

FORMES ET SENS DE L'ACTION POÉTIQUE

CHEZ CÉSAR VALLEJO

CLAUDE LE BIGOT

Université de Rennes 2

Voilà un titre emprunté à l'actuel programme de l'Agrégation de Lettres en littérature comparée (Char, Darwich, García Lorca). Il pourrait très bien constituer un sujet de leçon (ou de dissertation) à l'Agrégation d'espagnol à propos de César Vallejo. Or, il implique de bien comprendre le libellé et de ne pas s'enfermer dans l'aspect purement formel du discours poétique (vers libres, vers mesurés, formes codifiées comme le sonnet, etc.), même si certains aspects formels seront convoqués. Il faut comprendre par « formes de l'action » l'analyse d'un paradigme qui fait que la parole poétique est assimilable jusqu'à un certain point à une action (sans tomber dans l'étroitesse du pragmatisme au sens linguistique : le témoignage, la dénonciation, la profération sont des actes de parole au sens où l'a théorisé Austin dans son livre *Quand dire, c'est faire*). Par ailleurs, il faut s'entendre sur ce qu'est l'action poétique, expression que l'on doit à Mallarmé, quand il disait que le pouvoir de la poésie ne résidait que dans une « action restreinte », s'il s'agissait par le truchement de la poésie ou de la littérature de « changer le monde ». On voit donc affleurer une problématique qui est celle de l'engagement littéraire. Il faut bien en parler – et vous ne serez pas hors sujet – en puisant vos exemples dans l'ensemble de l'œuvre de César Vallejo et pas uniquement dans le recueil emblématique mais problématique que fut *España, aparta de mí este cáliz*.

D'ailleurs sur ce point, il suffit de lire n'importe quel passage de ce recueil pour percevoir quelle distance le sépare des poèmes de Rafael Alberti ou de Miguel Hernandez écrits pendant la guerre civile. Jamais le *Romancero de la Guerre d'Espagne* ne s'est engagé dans l'entreprise de subversion du langage qui occupe l'esprit et la pratique de ce poète d'avant-garde. C'est à dessein que je rappelle l'attache de César Vallejo à l'avant-garde littéraire latino-américaine (O. Paz, P. Neruda). Car les avant-gardes en Europe et ailleurs ont sans doute entretenu l'illusion révolutionnaire de l'action poétique qu'elles concevaient comme une

façon bien peu mallarméenne, de faire table rase sur le passé, entendons par là de se défaire des formes anciennes pour en inventer de nouvelles. Soit, mais croire que l'esthétique de la nouveauté pouvait engendrer l'homme nouveau a été un leurre dont on est aujourd'hui revenu. Mais n'anticipons pas, ce serait commettre un anachronisme. En effet, à l'époque où s'exprimait César Vallejo, on a pu prêter à la littérature cette ambition. Et cela éclaire dans une certaine mesure les audaces langagières de C. Vallejo. Ce dernier ne se prenait pas pour un prophète mais il avait fait siennes certaines thèses marxistes qui le séduisaient, tout en étant méfiant vis-à-vis des dogmatismes de toute sorte. Traiter les « formes de l'action poétique » reviendra à analyser en les problématisant les procédés traditionnels du lyrisme, les modalités d'action du poète : ses rapports au monde et à ses lecteurs, la façon de porter la parole de ceux qui en sont privés par la violence de la société et de l'Histoire.

I. Formes et sens de l'action poétique

Une première difficulté qu'il convient de surmonter lorsqu'on aborde la poésie de César Vallejo est l'articulation du réel et du poétique, car elle conditionne la question de l'efficience. On peut être frappé par la distorsion entre des thématiques métaphysiques et / ou existentielles qui affleurent dès son premier recueil *Los heraldos negros* (la vie, la mort, l'amour, l'angoisse), se prolongent dans les *Poemas humanos* et le parti pris du quotidien et du presque rien qui lui permettra de trouver un véritable ancrage historique à la faveur du drame espagnol de la guerre civile. Toutefois, les rapports de C. Vallejo au réel social et historique sont présents dès ses premiers écrits, ne serait-ce que par le biais des références au foyer familial (versant intimiste) ou les références au monde autochtone (versant collectif). Autant dire que le lien avec l'Histoire a aussi évolué au fil de la production de C. Vallejo, mais il est bien lisible dès les débuts, diffracté par l'écriture, qui épouse les circonstances sans tomber à aucun moment dans des consignes partisans, ou encore habitée par une perception visionnaire des temps futurs. C. Vallejo cultive la lucidité face à la situation présente plutôt que la prophétie. Rien d'hugolien chez Vallejo, mais la mention attentive d'une quotidienneté qui suffit à rendre sensible une existence portant les stigmates de la solitude humaine et de la souffrance. Tel le poème inaugural de *Los heraldos negros* :

*Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios, como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!*

[...]
*Y el hombre... ¡Pobre...pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada*¹. (PC 157)

Ce qui peut apparaître comme un argument métaphysique ou ontologique sur la solitude humaine ou encore « l'absence de toute activité consolatrice » (H. Le Corre) instaure l'annonce d'une résistance factuelle, née d'un sentiment de partage entre les hommes, mais qui se retournera en principe actif sous l'égide de la « solidarité de la souffrance ». L'idée de ce retournement, n'est-elle pas inscrite dans la paronomase : « golpes como del **odio de Dios** » ? Il conviendrait de voir aussi comment C. Vallejo retourne ce ressentiment ou encore cette défiance d'une main amicale posée sur son épaule, sans qu'elle puisse devenir rassurante: « cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;/ vuelve los ojos locos, y todo lo vivido/ se empoza, como charco de culpa, en la mirada ».

On peut être aussi conduit à chercher dans la production de C. Vallejo tout ce qui nomme un référent social à dimension collective, qui renseignerait sur les conditions de vie des paysans, des ouvriers, des employés, en un mot des travailleurs, pour cerner une réalité où le substrat économique immédiatement identifiable pourrait corroborer un engagement politique, une « action directe » qui relèverait du militantisme politique. Ce n'est pas la démarche habituelle de C. Vallejo qui s'appuie plus volontiers sur l'individuel et le concret. C'est ainsi que l'épisode de l'incarcération dont fut victime le poète au motif d'agitation politique va nourrir un engagement plus subtil, fondé sur la création d'un réseau métaphorique, pointant la « solidarité de la souffrance » et réunissant en même temps le sentiment d'injustice et le traumatisme. Dans le poème XVIII de *Trilce*, le poète nous fait part de cette expérience dramatique dont l'issue favorable peine à se dessiner faute d'un puissant ressort collectif, qui ne s'affirmera que plus tard pendant la guerre d'Espagne, mais selon un procédé poétique suffisamment prégnant pour assumer autre chose qu'une vague compensation symbolique ou imaginaire. L'image des mères impuissantes à sauver leurs enfants (« algo de las madres que ya muertas/ llevan por bromurados declives,/ a un niño de la mano cada una » v. 16-18) est transcendée par la dimension matricielle de celle qui est censée offrir protection et salut. La réponse est peut-être contenue dans la strophe 3, où la mère est une geôlière aux

¹ César VALLEJO, *Poesías completas*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), Madrid, Colección Visor de Poesía, 2008. Sauf indication contraire, les citations empruntées à C. Vallejo sont extraites de cette édition. Désormais indiquée sous la forme : PC suivi du numéro de page.

« innombrables clés » (« Amorosa llavera de innumerables llaves,/ si estuvieras aquí, si vieras hasta/ qué hora son cuatro estas paredes »), laissant entrevoir un salut toujours possible dans la survie de l'espèce ou d'un groupe (hasard ou nécessité ?). La métaphorisation de cette instance matricielle qui ne se codifie véritablement que sous la forme du « brazo terciario » esquisse une ouverture, comme toute métaphore n'existe que comme déplacement ou transfert du sens. On aura aussi remarqué comment ce texte qui se présente comme un monologue dramatique, rompt son homogénéité syntaxique dans la troisième strophe en établissant un dialogue, une adresse à la mère absente : « Amorosa llavera.../ si estuvieras aquí, si vieras hasta/ qué hora... ». Ce signe d'ouverture est dupliqué par le signifiant : « de innumerables llaves » « /ya ves » si l'on tient compte de la phonétique hispano-américaine.

L'articulation entre réalisme et métaphorisation est constante chez C. Vallejo, même lorsqu'il feint d'utiliser un langage direct et familier. Un seul exemple permet de comprendre ce qui vaut chez l'auteur pour une forme de protestation. Limitons-nous aux 6 premiers vers de « Los mineros salieron de la mina » :

*Los mineros salieron de la mina
remontando sus ruinas venideras,
fajaron su salud con estampidos
y, elaborando su función mental,
cerraron con sus voces
el socavón, en forma de síntoma profundo.*

*¡Era de ver sus polvos corrosivos!
¡Era de oír sus óxidos de altura!
Cuñas de boca, yunques de boca, aparatos de boca (¡Es formidable!). (PC 456)*

