

**“Todos saben que vivo” .
César Vallejo :
(re)lectures, traductions
et créations**

[César Vallejo, Pierre Lartigue, Jean Cassou,
Europe revue littéraire mensuelle, n° 1063-1064,
Novembre-Décembre 2017, Paris, 412 p.]

Erik Le Gall
Université Paris-Sorbonne
legall.erik@laposte.net

Citation recommandée : Le Gall, Erik. « “Todos saben que vivo” . César Vallejo: (re)lectures, traductions et créations ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 149-154.

Le présent numéro de la revue Europe est dédié à titre principal à l'écrivain péruvien César Vallejo (1892-1938). Nous nous concentrerons ici sur la première partie de la revue (p. 4-179) qui ambitionne de présenter une variété d'approches critiques de son œuvre par la publication de textes inédits et la traduction française de travaux de langue espagnole. De nouvelles traductions de ses poèmes, ainsi que des poèmes d'auteurs hispanophones qui lui rendent hommage, soulignent la richesse de l'œuvre de Vallejo ainsi que les multiples interprétations et créations qu'elle peut inspirer.

Ina Salazar rappelle tout d'abord que la réception de son œuvre à l'époque de sa mort surprend : il reste inconnu en France, peu lu dans les pays de langue espagnole alors que *Trilce* sera plus tard considéré comme un chef-d'œuvre d'avant-garde. Elle souligne que l'œuvre écrite en Europe ne sera publiée qu'à titre posthume par son épouse Georgette. L'héritage de Vallejo, jugé supérieur aux mouvements d'avant-garde du début du XX^{ème} siècle, nécessite de nouvelles lectures.

Selon Alejo Carpentier, dans le texte « Éloquences et silences » (trad. Laurence Breysse-Chanet), Vallejo n'a pas raconté d'anecdotes passées à la postérité. Il le considère pourtant comme le plus grand poète d'expression espagnole de son époque. Sa profonde tristesse ferait de lui un génie discret. Celui qui déclarait « Dans ma poésie, personne n'y entre » ne refusait pas l'accès à l'Autre mais affirmait être le seul à détenir le secret de l'élaboration de son propre langage poétique.

Emilio Adolfo Westphalen décrit sa surprise à la première lecture de *Trilce* « Comme une poignée de neige jetée en plein visage » (trad. Laurence Breysse-Chanet). Un paradoxe sous-tend en effet la construction de chaque poème : le fort déséquilibre entre les éléments n'affecte pas la solidité de l'ensemble. Un changement brutal du système de codification a lieu au cœur même du poème, et le poète y affirme alors pleinement sa liberté vitale rédemptrice.

Antonio Gamoneda suit la trace de Vallejo dans « Le larmier de César Vallejo » (trad. Laurence Breysse-Chanet). Son émerveillement n'est pas causé par la beauté du pays mais par l'empreinte que le poète y a laissée : « J'ai voyagé jusqu'à la grande larme noire qui coulait de son cœur » (p. 20). Les « coups de la vie » des *Hérauts noirs* trouvent une résonance dans l'injustice frappant le pays. Il cite un poème collectif à l'écriture duquel il participe lors du cinquantenaire de la mort de Vallejo¹.

¹ Avant-dernier poème de la section « Encore », *Livre du froid*, Paris, éd. Antoine Soriano, 1996 et 2ème édition revue et augmentée 2005, pp. 88-89.

Florence Delay et Laurence Breysse-Chanet proposent la traduction de poèmes choisis. Florence Delay privilégie les *Poèmes Humains* (« Hauteur et intensité », « Chapeau, manteau, gants », « Pierre noire sur une pierre blanche », « Marche nuptiale »). Laurence Breysse-Chanet sélectionne des poèmes de différents recueils (« À mon frère Miguel », *Les Hérauts noirs*, le poème LXV, *Trilce*, « Les neuf monstres », « Poème à lire et à chanter », *Poèmes humains*).

