



**HAL**  
open science

# Une réécriture des Écritures : Trilce de César Vallejo

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Une réécriture des Écritures : Trilce de César Vallejo. Les Ateliers du SAL, 2009.  
hal-02955286

**HAL Id: hal-02955286**

**<https://hal.science/hal-02955286>**

Submitted on 1 Oct 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.

Federico BRAVO, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne. Publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>

## Une réécriture des Écritures (*Sunday bloody Sunday...*)

Albert Samain diría Vallejo dice  
Gerardo Diego enmudecido dirá mañana...  
Gerardo Diego, *Valle Vallejo*.

Publié à Lima en 1922, *Trilce* de César Vallejo est le lieu d'une radicalisation des procédés de privatisation du langage amorcée dans *Los heraldos negros*, son premier recueil poétique paru à Lima trois ans auparavant<sup>1</sup>. Entre ces deux moments, le décès de la mère du poète, survenu en 1918, et l'expérience traumatique de la prison en 1920-1921, ont été des événements majeurs dans la vie de Vallejo qui ont crucialement participé à la construction du sujet psychique et à l'avènement de son sujet d'écriture. Parmi les facteurs qui, sans tomber dans un biographisme réducteur, ont puissamment déterminé la place du sujet dans le langage, un fait notable mérite d'être consigné : il était le onzième et dernier enfant de Francisco de Paula Vallejo Benites et de María de los Santos Mendoza Gurrionero – tous deux métis de mère indigène et de père espagnol – et son grand-père maternel ainsi que son grand-père paternel étaient tous deux des prêtres. D'où, très certainement, la vocation précoce de Vallejo qui, enfant, disait vouloir devenir évêque un jour et porter une mitre – *...sería con los años, si Dios / quería, Obispo, Papa, Santo, o talvez / sólo un columnario dolor de cabeza*, écrit-il dans *Trilce* –, mais aussi et surtout sa profonde et médullaire imprégnation biblique. bercé depuis sa plus tendre enfance par le rythme, le vocabulaire, la syntaxe et la prosodie des Écritures, César Vallejo, pénétré de culture chrétienne, parlait « Bible » comme d'autres, à force de lire le Quichotte, finissent par mimétisme par parler comme Cervantès. Plus qu'un simple sédiment linguistique, la Bible est – comme on a pu le dire – une deuxième grammaire<sup>2</sup> pour le poète dont l'expression est, jusque dans sa respiration et son phrasé, gouvernée par le modèle scriptural du Grand Code :

*Para Vallejo – écrit Francisco Martínez García – en el principio existió la madre, la familia. En un ambiente medularmente empapado de esencias religiosas, entendidas en el más estricto y tradicional sentido de los términos, y tenazmente empeñado en una convencida y auténtica asimilación vivencial de esas esencias, la oración hogareña de la tarde, el aprendizaje de la doctrina cristiana, la asistencia indefectible y ejemplar a las ceremonias litúrgicas, a los sermones y actos piadosos, y a la escucha primero y lectura después de los libros sagrados, fueron elementos conformadores de una realidad sacralizada en la que las formulaciones lingüísticas nacían pletóricamente preñadas de vocablos bíblicos, evangélicos, litúrgicos, catequéticos, piadosos y cristianos. [...] no es desatino afirmar que Vallejo, desde [la] infancia, fue un conocedor casi experto del vocabulario religioso. [Puede] que, atrapado por su auténtica vocación, la de poeta, recurriera, para dar cauce y senda a sus impulsos creadores, al depósito del lenguaje conocido que, como su lengua materna que era, usaba con facilidad rutinaria, con inadvertido placer psicológicamente compensador, y a manera, por tanto, de la herramienta más eficaz y casi única para lograr la expresividad apetecida en el quehacer poético.<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Ce texte est issu d'une conférence prononcée à l'Université de Paris IV-Sorbonne le 14 mars 2009 à l'occasion d'un séminaire sur les *Réécritures* organisé par le Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains.

<sup>2</sup> J'emprunte l'expression à Nadine Ly.

