Padilla, William Rowe, *César Vallejo. La poesía como vivencia de nuestro tiempo*, Madrid, Supernova, 2015, p. 18.

parlant vient buter contre le monde. L'angoisse au ventre, le poète s'obstine pourtant à rouler des vers comme il roulerait la pierre, avec une puissance tellurique, secouant l'appareil du langage tout entier, dans une sorte de « *terremoto mental [como] primer motor de lo poético* »²¹. De la matérialité du mot si sensible dans le recueil de l'avant-garde - « *Osario de signos de vibraciones sonoras* », dit Gema Areta²² à propos de *Trilce*, autant de « versos que chirrían » - à une certaine minéralité des représentations dans *Poemas humanos*, on trouvera là de quoi penser le poète en Sisyphe, ultime héros absurde.

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. [...] Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux²³.

On aura sans doute du mal à imaginer César Vallejo heureux... Pourtant on reconnaîtra « l'éclat minéral d'une montagne pleine de nuit » comme éclat poétique, et dans cette « lutte vers les sommets », l'esprit de lutte existentielle et humaniste qui aimantera plus encore les derniers recueils. On reconnaîtra en lui un « *poeta visceral, obsesivo, culposo, subterráneo hasta parecer mineral, de voz estrangulada y de una perturbadora densidad* »²⁴ pris entre passion et lutte.

En quête d'une beauté triviale exemplaire dans *Trilce*, la voix poétique avance dans la langue, s'engage dans un processus d'écriture « *aliterario* » pour Saúl Yurkievich, « *una correntada que no se detiene en elucubraciones estéticas, que no tolera ningún formulismo, ninguna gratuidad* »²⁵. Inventeur d'inconnu à la manière de Rimbaud, le poète s'obstinera au travail interminable d'un dire poétique désabusé, condamné à rouler un langage de pierres, à le hisser vers d'autres parages, luttant contre l'absurde gravité du monde et celle du moi. Sans

²¹ Saul YURKIEVICH, « Tu diamante implacable, tu tiempo de deshora », *Del arte verbal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, p. 113.

²² Gema ARETA, *op. cit.*, p. 669-670.

²³ Albert CAMUS, dernier paragraphe de l'essai éponyme (*Le Mythe de Sisyphe*), in *Essais*, introduction R. Quilliot, textes établis et annotés par R. Quilliot et L. Faucon, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 198.

²⁴ José Miguel OVIEDO, *op. cit.*, p. 318 (« Vallejo entre la agonía y la esperanza »).

²⁵ Saúl YURKIEVICH, « En torno a *Trilce* », in Raúl Hernández Novás, *CÉSAR VALLEJO* (Valoración múltiple), Casa de las Américas, 2000, p. 423.

espoir et sans illusion, le courage consiste bien pourtant, dans l'esprit de Camus, à monter comme Sisyphe sa pierre jusqu'au soir, le plus dignement possible. Monter des vers contre l'absurde, écrire un vers et revenir à la marge, contre « l'épaisseur et l'étrangeté du monde »²⁶ qui nous nie.

*Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se suda de
dorado placer.*
(TR LXXIII,173)

*Ese no puede ser, sido.
Absurdo.
Demencia.*
(TR XIV, 128)

*Y tú, sueño,
dame tu diamante implacable,
tu tiempo de deshora.*
(TR XVI, 129)

A cette pression, cette perfection de l'absurde — tour à tour pureté, brillance, préciosité, dissonance, illusion qui échappe à l'entropie du temps mortel —, répond une langue matérielle, tenace et insoumise, qui remembre dans le poème d'autres imaginaires méta-poétiques :

Tejo; de haber hilado, héme tejiendo
(« *Al cavilar en la vida, al cavilar...* », PH, 220)

*ya que, sudando tinta
uno hace cuanto puede, no me digan...*
(« *Y no me digan nada...* », PH, 248)

*quiero escribir, pero me sale espuma
quiero decir muchísimo, pero me atollo*
(« *Intensidad y altura* », PH, 236)

oh no cantar; apenas

²⁶ La définition même de l'absurde pour Camus : « S'apercevoir avec quelle intensité un paysage peut nous nier » [...] « Cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde », *op. cit.*, p. 195.