Dans la note « 'Humbler' sa voix », elle expose une éthique et une praxis de la traduction. La poésie de Vallejo présente une telle vitalité qu'elle produit un effet physique sur le lecteur. Une nouvelle traduction épouse ce mouvement vital. Ses choix de traduction sont motivés par le respect de la voix poétique : la langue d'arrivée doit être accueillante et faire place à des formes agrammaticales et aux néologismes propres à Vallejo.

Jean-Baptiste Para traduit des « Proses brèves et aphorismes » de Vallejo. Ces textes sont particulièrement intéressants en ce qu'ils présentent sa conception et sa pratique poétique ainsi que la définition de l'implication poétique qu'il prône. Il s'agit en effet de susciter l'apparition d'une nouvelle sensibilité, loin de tout didactisme, sous peine de chosifier la création.

Saúl Yurkievich est un précurseur dans l'étude de Vallejo. En 1955, la critique hispanique n'apprécie pas les « esthétiques du refus » (anti-art) qui donnent son titre à l'article « La teneur du refus » (trad. Jean-Baptiste Para). En violant le sens pertinent, le poète affirme une subjectivité rebelle. Le projet d'écriture, endogène au texte, se démarque de l'aspect programmatique des avant-gardes. Chez Vallejo, le poème suit un cours inattendu, rythmé par la circulation entre les ordres et la fluidité du sujet.

Américo Ferrari étudie « Le temps et la mort dans la poésie de Vallejo ». Le temps, d'abord cyclique, devient une vague d'absence qui balaie sur le présent. Les temporalités sont interchangeables ; le poète peut se situer dans un temps et ressentir un autre temps. L'on porte la mort en soi, dans la vie. Si nous vivons de notre temps, nous vivons de notre mort. Nous mourons hors du temps. La mort réalise l'unité perdue de l'Homme. Elle est une réalité ténue, ou un événement.

Des réminiscences de l'œuvre de Vallejo apparaissent dans la poésie de José Ángel Valente. Dans « César Vallejo, depuis ce rivage » (trad. Laurence Breysse-Chanet), il retrace l'influence du péruvien sur les poètes espagnols de l'après-guerre. Il coïncide « par anticipation » (p. 53) avec leur quête d'une inspiration authentiquement humaine. Valente désigne enfin Blas Otero comme l'exemple par excellence d'un poète Espagnol inspiré par Vallejo.

Efraín Kristal propose une lecture des *Hérauts noirs* intitulée « Les montres hagards et haletants de César Vallejo » (trad. Laurence Breysse-Chanet). La dédicace aux amis de Trujillo parle de « monstres hagards et haletants ». L'imperfection et le mélange de style témoignent de sa « vitalité nerveuse » (p. 68). Vallejo dialogue avec plusieurs esthétiques dont l'auteur synthétise les apports. À partir d'une sensibilité proprement péruvienne, il transfigure sa propre douleur en un sentiment de pitié envers la collectivité.

Miguel Casado analyse « *Trilce*, comme parole » (trad. Laurence Breysse-Chanet). Il remarque un hiatus entre l'abondance de la critique et le malaise que *Trilce* suscite par sa « résistance [...] à la lecture » (p. 77). Le caractère appellatif de l'énonciation y est pour beaucoup. Casado parle d'une absence de style en tant qu'absence d'unité linguistique de la parole. S'il atteint une pureté de l'expression en ôtant tout mot superflu, elle serait tenue pour « *impure* » (p. 82) dans un contexte européen.

Dans « La dialectique comme méthode poétique », Alain Sicard examine « Pensée et poésie dans *Poèmes humains* ». Tristan Tzara postule que langage et pensée font un. La poésie est une forme originale de l'expression de la pensée. L'hermétisme des *Poèmes humains* surprend. Il n'exige pas que l'on accepte l'irrationnel mais que l'on suive une rationalité d'une forme nouvelle. La contradiction n'est plus présentée comme une modalité de l'absurde. L'absurde serait un monde dépourvu de contradictions.