<sup>3</sup> « Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo y su función desde una perspectiva crítica », *Cuadernos hispanoamericanos*, 477, p. 707.

Federico BRAVO, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne. Publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>

Lorsqu'en 1918 Vallejo inscrit à l'ouverture de son premier recueil poétique les paroles de l'Évangile *qui potest capere capiat*, il n'est probablement pas conscient qu'il vient de préfacier en réalité, outre les 64 poèmes qui composent *Los heraldos negros*, la totalité de son œuvre poétique : je ne pense pas uniquement ici au contenu proprement lexical de la citation placée en exergue – allusion évidente à la complexité du discours poétique et annonce de son caractère cryptographique : « que celui qui peut comprendre, comprenne » ou, en bon français, « à bon entendeur salut » –, mais au fait même que, pour inaugurer son premier livre, le poète ait choisi le passage d'un livre qui restera présent dans son œuvre jusqu'à son dernier recueil. En tant que substrat à la fois textuel et linguistique, la Bible est appelée à fonctionner dans le discours poétique de Vallejo comme une sorte de matrice archéologique agissant puissamment dans l'écriture comme une formule générative, ce par-delà toute croyance religieuse et toute implication idéologique :

*Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo, ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente. (« Voy a hablar de la esperanza », *Poemas en prosa*)*

César Vallejo, on le sait, adhèrera au parti communiste et épousera les postulats du matérialisme dialectique, mais lorsqu'en pleine guerre civile espagnole il s'engagera aux côtés des républicains, c'est encore sous l'invocation de l'Évangile qu'il réunira les quinze poèmes composés à l'occasion de la guerre fratricide sous le titre *España, aparta de mí este cáliz*.

Si le premier recueil de Vallejo s'ouvre sur une citation tirée de l'Évangile, il s'achève non moins significativement par les vers

*Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo,  
grave.*

qui montrent combien le discours valléjien est le théâtre d'un double travail de sacralisation de l'écriture poétique, qui ne cesse de nommer le texte sacré qui lui sert d'étymon textuel, et de désacralisation des Écritures, sans cesse perverties, détournées, réécrites, réinvesties : à la naissance du poète, c'est Dieu qui, devenu mortel, était non simplement malade, mais encore gravement malade. Cette maladie mortelle qui frappe non la créature mais son créateur, César Vallejo la nomme dans le sonnet qui prête son titre à l'ensemble du recueil, *Los heraldos negros* : elle est, du reste, inscrite dans le signifiant *Dios* qui lui donne sa concevabilité. En effet, les vers archi-célèbres

*Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios.*

sont le lieu d'une réinterprétation du nom divin, *Dios*, qu'un simple métoplasme suffit à transformer en *odio*. Écrire *el odio de Dios*, cela ne consiste pas simplement à adosser latéralement deux paronymes l'un après l'autre mais, dans une perspective lexicogénique, à les faire littéralement dériver l'un de l'autre : la nouvelle et mortelle condition du créateur, Vallejo la donne à voir en lui inventant une nouvelle étymologie qui met en pleine lumière la

Federico BRAVO, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne. Publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>

contradiction foncière que renferme le nom de dieu, transformé en monstre étymologique. Puisque le signifiant a ses raisons que le signifié ignore, à ceux qui prétendent que Dieu est amour, Vallejo réplique ici par la réécriture détournée de la lexie *por el amor de dios* dont il signale la profonde inadéquation sémiotique : de l'*amor de dios* à l'*odio de dios* il n'y avait qu'un pas à franchir que le poète, guidé par son instinct paronymique (*dios/odio*), n'a pas hésité à franchir. Que l'on considère à présent le recueil qui m'intéressera plus particulièrement ici, publié trois ans après, et l'on s'apercevra, malgré la rupture radicale que représente un livre aussi hermétiquement transgressif que l'est *Trilce* dans la trajectoire du poète péruvien que, loin d'être évacuée du travail d'écriture, la Bible reste un puissant facteur de cohésion langagière, poétique et symbolique : l'écriture a renoncé ici à la rime et à l'isométrie, au lien discursif explicite et dénotatif et à la figurativité, à la diction achevée et à toute forme d'expression trop directement référentielle, mais n'a pas interrompu le dialogue instauré dans le recueil précédent entre l'écriture et les Écritures. Dans *Trilce*, pas de citation biblique en exergue pour suggérer l'idée d'une tradition revisitée, pas d'organisation du recueil en parties et sous-parties, pas de titres de poèmes pour en orienter la lecture, mais une simple suite de chiffres romains qui, de un à soixante-dix-sept, disent la coalescence de deux discours, l'un littéral, l'autre numéral, désormais indissociables. Un premier indice toutefois : la prégnance du sept dans ce recueil de soixante-dix-sept poèmes, chiffre magique que l'on dénombre singulièrement soixante-dix-sept fois dans l'Ancien Testament. *Trilce* s'ouvre sur un distique à l'allure aussi antipoétique que déconcertante :