Malgré la transparence et la simplicité apparente du premier vers, il est clair qu'il signifie autre chose que la fin de la journée de travail. Il s'agit bien de l'arrêt du travail dans le cadre de la grève pour protester contre les conditions de travail : « cerraron con sus voces/ el socavón, en forma de síntoma profundo » (v. 5). « Socavón » peut avoir un double sens, celui de « tumba » en espagnol d'Amérique latine. Il s'agit donc d'éviter par la protestation que la galerie de mine ne se transforme en véritable tombe. Les images et le lexique désignent sans ambiguïté les risques et la nocivité du travail de la mine : « ruinas, síntoma, polvos corrosivos ». C'est ainsi que « fajaron su salud » est à l'origine d'une dilogie puisque l'expression signifie à la fois « protéger sa santé », mais dans le parler latino-américain c'est aussi « pegar un golpe ». Autrement dit le vers « fajaron su salud con estampidos » revient à reprendre ou plutôt réactiver le lieu commun de la révolte ouvrière : répondre à la violence

patronale par la violence des luttes sociales. Ne faut-il pas lire encore dans « elaborando su función mental », l'écho d'un principe marxiste sur la prise de conscience de l'aliénation économique-sociale ? Pour dépasser une situation aliénante, les mineurs expriment leur colère en faisant d'une activité dangereuse à plusieurs titres, l'instrument de leur libération. L'énumération des outils de la mine « cuñas de boca, yunques de boca, aparatos de boca... » revient à signifier métonymiquement la prise en charge de leur destin. Nous sommes bien loin d'une poésie de propagande, comme a pu l'être la poésie prolétarienne (Pla y Beltán, *Voz de la tierra*, 1935).

L'acte de « réclamer » informe un assez grand nombre de textes tournés vers la revendication et poussent d'autres prolétaires à se débarrasser de leurs chaînes. Le mot n'est pas prononcé, mais l'aliénation est sous-entendue dans la douleur et l'épuisement, condensés dans ce qui est perçu comme la fin d'une fatalité : cf. « Acaba de pasar en que vendrá » (PC 533) :

*Acaba de ponerme (no hay primera)
su segunda aflixión en plenos lomos
y su tercer sudor en plena lágrima.*

Le chant de « *Palmas y guitarra* » est aussi adressé à ses frères de luttes qui sont exhortés à rejoindre le coryphée :

*Ahora, ven contigo, hazme el favor
de quejarte en mi nombre y a la luz de la noche tenebrosa
en que traes a tu alma de la mano
y huimos en puntillas de nosotros (PC 528)*

Ce poème répète à l'envi la structure d'un tropisme progressif, condamné semble-t-il à ne jamais advenir. Certes un pessimisme radical pourrait se détourner d'une activité aussi superflue que la poésie. N'était-ce pas la tentation de Primo Levi après l'expérience concentrationnaire. Vallejo serait-il ainsi saisi par l'inanité de la parole ? Avec « Y si después de tantas palabras », il est plutôt terrifié par une disparition qui laisserait l'homme encore plus démuné :

*¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,*

*no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos! [...]*

*Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena
y en los dos, cuando miran, mucha pena...
Entonces... ¡Claro!...Entonces... ¡ni palabra! (PC 450)*

Vers qui se retourne C. Vallejo pour obtenir assistance ? Face au doute qui l'assaille, nous sommes tentés de dire vers la poésie elle-même. Le poète a souvent recours au paradoxe pour montrer ce que la poésie conserve de plus précieux : préserver l'idée d'une vie qui refuse de capituler, qui aspire à « andar derecho » (« Los desgraciados », p. 549). Face au malheur ou au désastre, le poème ne « garantit » rien d'autre que la mise en mémoire d'une vérité solitaire comme dans *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov. Sans être l'énoncé d'une promesse, le poème valléjien par sa structure syntaxique et formelle, peut-être perçu comme le serment de ne pas oublier « l'enfance du monde », de garder ou ressusciter le temps bienveillant évoqué dans « *Enereida* » (Chant de janvier).

La dimension pragmatique du poème atteint son paroxysme dans le recueil *España, aparta de mí este cáliz*. Il n'est pas un seul texte des 15 poèmes qui composent le recueil qui ne contienne sa liste ou l'amorce d'une liste que constituent les anaphores, les épiphores, les empilements de syntagmes homologues, et toute la panoplie des figures de répétitions au point de créer une dynamique cumulative qui engendre un effet de liste. Le poème XIII, par son titre « Funèbre roulement de tambour pour les ruines de Durango », signale par son contenu un lien avec le cérémonial, par sa forme une parenté avec la prière, bien qu'il s'agisse ici d'un « Notre Père » inversé où le peuple suaire rachète le Christ. Sur 10 tercets hendécasyllabes à la syntaxe rigoureusement identique, César Vallejo transforme la tradition formelle de la litanie en un hymne laïque et matérialiste qui établit la réciprocité entre la poussière originelle et celle de la destruction :

*Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma. [...]*

*Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro. [...] (PC 588-589)*

Dans cette liste rigoureusement ordonnée, qui associe structure syntaxique et structure rythmique, l'effet, plus incantatoire que rhétorique, souligne les variations qui font du peuple martyr qu'on implore (le bombardement de Durango 21 mars 1937 Guernica) la source même du salut : « *padre polvo **español**, padre nuestro* », unique variante où le père poussière est identifié au peuple. Il y a une audace dans ce réinvestissement des signes de chrétienté. La juxtaposition des syntagmes qui fait se côtoyer la présence du malheur et la présence de l'espoir, contribue à asseoir dans les fragments dispersés d'une Espagne en guerre, la dimension pratique du signe.