Nadine Ly explique le passage « De l'émotion créatrice à 'l'esthétique du pathos' » chez Vallejo. Remarquant que la politisation de l'émotion et l'esthétique qui en découle ont peu été étudiées, elle propose une analyse croisée du cinéma d'Eisenstein et de la poésie de Vallejo. Celle-ci s'appuie sur les écrits théoriques du cinéaste (postérieurs à la mort du poète, grand admirateur de ses films). L'écriture de Vallejo, mise en scène du travail poétique, donne naissance à un poème « chantier » (p. 98).

Saúl Yurkievich interprète « La parole participante » (trad. Jean-Baptiste Para) dans *Espagne, écarte de moi ce calice*. Le recueil est décrit comme une « explosion poétique » (p. 108) déclenchée par l'agonie de l'auteur et le contexte historique. La figure de Vallejo représente la condition humaine par excellence. Les *Poèmes humains* sont à ce titre une anthropologie poétique. L'auteur se propose de retracer l'évolution de la poétique de Vallejo en fonction de son œuvre polémique.

Marie-Claire Zimmermann retrace l'évolution « Du lyrisme épique à la parole familière » dans ce même recueil. Il ne serait pas une épopée mais comporterait une matière épique. Le *gravis*

stylus et *l'humilus stylus* s'y côtoient car les Républicains refuseraient la pompe. Si le « moi » du poème inaugural « Hymne aux volontaires de la République » s'adresse à des individus et des collectifs, le « nous » marque la jonction du poète et des combattants.

Alejandro Bruzual, dans « La dialectique du verre d'eau », approfondit l'étude du témoignage « [d]es voyages de César Vallejo en Union soviétique » (trad. Jean-Baptiste Para). Vallejo affirme l'impartialité de sa démarche par la multiplication des points de vue et le recours à la méthodologie des sciences sociales. Bruzual conteste le jugement des critiques aux positions anticommunistes qui dénigrent les écrits socialistes du péruvien.

Jean-Baptiste Para, dans une note, évoque la réception russe de l'œuvre de Vallejo. Il rappelle la publication de son œuvre poétique intégrale en 2016 par les éditions Nauka. Fédor Kéline, hispaniste de renom, connu de Vallejo, signe la préface des éditions russes du *Tungstène* dans les années 1930. Para ouvre une perspective nouvelle à la recherche en indiquant que la correspondance de Kéline avec Vallejo, conservée à Moscou, n'a pas encore été étudiée.

Marta Ortiz Canseco, dans l'article « Vallejo migrant » (trad. Paul Baudry), s'interroge sur les « Limites du capitalisme dans ses chroniques en Europe ». Vallejo s'adonne au journalisme par nécessité. Il dépeint un Paris hanté par le spectre de la guerre et ravagé par le capitalisme. La tension entre une dépendance à l'égard de la métropole et la recherche d'une identité originale scinde son lieu d'énonciation. Sa condition d'intellectuel périphérique en France redouble cette scission. Cette posture lui permet d'atteindre un rare recul critique.

Jean-Baptiste Para traduit deux poèmes consacrés à César Vallejo. Dans « Avec Vallejo à Paris – Tandis qu'il pleut » de Gastón Baquero (1914-1997), le je poétique trouve refuge « sous un poème de Vallejo » dans un monde hostile où règne la faim. Para présente ensuite le poète cubain. Soutenant Batista, il s'exile en Espagne après la révolution. À la fin de sa vie, il embrasse dans une vision réconciliatrice la poésie des Cubains restés au pays et celle de la diaspora.

Le poème « Poésie verticale. Un poème pour César Vallejo », de Roberto Juarroz (1925-1995), est traversé par les concepts de temps, mort et éternité. Les citations empruntées à des poèmes de Vallejo suscitent une série d'interrogations et de considérations sur ces catégories ainsi qu'un hommage au poète péruvien. L'Argentin remarque une tendance inéluctable de l'homme à la chute, équilibrée par un élan vertical qui se manifeste dans l'acte créatif. C'est pourquoi, depuis son premier livre en 1958, il nomme toute son œuvre *Poésie verticale*.

Jean-Baptiste Para conclut cet opus par une chronologie détaillée qui articule en une vision panoramique les événements biographiques et culturels analysés dans les différents textes et articles qui le composent.