*Quién hace tanta bulla y ni deja  
testar las islas que van quedando.*

Si l'on veut bien considérer les mécanismes d'hypertrophie à l'œuvre dans l'écriture trilcienne tendant à dilater le vers jusqu'aux frontières de la prose, on est amené à conclure que l'unité de mesure du recueil, son unité de souffle, n'est ni la prose ni le vers, mais quelque chose entre les deux qui pourrait être de l'ordre du verset. Si l'on assortit cette constatation du postulat selon lequel la Bible reste aussi, malgré l'hermétisme transgressif du discours, le référent textuel du second recueil de Vallejo, alors le sens de l'énigmatique vers d'ouverture *Quién hace tanta bulla* pourrait se résoudre dans le discours non nommé mais fortement impliqué qu'est le livre des livres et répondre ainsi, dans le dialogue intertextuel qui le relie aux Écritures, aux premiers versets du premier livre de la Bible, « La terre était *tohu va-bohu* » c'est-à-dire « informe et vide », le vacarme désigné par le mot *bullá* opérant la réécriture du *tohu bohu* originel et par là même la mise en miroir du travail de création poétique, désormais apparenté au travail du Créateur. La reconnaissance du texte détourné passe ici, on le voit, non pas par la citation explicite ni par l'emprunt ni même par le truchement du composant lexical, mais par le mode sémiotique, qui est non celui de la compréhension et de la référence mais celui de la reconnaissance et de la signifiante : ce que le texte tout à la fois nomme, cite et réécrit n'est pas tant un écrit qu'une écriture, ce n'est pas un résultat mais une opération, non un effet figé mais un procès dynamique. Pour en illustrer les mécanismes et pour clore cette présentation générale et avant d'aborder plus en détail le poème par lequel j'essaierai de mettre en lumière le double travail d'appropriation du discours allogène et de négation du modèle cité, je mentionnerai ici le texte du célèbre détournement des premiers versets de la Genèse par Raymond Queneau<sup>4</sup> :

À la demande, l'Idole créa l'Empêchement et l'Expérience. Mais l'Expérience était informe et vide ;

---

<sup>4</sup> « Exercices de littérature potentielle », *Cahiers du collège de pataphysique*, dossier n° 17.

Federico BRAVO, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne. Publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>

et les confirmations couvraient le traité et l'avarice de l'Idole se mouvait au-dessus des ouates. L'Idole dit : « Que la Paupière soit » ; et la Paupière fut. Et l'Idole vit que la paupière était bonne. Et l'Idole sépara la paupière des confirmations. L'Idole appela la paupière Mesure et les confirmations Preuve. Et il y eut une aventure et il y eut une moutarde. Ce fut la première Mesure...

La méthode utilisée, quelque peu pompeusement appelée S+1, prend l'allure d'une formule mathématique : tous les substantifs bibliques ont été rigoureusement soumis au même traitement qui consiste à les traduire en allemand d'abord, puis à les remplacer par le mot qui les suit immédiatement dans le dictionnaire bilingue, avant de les retraduire en français enfin où, réinsérés dans la matrice syntaxique de départ, ils semblent ne plus faire sens tout en donnant une impression de déjà-vu, de déjà-lu, de déjà-entendu. Il en résulte un « autre » texte qui, malgré l'écart qui le sépare du premier, ne cesse de renvoyer à lui : en effet, si on ne retrouve plus les mots d'origine, on n'en reconnaît pas moins la « musique ». On peut dire alors qu'il ne reste de la première écriture que sa seule grammaire. C'est à la restitution de cette grammaire, tour à tour cachée et exhibée sous les vers du poème XXIV, que sera consacrée la deuxième partie de ce travail.