C'est encore plus vrai avec cet extrait de « Batallas » où César Vallejo condense les raisons ultimes d'un combat, puisque les hommes retrouvent leur humanité, réduisant la douloureuse fracture qui les sépare et les fait s'affronter. Le ton véhément, passionné mais confiant, s'affirme dans la réponse épiphorique du mot clé « homme ». En même temps, la liste tend à embrasser la totalité de la création : faune, flore, société humaine, invitée à livrer un combat justifié pour refaire son unité².

*¡Estremeño, dejásteme
verte desde el lobo, padecer,
pelear por toso y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito (PC 565)*

² Dans cet autre exemple de liste, la polysyndète tend à suturer, ressouder un monde inévitablement saccagé par la guerre :

*¡Y la pólvora fue, de pronto, nada,
cruzándose los signos y los sellos,
y la explosión salió al paso un paso
y al vuelo a cuatro patas, otro paso
y al cielo apocalíptico, otro paso
y a los siete metales, la unidad,
sencilla, justa, colectiva, eterna!
(C. VALLEJO, *op. cit.* p. 567)*

Et la poudre ne fut soudain plus rien,
signes et sceaux se croisant,
et un pas fit barrage à l'explosion,
et un autre pas au vol à quatre pattes,
et un pas encore au ciel apocalyptique,
et fit barrage aux sept métaux, l'unité,
simple, juste, collective, éternelle.
(Trad. Nicole Réda-Euvremer, Flammarion)

Chacun des pas mimétise par le biais de l'itération la marche vers l'unité.

Les listes valléjiennes par leurs multiples variantes finissent par constituer un « type textuel rhétorico-poétique », selon l'expression de Jean-Michel Adam³, avec cette particularité qu'intégrées dans un ensemble énonciatif et discursif plus vaste, elles peuvent être proférées. Précisons que de nombreuses compositions poétiques de la guerre d'Espagne ont fait l'objet de lecture publique. Ces poèmes ne trouvent d'ailleurs pleinement leur sens que dans le cadre d'une lecture publique. Nous devons à Bernard Sève quelques remarques judicieuses sur les listes et la profération qui s'appliquent parfaitement à la situation des poèmes de guerre du *Romancero español*. Il écrit : « Dans toute profération publique d'une liste, le vrai sujet de l'énonciation n'est pas celui qui déclame ; ce vrai sujet est pour ainsi dire tapi derrière l'orateur qui ne fait que lui prêter sa voix »⁴.

Les signes de cette profération sont encore présents dans une suite d'exclamations qui sonne comme une mise en garde, au-delà des dogmatismes idéologiques qui opposent les deux camps, mais qui visent aussi les prétendues vérités partisans qui minent l'unité du camp républicain. Le poète en rend compte de façon saisissante en croisant parallélismes syntaxiques, ressemblances et oppositions, relations métonymiques. L'Espagne comme totalité ne peut être scindée par des divisions idéologiques sous peine de sombrer dans une tragédie qui la conduira à sa perte. Séparer de la même façon les symboles de la révolution prolétarienne, les disjoindre revient à rendre insignifiante chacune des parties ; seule l'unité peut sauver la cohérence de l'alliance entre ouvriers et paysans. De la même façon, le poète invite à accorder le même souci à la victime et au bourreau :

*¡Cúidate, España, de tu propia España!
¡Cúidate, de la hoz sin el martillo,
cúidate del martillo sin la hoz!
¡Cúidate, de la víctima a pesar suyo,
del verdugo a pesar suyo [...]*

*¡Cúidate de los que te aman!
¡Cúidate de tus héroes!
¡Cúidate de tus muertos!
¡Cúidate de la República!
¡Cúidate del futuro!... (PC 598)*

L'utilisation du signifiant « cuidarse de » permet d'ailleurs de fusionner de possibles attitudes contradictoires, puisqu'il signifie à la fois la prudence et la défiance, de telle sorte

³ J.M. ADAM, *Lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1986, p. 7.

⁴ Bernard SEVE, *De haut en bas*, Philosophie des listes, Paris, Seuil, 2010, p. 97-98.

que l'éloge implicite (« los que te aman », « tus héroes », « tus muertos ») implique l'ensemble de la communauté espagnole, et pas seulement le camp républicain⁵.