*escribir y escribir con un palito
o con el filo de la oreja inquieta*

(« *La punta del hombre...* », PH, 253)

Chercher, c'est ainsi faire corps douloureux avec la possibilité de l'écriture, la possibilité du tracé de l'encre sur la page, épiderme de sueur, de sang et d'encre, effort toujours renouvelé. Et c'est également questionner la condition d'être au monde, d'être pour la mort heideggerien. Le travail poétique de Vallejo n'a précisément de cesse de mettre en doute et en berne ce lien à l'existence en mettant en crise la langue même et ses systèmes de représentation. Depuis une poésie précaire, les mots tendent vers leur inconnu, défiant alors l'insignifiance :

*he aquí que caliente, oyente, tierra, sol y luna,
incógnito atravieso el cementerio,
tomo a la izquierda, hiendo
la yerba con un par de endecasílabos,
años de tumba, litros de infinito, tinta, pluma, ladrillos y perdonos.*

(« *Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo* », PH,

240)

En perturbant la condition générique des choses et du je, leur surprenante matérialité commune, la voix poétique pousse aux confins du sens par le sensible. Défiant l'insignifiance, elle défie l'ordre injuste du monde. Et la pierre, dans cette occasion, devient-elle origine et fin, point de départ et d'arrivée de la destinée humaine, objet de diverses métamorphoses. Point de départ d'abord, cette ligne des Andes, monde fertile de traces et de pierres, exemplairement convoquée dans « *Telúrica y magnética* » (PH, 210) :

*¡ Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡ Suelo teórico y práctico!
¡ Surcos inteligentes; ejemplo : el monolito y su cortejo!*

Point d'arrivée ensuite : on connaît bien naturellement « *Piedra negra sobre piedra blanca* » (PH, 233) et « *Parado en una piedra* » (PH, 230) où la pierre projette un étonnant imaginaire politique de l'injustice économique, promontoire où se tient l'homme sans travail, condamné à l'inertie, au spectacle du monde. Depuis la résistance du matériau pourtant, la

pierre constitue le socle d'un ordre politique différent, d'une autre genèse, infime territoire de revendication et d'utopie. Plus que motif poétique, elle devient matrice politique, fidèle en cela au grand mot de Rimbaud pour qui elle doit « changer la vie ». Présente dans de très nombreux poèmes, elle dispose d'une force cosmogonique rayonnante, d'une dynamique propre, bien aise souvent, à remplacer la pierre des Evangiles :

¡Oh piedra, almohada bienfaciente al fin!

(TR LXX, 171)

*Una piedra en que sentarme
¿no habrá ahora para mí?
[...]
pero dadme
una piedra en que sentarme*

(« La rueda del hambriento », *PH*, 241)

En ré-élaborant ici l'image d'un Christ dépourvu d'une pierre où reposer sa tête, la voix poétique fonde un évangile humaniste propre, détonateur d'une réalité sociale nouvelle, plus juste, plus éthique (espèce et espace de conjonction de darwinisme, marxisme et christianisme qui tous trois questionnent l'origine et le destin des hommes), détonateur d'une humanité d'un nouveau genre. Ainsi que le signale Pedro Granados, la voix poétique s'emparera d'un sens biblique plus vaste attaché au lexème de la pierre : « *la poesía de César Vallejo pone en equivalencia la piedra con Pedro, el fundamento de la Iglesia católica* »²⁷. Dès lors, avec Pedro Rojas, ce « *padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre, / padre y más hombre* » de *España, aparta de mí este cáliz*, se produit une « *concreta y vivísima humanización de la piedra* »²⁸ :

*Pedro Rojas, así, después de muerto
se levantó, besó su catafalco ensangrentado, lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:*

²⁷ Pedro GRANADOS, *La poética del nuevo origen. Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Lima, PUCP/Fondo Editorial, 2004, p. 122. «La piedra fecundable de los poemas de París (Poemas Póstumos I) ».

²⁸ *Idem.*

« *Viban los compañeros! Pedro Rojas* ».
su cadáver estaba lleno de mundo.
(EAC III, 291)

Pour inerte qu'elle paraisse, la pierre révèle bien une réalité intersubjective ni pétrifiée ni pétrifiante. A l'encontre de Heidegger²⁹ pour le coup, chez Vallejo la pierre n'est pas sans monde... : au contraire « vive, suda, nutre, odia, ama, sufre, goza y probablemente muere. Todo junto »³⁰. Incarnée totalement en Pedro Rojas, elle fait des miracles, véritable injonction à la vie majuscule, appel et palpitation vibrant dans la variation orthographique (« *Viban* »). Images en miroir : nom et portrait de sang (« *Pedro Rojas* » / « *ensangrentado* »), elle est aussi détonation du geste : écrire dans l'air depuis la pierre, graver dans l'épaisseur la persistance de la vie. Les rapports de forme sont bien, en poésie (comme ailleurs sans doute), des rapports de force. Soutenu par aucun espoir ni étayée par d'autre foi qu'une possible humaine humanité, comme geste lyrique valléjien, Sisyphe dit la quête, ténacité et résistance face au néant, à la vanité et à l'absurde.