*Al borde de un sepulcro florecido  
transcurren dos marías llorando,  
llorando a mares.*

*El ñandú desplumado del recuerdo  
alarga su postrera pluma,  
y con ella la mano negativa de Pedro  
graba en un domingo de ramos  
resonancias de exequias y de piedras.*

*Del borde de un sepulcro removido  
se alejan dos marías cantando.*

*Lunes*

Le texte se présente littéralement comme un tissu de citations évangéliques avec comme référent textuel le récit de la dernière semaine de la vie du Christ. Mon propos, toutefois, ne sera pas de répertorier les références bibliques du poème, du reste assez limpides et aisément reconnaissables : trop souvent en effet la recherche intertextuelle s'apparente à un exercice d'érudition qui aboutit platement à un catalogage de sources qui en dit plus sur la compétence littéraire du lecteur que sur le texte et sur l'auteur eux-mêmes. Mais s'il est crucial de reconnaître les écritures qui peuvent se cacher sous un texte, il l'est encore plus de déterminer la nature du lien qui les relie : en ce sens, la vraie question n'est pas « que cite le texte ? » mais bien « que fait le texte du texte qu'il cite ? ».

L'allusion à la résurrection du Christ construit le sens du poème, sorte de « balayage » chronologique des sept jours de la semaine qu'on appelle sainte, reconstruction qui part du dimanche de résurrection, avec les pleureuses se présentant devant le sépulcre, et qui y retourne, avec les deux Maries qui, découvrant la pierre ôtée à l'entrée du sépulcre, en repartent pleines de joie, en passant par l'évocation dans la strophe centrale de l'entrée triomphale, une semaine avant, de Jésus à Jérusalem *un domingo de ramos* : d'un dimanche l'autre, c'est la parfaite clôture de cette semaine privilégiée que signale l'architecture du poème, rigoureusement construit, entre les deux limites que le texte balise respectivement au moyen des prépositions *al* et *del*, clôture textuelle relayée les refrains *Al borde de un sepulcro*

Federico BRAVO, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne. Publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>

*florecido* ≈ *Del borde de un sepulcro removido // transcurren dos marías llorando ≈ se alejan dos marías cantando*, qui ont pour effet tout à la fois d'encercler la strophe centrale du poème et d'isoler du corps du poème le dernier vers *Lunes* qui, considéré à la lumière de l'organisation générale du texte, apparaît comme une sorte de vers excédentaire. Quant au vers *la mano negativa de Pedro*, qui fait l'anamnèse du jeudi saint, il semble opérer la jonction de deux moments différents du récit biblique, à savoir : le triple reniement de Pierre après la dernière Cène (*Se acordó Pedro de la palabra que Jesús le había dicho: antes de que cante el gallo me negarás tres veces; y saliendo afuera lloró amargamente*, Mc. 14, 72) et l'incrédulité de Thomas qui, après la résurrection, demande à toucher de sa propre main la plaie béante du Christ, le vers se laissant lire alors comme une phrase-valise issue du croisement de *\*la mano negativa [de Tomás] + \*[la palabra] negativa de Pedro* qui met en équation deux sortes de dénis commis l'un par lâcheté – celui de Pierre –, l'autre par incrédulité – celui de Thomas –. Replacé dans le chapitre de la trahison de Pierre, le « nandou plumé » du vers quatre (*El ñandú desplumado del recuerdo / alarga su postrera pluma*) pourrait constituer la version valléjienne, transposée et américanisée, du coq évangélique, témoin de la trahison de Pierre, un coq que le discours ne transforme pas en une simple autruche, mais en l'autruche américaine que désigne le vocable guarani *ñandú* : par transfert de contiguïté, la dernière plume (*la postrera pluma*) pourrait évoquer le chant du coq, le dernier appel ou, si l'on préfère, l'ultime avertissement – ultimatum en règle – avant l'accomplissement de la trahison de Pierre, tout en maintenant vivante et opératoire la référence au déni de Thomas. Dans ce contexte, en effet, le mot *alarga* du vers cinq est un mot habité, chargé de la mémoire des paroles du Christ disant à Thomas non pas *\*acerca acá tu dedo* mais *alarga acá tu dedo y mira mis manos, y tiende tu mano, y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel* (Jn. 20, 27).