II. Le retournement des modes de représentation ou l'art d'*oxymoriser* le discours

L'écriture de César Vallejo déroute par son audace et le fréquent recours à l'illogisme. J'ai pu dire ailleurs que s'il existe chez Vallejo une authentique modernité, c'est parce qu'elle a opéré par sa pratique un retournement du sens. On assiste chez l'auteur au développement d'une espèce d'hérésie structurelle : la production d'un langage qui n'obéit plus aux règles de structuration qui font qu'un discours demeure intelligible : subversion de la syntaxe, néologie, incompatibilité sémantique, tous les coups sont permis pour défigurer la langue usuelle. Et pourtant bien des critiques ont pu dissenter sur l'insertion dans la langue de Vallejo d'un parler populaire parfaitement enraciné dans un contexte sociologique andin. Et que dire de sa production finale, où l'auteur est censé s'adresser à la masse des miliciens prolétaires qui luttent pour la défense de la République ? Véritable paradoxe qu'il nous faut expliquer et qui définit la modernité selon Vallejo : créer une dynamique du langage qui soit en même temps sa propre critique. La question qui se pose est la suivante : comment est-il possible à partir d'un langage désarticulé qui vise à évider le sens de rétablir une lecture du monde qui puisse conserver une cohérence ? En reconfigurant une fonctionnalité du langage, le poète modifie un mode de penser, non pas tant pour changer le monde, mais pour en modifier son approche. Le poème d'ailleurs est le lieu idéal pour déployer en toute liberté tous les procédés de subjectivation qui lui semblent servir sa représentation du monde. Tout se passe comme si dans son entreprise de désignation, le poète était en mesure de déborder le déjà-là historique du monde pour accéder à la puissance inaugurale de l'écriture.

Il est un texte, véritable condensé d'oxymores, qui nous permet d'illustrer ce type de retournement cher à Vallejo : « Y si después de tantas palabras » :

*¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
¡Levantarse del cielo hacia la tierra
por sus propios desastres
y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!* (PC 449)

⁵ Replacé dans le contexte général du recueil, l'attitude de C. Vallejo ne laisse pas de place au doute. Mais certainement en octobre 1937, le poète pressent la possibilité d'une défaite.

Là où nous avons dit que C. Vallejo exprimait une défiance ou des doutes sur la finalité du langage et sa prétention à expliciter tout ce qui dans notre univers relève de la contingence (matérielle et intellectuelle), se dessine une continuité asémantique, capable de réunir les extrêmes, de les rendre réversibles, estimant que cette formulation à double versant était la seule façon de fonder l'authenticité d'une expérience. Ce que dit C. Vallejo a un sens qui lui permet de rendre habitable son séjour sur la terre. L'ici et le maintenant d'un entourage humble et familier permettent à l'auteur d'entretenir un commerce équitable et paritaire avec ses semblables⁶. Il s'agit, nous l'avons déjà dit, d'éviter toute prétention prophétique et péremptoire à devenir le guide du peuple. Le poète est descendu du piédestal où Victor Hugo a voulu l'installer ; il s'agit maintenant de se tenir à distance des astres, pour se mêler à la conversation ordinaire, à son tumulte multiforme pour s'en faire l'écho :

*¡Y si luego encontramos,
de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo, desde luego! (PC 449)*

Ce qui pourrait apparaître ici comme une remarque métalittéraire à propos d'une poétique, recèle quelque chose de plus profond comme l'écho de l'expérience du quotidien, le produit insécable de ce que nous sommes tentés de séparer pour les opposer : la vie et la littérature. Chez Vallejo, la coexistence de situations antagonistes induit une poétique singulière qui met en tension la touche « épique » et son regain d'énergie avec la défiance que répand dans le discours et ses figures la pensée adverse, souvent désenchantée, qui peut naître d'une expérience sans appel de la solitude (sentiment d'abandon de l'orphelin), de l'éloignement sans retour des métaphysiques de consolation. Les retournements de la pensée chez Vallejo sont plus qu'un style ; ils sont le produit d'une manière sensible d'être au monde.

De la même façon une dynamique langagière (*poiesis*) est à l'œuvre dans l'un des poèmes emblématiques de Vallejo « Parado en una piedra ». Comme dans « Los mineros salen de la mina », le lecteur le perçoit d'emblée comme un poème à contenu politique. Mais l'originalité du texte repose certainement sur la dilogie du mot « parado », à la fois « debout » et

Nous renvoyons sur ce point à la réflexion de Claudie TERRASSON sur « Le quotidien, le quelconque, le presque rien » in Claude Le Bigot, *Lectures de César Vallejo*, Rennes, PUR, 2016, p. 88-93.

⁶ Pour rendre compte de ce double sens, la traductrice Reda-Euvremer a pris l'heureuse initiative d'introduire dans le texte français un double référent, sans être redondant : « À l'arrêt, debout sur une pierre ».