LIER DÉLIER

Portrait du poète en combattant

Il faudrait revenir à Camus. En venir à *L'Homme révolté* cette fois et produire un extrait de l'œuvre, un peu long mais saisissant, où mettre Vallejo en regard :

Voici le premier progrès que l'esprit de révolte fait faire à une réflexion d'abord pénétrée de l'absurdité et de l'apparente stérilité du monde. Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir d'un mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous. Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le cogito dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu

²⁹ Notamment *L'Être et le temps in Qu'est-ce que la métaphysique*, Gallimard, 1938.

³⁰ César VALLEJO, 1997, p. 220.

commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes³¹.

C'est à la dimension collective du chant, à l'embrasement poétique d'une humanité reconquise que se consacrent les *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* dans une autre tonalité directement militante. Pour autant, dès *Los heraldos negros* affleurent, symboliquement au moins, des traits politiques. On pensera à l'image du pain, récurrente et toujours associée à la privation, en renversement implicite de l'ordre de la croyance ou celui de la domination. Avec « *Hay golpes en la vida* » (LHN, 59), le premier texte en ouverture de l'œuvre, le pain se livre (troisième strophe) comme manque, douleur de vivre, désincarnation qui signe l'abandon de Dieu. On pensera dans le même sens à « *El pan nuestro* » (LHN, 96): « *ver a los pobres, y, llorando quedos, / dar pedacitos de pan fresco a todos* »³² où l'image figure un nouvel ordre social anti-bourgeois. Où la voix poétique s'identifie à l'opprimé, sujet multiple différencié, dix fois (ré)incarné, véritable frère en dénuement :

*Amado sea aquel que tiene chinchas,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!*
(« *Traspié entre dos estrellas* », PH, 261)

Nostalgique, coupant dans la misère des jours, Vallejo est « tragique et fraternel »³³ : il fonde son identité d'homme et de poète dans l'humanité entière, partageant avec elle un destin de damné de la terre, une blessure intime, sociale, politique. Une blessure de guerre : « *Poesía de pómulo morado, entre el decirlo / y el callarlo, / poesía en la carta moral que acompañara / a su corazón* » (« *Pequeño responso a un héroe de la República* », EAC, 298).

³¹ Albert CAMUS, *L'Homme révolté*, in *Essais*, op. cit., p. 432.

³² Sur cette question, voir l'article de Cathy L. JRADE « La poesía de César Vallejo y su perspectiva política », AIH, *Actas VIII*, 1983, p. 61-68.

³³ Gil PRESSNITZER, « César Vallejo. Une alchimie de l'incandescence et de la révolte » in *Esprits nomades*, consultable sur <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/vallejo/vallejo.html>.

A l'angoisse métaphysique attachée aux figures mythologiques d'Orphée et de Sisyphe précédemment évoquées, s'ajoute, sans l'abolir, une espérance liée à l'idée d'unité et de communauté humaine. Face aux conditions économiques du paria, à la solitude crasse de la société individualiste et à la brutalité du capital, et après s'être débattu seul dans la violence de l'époque (solitude, effondrement, univers fissuré et cagibi parisien), le je poétique devient un nous, dans l'irradiation de l'extraordinaire formule camusienne : « je me révolte, donc nous sommes ». Le je poétique lie l'humain en déliant sa langue. Et si perdure une métaphysique sombre de Vallejo dans ces derniers recueils, elle est pourtant sublimée par l'espérance d'un homme en chemin vers davantage d'humanité. Entendons en ce sens Roberto Paoli :

Dejar de engañarse significa recurrir al único dispositivo idóneo para enfrentar y combatir el absurdo: la solidaridad humana. Esta, a su vez, abre la posibilidad de una metamorfosis del antropoide débil y solitario y, en consecuencia, una perspectiva de sociedad realizada por hombres humanos que corresponde a la razón humana³⁴.

Ce qui se construit dans ces pages ressortit bien à une poétique de l'humain, quand le poème, nouveau territoire de luttes et de frictions, s'ouvre sur son contemporain et s'en élargit³⁵. Dans la durée des grandes déchirures, la béance des fissures intérieures, la perte, la condition d'orphelin, l'enfermement toujours en acte, le poète décline dans la proximité (du *prójimo*) des alter ego : intime tu, visage de l'autre homme souffrant tour à tour « *indio* », « *bolchevique* », « *miliciano* », travailleur, prolétaire.