Parallèlement, un deuxième circuit de signification non pas inter-textuel mais proprement intra-textuel se fait jour qui relie solidement le poème XXIV à d'autres poèmes du recueil, laissant percevoir la singulière représentation que l'écriture poétique se forge du temps humain. La lecture contrastive de ces textes, dans laquelle je n'entrerai pas en détail ici, appelle plusieurs remarques. Première constatation : le devenir temporel est toujours, sous la plume de Vallejo, l'expression d'un combat. Pas de fluidité temporelle donc dans les poèmes de *Trilce*, où le temps ne progresse jamais linéairement, mais par à-coups, poussé non par l'inertie ou par les lois de la nature, mais par une sorte de volonté agissante à la fois humaine et inhumaine, qui l'oblige à avancer et qui le porte à bout de bras et à bout de souffle. La semaine ne s'écoule qu'au terme du combat acharné que chaque jour doit livrer avec le précédent pour le détrôner. C'est ce que disent très exactement les vers de *Trilce LX* :

*Y se apolilla mi paciencia,  
y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá  
el domingo bocón y mudo del sepulcro;  
cuándo vendrá a cargar este sábado  
de harapos...!*

Dans un contexte éminemment guerrier et militaire, la semaine est figurée dans un autre poème, *Trilce LXII*, comme un cortège de sept chutes défilant sous la bannière de mort que le poète a la charge de porter agoniquement :

*Mas si, al cambiar el paso, me tocara a mí  
la desconocida bandera, te he esperar allá [...]*

Federico BRAVO, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne. Publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>

*para que [...] poses las rodillas  
en las siete caídas de esta cuesta infinita...*

*Trilce LXVIII* prolonge l'image christique de la chute associée aux sept jours de la semaine : le drapeau endeillé est ici littéralement donné à voir et mis en spectacle typographiquement par les deux vers se déployant sur le blanc de la page au sommet de la hampe que forment les sept lettres que soutient, à la base, la lettre support *A*, transcrite en majuscule.

*Se ha degollado una semana  
con las más agudas caídas [...]*

*Y era negro colgado en un rincón,  
sin proferir ni jota, mi paletó*

a  
t  
o  
d  
a  
s  
t  
A

S'il n'est pas en berne, le drapeau noir que dessinent les lettres du poème n'en est pas moins l'expression paroxystique du deuil, comme le montre la formation intensive qui, en lecture verticale, fait passer néologiquement de [*bandera*] *a media asta* à [*bandera*] *a toda asta*, c'est-à-dire au grand deuil.