« chômeur »⁷ (« cesado »). C'est ainsi que tout le poème va développer une isotopie dédoublée qui rend au chômeur toute sa dignité, comme s'il était juché sur un piédestal, alors que la place que lui réserve la société capitaliste est celle du déclassement. Privé de toute fonction sociale, le chômeur se replie sur son intériorité, qui n'intéresse plus personne :

*¡Este es, trabajadores, aquel
que en la labor sudaba para afuera,
que suda hoy para adentro su secreción de sangre rehusada! (PC 452).*

Dans les reprises sous formes d'anaphores, appuyées par le ton exclamatif, C. Vallejo retrouve les accents de la profération qui fait de ce chômeur particulier le paradigme des damnés de la terre, des laissés-pour-compte de l'effroyable machine capitaliste, lorsqu'elle s'enraye : « ¡como chillá, ¡cómo gruñe!, ¡cómo oye deglutir!, ..! ». C'est la terre entière qui se trouve paralysée, quand le travailleur est privé de sa fonction sociale. On remarquera ici que la tension sémantique, saisie dans l'image de l'effort musculaire, retenu, contrarié et rongé par son frein, se constitue en opérateur figural du dire : métonymies (« papelito », « clavo », « cerilla »), antithèse (« paradas en un pie las aguas móviles »), hyperbole (« parado de estupor ante este paro, cómo chillá el motor en su tobillo »). C'est ainsi que le texte vallejien rassemble dans le figural la pensée d'une œuvre. Le poète peut être aux prises avec la défiance, le doute, l'angoisse, cela ne veut pas dire qu'il cède à un pessimisme foncier et radical, pour ne pas dire auto-destructeur. À l'inverse, il tire de ses faiblesses une énergie de langue. Cela permet aussi de dissiper tout malentendu sur l'efficacité du discours littéraire : elle n'agit pas sur le référent, mais elle informe une diction, une énonciation qui recèle des trésors de pensée (qui font mentir le proverbe : *no hay que pedirle peras al olmo*). Partant de là, on peut envisager en quoi l'œuvre de Vallejo est à l'origine d'une véritable révolution du langage.

III. Langage et Révolution

Quelle est donc la nature de cette révolution poétique initiée par César Vallejo et pourquoi a-t-elle quelque chose à voir avec l'action ? Elle est tout à la fois politique, idéologique, esthétique. Idéologique parce qu'au plan de la culture la plus raffinée, elle est mise au service de la cause prolétarienne (pas du tout dans les termes habituels d'une production affadée et vulgaire) ; esthétique parce qu'elle nourrit une nouvelle conception de l'écriture, audacieuse,

déconcertante et provocatrice, axée sur un travail du signifiant tout à fait inédit, qui en fait une écriture « inclassable ». Enfin politique, dans le sens où l'action poétique ne relève pas d'une instrumentalisation partisane, mais pour reprendre la logique de Claude Esteban, dans l'affirmation d'une hyperindividualité hantée par le dialogue avec le prolétariat. C'est un des paradoxes de la poétique de C. Vallejo, que de chercher à rendre communicable au plus grand nombre une langue bien éloignée de ce que disait au même moment le Romancero de la Guerre civile, dans une certitude béate qui croyait que la parole pouvait avoir l'efficacité brutale des armes. C. Esteban attire notre attention sur le dernier vers du poème IV: « ¡El poeta saluda al sufrimiento armado! » (p. 573) pour dire combien le mot « sufrimiento » est irremplaçable ; c'est la marque vallejiennne par excellence. Tout autre mot ferait de ce vers un « graffiti politique » (p. 215). Cette simple remarque pointe la façon dont C. Vallejo se saisit de l'Histoire sous l'angle d'incidence particulier de son existence. J'ai avancé l'idée que pour surmonter un certain nombre de contradictions, C. Vallejo s'était rallié à un « individualisme révolutionnaire » (Alain Jouffroy), plus proche d'un Ossip Mandelstam que d'un Maïakowsky. Beaucoup de commentateurs (H. Le Corre, J. Vayssière, C. Esteban jusqu'à un certain point) ont été sensibles à l'alliance entre « rhétorique religieuse et militante qui se construit sur des structures rythmiques et des *topoi* susceptibles de fonder une grammaire commune inédite pour un homme intégral »⁸. Il suffit de déplacer les référents de cette rhétorique pour voir que le don de soi, le sacrifice, l'abnégation sont au service d'une visée plus laïque ; l'homme a pris la place du Christ et le prolétaire est « obrero redentor ». Ce glissement du référent pointe la volonté du poète d'inscrire son destin dans le sort de la communauté humaine. Le poème II « Batallas » est en fait une suite de tableaux que lui inspire le martyrologe des villes tombées aux mains des factieux et qui forment les colonnes de réfugiés jetées sur les routes de l'exode après la chute de Badajoz, Malaga, Santander, Bilbao, sans oublier le bombardement de la ville sacrée des Basques Guernica. Le paradoxe qui consiste à doter les faibles d'un pouvoir de résistance (qui peut dans ce cas être l'*ekphrasis* du tableau de Picasso) permet à l'auteur de conjointre empathie et résistance. La force du témoignage, à l'instar du tableau de Picasso, est de jeter les bases d'une reconstruction, voire d'une réconciliation, envers et contre tout. L'écriture se profile ici comme un authentique défi qui fait à la fois l'expérience du sensé et de l'insensé et met le possible à l'épreuve de ses limites.