*Mas sólo tú demuestras, descendiendo
o subiendo del pecho, bolchevique,
tus trazos confundibles,
tu gesto marital,
tu cara de padre,
tus piernas de amado
tu cutis por teléfono,
tu alma perpendicular
a la mía
tus codos de justo
y un pasaporte en blanco en tu sonrisa.*

³⁴ Roberto PAOLI, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Messina-Firenze, Casa Editrice d'Anna /Università degli Studi di Firenze, 1981, p. 28 (« La poesía de los años parisienses »).

³⁵ Jean-Christophe BAILLY, *L'Élargissement du poème*, Paris, Bourgois, 2015.

(« *Salutación angélica* » PH, 206)

Ou encore :

*Así tu criatura, miliciano, así tu exsangüe criatura,
agitada por una piedra inmóvil,
se sacrifica, apártase,
decae para arriba y por su llama incombustible sube,
sube hasta los débiles,
distribuyendo españas a los toros,
toros a las palomas...*

[...]

*Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición*

[a tu enemigo!

(« Himno a los voluntarios de la República », EAC I, 282-283)

*Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades,
Tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito;
Para comer vistiéronse de altura
y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas.*

(« Gleba », PH, 213)

On devra saisir combien les poèmes s'imposent comme lieu du déploiement de figures rebelles, engagées vers une utopie humaniste, s'imposent comme le lieu d'une résistance éthique au fascisme de tout bord. En modifiant l'axe du monde à la manière de « *Al cavilar en la vida, al cavilar* » (pour référence le vers célèbre « *y subo hasta mis pies desde mi estrella* », PH, 220), la voix poétique installe un sens dessus dessous « *decae para arriba* » / « *sube hasta los débiles* » / « *proletario/universo* » qui rompt les catégories de l'évidence, et distribue ainsi autrement le pouvoir, produisant de l'utopie, du signifier autrement. Les vers procèdent par accumulation, répétition, anadiplose plaçant en contre-plongée les silhouettes du milicien, du prolétaire qui gagnent ainsi une envergure universelle soutenue par l'adjectivation systématique et l'usage des superlatifs. Ainsi, à la dimension militante de la dernière écriture qui culmine avec *España, aparta de mí este cáliz*, s'ajoute le tracé de poèmes où la substance poétique est entièrement fondue dans la quête d'une humanité opprimée mais debout. Le chant

valléjien se dresse et se prolonge alors comme emblème d'une communauté souffrante, autre proposition lyrique de monde et d'humanité. Où pour reprendre la magnifique formule de Pinson, la poésie se fait « gardienne de la possibilité d'une vie "non abaissée" »³⁶.

Aux variations sur l'inhumain et ses décompositions formelles – mutilations, fragmentations, énumérations, dispersion graphique, fractures rythmiques en partie héritées de *Trilce*, autre crise de vers tendus vers l'impossible unité (l'impossible solidarité) –, succèdent des variations sur l'humain, homme, frère, combattant. D'un intime *via crucis* à une destinée universelle, du dépassement poétique des formes subjectives de la douleur à un dépassement de la condition d'inhumanité, s'engage la fabrique poétique du politique³⁷. Les mots alors deviennent chair, deviennent partage, matériau commun partageable d'une multitude. Cette multitude même qui fonde un *poétariat*³⁸ à penser, chez Vallejo, comme habitation poétique d'un monde où se tenir ensemble, manière d'être au monde, séjour d'humanité, et manière dans les mots d'accentuer l'existence³⁹.

³⁶ Jean-Claude PINSON, *Poétique*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 104.

³⁷ Voir sur cette question Jacques RANCIÈRE, notamment : *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998 ; *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 ; *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

³⁸ Le terme, qui revient à Jean-Claude PINSON (*in Poétique, op. cit.*, notamment) demeure relativement peu commenté. On lira donc avec intérêt Laure MICHEL : « Pens[er] en termes de "poétariat", cela signifie que le poème ne se conçoit pas comme ce qui rassemblerait et instituerait d'en haut une communauté révélée à elle-même, mais comme une activité multiple formant un réseau, dans laquelle les singularités, tout en restant irréductibles, créent de manière immanente par leur travail de résistance et d'invention un devenir commun », *in* « Crise de la poésie ? Le poétariat selon Jean-Claude Pinson », *Les Temps Modernes*, vol. 657, no. 1, 2010, pp. 247-259. Également consultable sur <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2010-1-page-247.htm>.

³⁹ A nouveau : « Le poète est en situation d'accentuer d'existence », Jean-Claude PINSON, *A Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2008, p. 57.