Revenons maintenant au poème XXIV : on constate la parfaite symétrie de l'espace dévolu aux trois premières strophes qui, rigoureusement agencées, forment un tout homogène, un bloc – serait-on tenté de dire – aussi massif que la pierre du sépulcre qui en construit le sens. Hors de cet espace fermé que balisent presque iconiquement les signifiants *al borde* et *del borde* et complètement détaché du texte, le mot *Lunes* clôt énigmatiquement le poème. Ostensiblement détaché de ce bloc textuel, le bisyllabe *Lunes* est à la fois un mot, un vers et une strophe et c'est lui qui dans ce contexte de chute et d'agonie christiques va proprement amener la chute du poème. Nous avons dit plus haut que l'objet de la recherche intertextuelle ne peut consister à simplement repérer les sources d'un texte mais doit s'efforcer de reconnaître le lien qui préside au dialogue noué entre les textes ainsi mis en lumière et surtout à déterminer la fonction que le texte cité est appelé à jouer dans le texte qui le réécrit. Considéré sous cet angle, le mot *Lunes* apparaît comme le lieu d'un saisissant renversement du récit évangélique, réécrit mais surtout négativé, voire détourné, et finalement anéanti par l'écriture poétique. En effet, après avoir exhibé ce que la semaine sacrée de la Passion avait d'unique, l'écriture la fait retomber dans la monotonie des jours qui se succèdent, dans la quotidienneté la plus triviale, dans l'anonymat de la redite : le lundi entame une nouvelle semaine qui chasse la précédente. En clôturant le poème par ce bisyllabe « insignifiant », l'écriture poétique oppose, au lendemain de la Semaine Sainte couronnée par la résurrection triomphale du Christ, toute l'insignifiante banalité de ce premier jour de la semaine auquel aucun des quatre évangiles ne fait la moindre allusion. Double apostille au poème et au récit évangélique, le dernier mot du poème infléchit rétroactivement le sens de tout le texte qui, amputé de ce minuscule bisyllabe qu'est le mot final *Lunes*, passerait pour une simple réminiscence évangélique, une simple reconstitution poétique de la Passion du Christ. L'essentiel ici, à mon sens, est de voir comment, après les avoir réécrites, Vallejo s'emploie à

Federico BRAVO, « Une réécriture des Écritures : *Trilce* de César Vallejo », *Les ateliers du SAL* (revue en ligne) séminaire du SAL (CRIMIC) consacré aux *Réécritures*, communication présentée le 14 mars 2009, Université de Paris IV-Sorbonne. Publication en ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/bravo.pdf>

« désécrire » les Écritures : arrivé au dernier mot du poème, le lecteur ne peut s'empêcher d'entendre, en lisant la chute lapidaire, quelque chose comme : « et alors ? »...

...so what ? pourrait-on dire encore, avec une pointe d'irrévérence. Je n'ai pour ma part trouvé de texte plus éloquent pour illustrer le poème de Vallejo ni de glose plus juste pour en expliquer le sens, qu'un autre poème significativement intitulé *Sundy bloody sunday* dû au poète équatorien Jorge Enrique Adoum qui a su expliquer comme personne ce que ce *lunes* lapidaire représente à la fois dans le poème de Vallejo et dans sa pensée. Réécriture de la Bible au second degré, le texte d'Adoum se donne à lire comme une vertigineuse mise en abyme du travail de réécriture : Adoum réécrivant Vallejo réécrivant les Écritures. Maillon intermédiaire entre ces deux écritures, la question que soulève le poème de Vallejo trouve sa formulation dans la Bible et sa solution dans le poème d'Adoum. Et peu importe si le poème d'Adoum a été écrit cinquante ans après le poème de Vallejo : un membre de l'OULIPO n'aurait certainement pas manqué d'y voir un « plagiat par anticipation ». Voici donc, aussi en guise de conclusion à ces quelques réflexions sur le phénomène de la réécriture, le dernier maillon de la chaîne intertextuelle – le poème de Jorge Enrique Adoum – à savoir : le texte qui réécrit en l'expliquant le texte qui réécrit en l'annulant le texte biblique :

*SUNDAY BLOODY SUNDAY*

*vallejo sabe que también es bocón el sepulcro del domingo  
lagartamente tragón de lo que entonces es nosotros  
el resto de monigote zarandeado entre semana  
el sueño con que nos postergamos o nos disminuimos  
esta desactividad de postvivo acostumbrado  
a los quién sabe los cómo los qué pena*

*el mundo es desde hace años un domingo de tarde  
la estación de donde cada vez regresas a lo que eres  
los aeropuertos donde se me-nos acaban los que quedan  
donde dios está en todas partes puro eco  
de ese bisílabo que me duele adentrísimo*

*(domingamente bocabajo bajo qué boca  
te le estarás muriendo a alguien despacito)*

menos mal que desde el lunes se piensa en otra cosa<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *No son todos los que están*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 24-25 (c'est nous qui soulignons).