⁸ Hervé LE CORRE, *César Vallejo, Obra poética completa*, Paris, Atlante, 2016, p. 172.

*Más desde aquí, más tarde,
 desde el punto de vista de esta tierra,
 desde el duelo al que fluye el bien satánico,
 se ve la gran batalla de Guernica.
 ¡Lid a priori, fuera de la cuenta,
 lid en paz, lid de las almas débiles
 contra los cuerpos débiles, lid en que el niño pega,
 sin que le diga nadie que pegara,
 bajo su atroz diptongo
 y bajo su habilísimo pañal,
 y en que la madre pega con su grito, con el dorso de una lágrima
 y en que el enfermo pega con su mal, con su pastilla y su hijo
 y en que el anciano pega
 con sus canas, sus siglos y su palo
 y en que pega el presbítero con dios!
 ¡Tácitos defensores de Guernica!
 ¡oh débiles! ¡oh suaves ofendidos,
 que os eleváis, crecéis,
 y llenáis de poderosos débiles el mundo! (PC 566)*

L'oxymore généralisé pourrait être mis en parallèle avec la vision du monde que nous offrent les peintres cubistes. De la même façon, C. Vallejo construit son discours à partir du chaos, de la brisure, de la difformité. Christian Prigent fait remarquer dans *La langue et ses monstres* que les écrivains inclassables (Lautréamont, Rimbaud, Artaud, Jarry) étaient des « anamorphoseurs ». Leurs écrits nous renvoient une image du monde soumise aux torsions de l'absurdité, comme si le vrai ne pouvait plus se produire sur le terrain de la stabilité rassurante des formes, mais à travers des procédés ou des techniques poussées jusqu'à l'absurde. En définitive, l'essayiste y voit les symptômes de la modernité. C'est avant tout le travail sur le signifiant littéraire qui définit une perspective anamorphosée. En peinture, un tel dispositif oblige à regarder autrement, en poésie à lire autrement : « Le fait anamorphose, dans un premier temps témoignerait donc de cet état particulier des rapports d'un 'artiste' avec la crise des modes de représentation encore dominants dans son temps »⁹.

On retrouve chez Vallejo, cette même virtuosité dans le maniement plastique des composantes du langage, cette assiduité à déformer le phrasé, à multiplier les échos paronomastiques, à générer des pseudo fautes d'orthographe, à faire émerger des tournures populaires, une langue rugueuse habituellement refoulée. On cite peu souvent ces textes où la syntaxe est repensée à partir de séries accumulatives selon la nature des mots, qui produisent

⁹ Christian PRIGENT, *La langue et ses monstres*, Saussines, Cadex éditions, 1989, p. 24.

des effets de liste : « La paz, la abispa, el taco, las vertientes... »¹⁰ (subst. + adj.+ gérondif + mots outils + adj. substantivé) ou encore « Transido, salomónico, decente »¹¹ que Neruda à la même époque a su exploiter en les rendant plus fluides dans ses *Résidences*. Voilà un mode d'énonciation tout à fait singulier qui s'attache à capter la bigarrure du monde de façon kaléidoscopique. Pourtant, ces listes sèches de simples juxtapositions dont le seul point commun est leur appartenance à un domaine grammatical précis et homogène, créent une dynamique de déliaison, et disent au même moment tout ce qui fait que le langage possède un pouvoir génésique : l'indéfinition que suppose la construction « lo + adj » marque les contours informels d'une langue inchoative portée par les pulsions les plus intimes et les plus subjectives. Mais cette procédure a ses limites et Vallejo a rétabli dans le poème suivant : « Transido, salomónico, decente » un peu de logique syntaxique, sans rétablir véritablement la présence d'un sujet identifiable, dilué en quelque sorte dans le flot d'un discours irrémédiablement lacunaire, fragmenté ou disloqué, qui se fait l'écho fidèle de la dégradation du monde et de l'être humain.

C. Vallejo a parfois recours à des variations graphiques non conformes à l'usage officiel. C'est le cas dans le poème IX de *Trilce* ou encore dans le poème III de *España, aparta de mí este cáliz*. La confusion entre la bi-labiale – B – et la fricative alvéolaire – V – est fréquente pour une oreille hispanique et source de véritables fautes d'orthographe. Toutefois, on ne peut soupçonner C. Vallejo d'ignorance et d'ailleurs ce choix fait l'objet d'un commentaire linguistique qui prouve que l'auteur a choisi une orthographe fautive en connaissance de cause. L'usage d'un métaplasme participe d'une sursignification que le poète a souhaité pour en tirer un effet de sens. Dans le poème de *España, aparta de mí...* : «Viban los compañeros! Pedro Rojas »// «Abisa a todos compañeros, pronto »¹² sont deux énoncés imputables à un milicien, homme du peuple, Pedro Rojas. «¡Viba con este b de buitre en las entraña / de Pedro: y de Rojas, del héroe y del mártir! ». Certes le vautour est auréolé d'une charge symbolique ambivalente ; dans les mythes anciens le vautour se nourrit des entrailles et à ce titre c'est l'oiseau qui purifie. Le sacrifice de Pedro « héroe y mártir » le désigne comme l'archétype du héros populaire qui galvanise les énergies du peuple en armes : « ¡lo han matado al pie de su dedo grande ». L'énoncé devient une sorte de slogan qui apporte sa caution morale à la communauté républicaine. Ce poème renoue avec la tradition des

¹⁰ C. VALLEJO, *op. cit.*, p. 484.

¹¹ *Ibid.*, p. 486.

¹² *Ibid.*, Poème III, p. 570-571.

« tombeaux littéraires », mais surtout fait que le lyrisme renoue avec l'épopée pour saluer l'énergie vitale. C'est le point commun que partage ce texte avec le poème 9 de *Trilce*, pièce érotique, qui de toute évidence est une transposition de l'acte sexuel où le jeu des sonorités incarne une corporéité agissante, une impulsion libidinale. Graphisme et jeux phoniques poussent la poésie dans le frayage heurté du matériau verbal : « Vusco volvvver de golpe el golpe/ Fallo bolver de golpe el golpe ».

Conclusion

Quel but poursuivait C. Vallejo en choisissant de bousculer les habitudes du langage vernaculaire ? Peut-on penser qu'il ait cru un moment que changer la langue dans un sens érudit était un premier pas en direction d'une révolution politique telle que l'envisageait le bolchevisme ? C'est bien à eux qu'il s'adresse dans le poème « Salutación angélica » (PC 420) ; mais à considérer de près ce qui pourrait être une profession de foi, on s'aperçoit que ce qui a changé tient d'abord au dispositif énonciatif d'un sujet qui se projette dans une altérité qui élargit l'espace social. Producteur d'une parole à vocation totalisante et fédératrice, à l'instar du « bolchevique », le poète vise un langage nouveau ; il y a selon Vallejo une convergence entre l'homme qui travaille de ses mains et celui qui est un artisan du verbe :

*Obrando por el hombre, en nuestras pausas,
matando, tú, a lo largo de tu muerte
y a lo ancho de un abrazo salubérrimo,
vi que cuando comías después, tenías gusto,
vi que en tus sustantivos creció yerba. (PC 420).*

On serait tenté de croire que Vallejo a cédé à la vulgate marxiste, abdiquant par là même son attachement viscéral à la promesse d'un monde meilleur. Arc-bouté sur l'usage de la langue, C. Vallejo colle au réel, à tout ce qui est à la fois familier et lointain. C'est cette tension qui anime son discours afin de traduire en actes un sens absent. C'est la vocation même de la poésie moderne et de son action restreinte. Christian Prigent dit de cette fonction de l'écriture qui se déploie entre le vide et notre liberté que « le monde vient à nous comme illisibilité »¹³. Ramenant sans doute la poésie à des visées plus modestes ou plus pratiques, mais tout à fait ambitieuses dans sa façon de promouvoir le désir de changement, elle signifie l'inverse de ce qu'on a pu lui assigner comme finalité, sous prétexte d'une adhésion de

¹³ C. PRIGENT, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996, p. 68.

l'auteur au marxisme ; elle est une invitation à « *contre effectuer* la révolution »¹⁴. Une poésie qui se définit comme une médiation ne construit pas forcément une utopie, mais propose la fréquentation de lieux désirables. Ce que C. Vallejo a envisagé par sa lucidité et sa capacité à se défaire des stéréotypes ancrés dans un mimétisme à bout de souffle.

POUR CITER CE DOCUMENT :

Claude LE BIGOT « Formes et sens de l'action poétique chez César Vallejo » dans *Concours 2018*, IV, déc. 2017. ISSN 0814-7570. © Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, Supplément au n° 383 *Concours 2018*. URL : <http://neolatines.free.fr/wp/?p=3292>

¹⁴ L'expression est de Jean-Claude PINSON. Cf. « Ambition grande/ action restreinte » in C. Le Bigot, *À quoi bon la poésie, aujourd'hui ?* Rennes, PUR, 2007, p. 27.