



# De César Vallejo à Victoria Guerrero ou le travail vivant de la poésie à travers le temps

Ina Salazar

## ► To cite this version:

Ina Salazar. De César Vallejo à Victoria Guerrero ou le travail vivant de la poésie à travers le temps. Evelyne Lloze; Idoli Castro; Samia Kassab-Charfi. Périple et escales. Écrire le voyage en poésie, Editions Hermann, [15 p.], 2019, (Vertige de la langue), 979-10-370-0180-1. <hal-03837394>

**HAL Id: hal-03837394**

**<https://hal.science/hal-03837394v1>**

Submitted on 18 Feb 2023

**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.



HAL Authorization

## DE CÉSAR VALLEJO À VICTORIA GUERRERO OU LE TRAVAIL VIVANT DE LA POÉSIE À TRAVERS LE TEMPS

par Ina Salazar  
Université de Caen Normandie

Il y a peu d'œuvres qui, comme celle du poète péruvien César Vallejo (Santiago de Chuco, 1893-Paris, 1938), transcendent les frontières et traversent les âges, étant jusqu'à nos jours d'une puissante actualité. Celle-ci se mesure à l'aune de l'effet que la lecture de ses recueils *Trilce* (1922) ou *Poemas humanos* (*Poèmes humains*) (1939) produit toujours mais aussi et surtout de l'impact de son écriture sur les écritures contemporaines. Il s'agit, comme l'a rappelé José Ángel Valente, de l'une de ces rares œuvres « particulièrement libres et non conditionnées qui suspendent la cadence mécanique où les modes et les époques se succèdent et s'opposent et au sein desquelles la langue se survit à elle-même et génère de nouvelles et durables manières d'imaginer ou d'expérimenter ou, en définitive, d'être<sup>1</sup> ».

C'est de ce voyage poétique que je souhaite parler ici, de cette capacité à générer « de nouvelles et durables manières d'imaginer ou d'expérimenter » qui s'inscrit au cœur de la pratique poétique et concerne des générations de poètes. La question n'est pas tant de concevoir ce phénomène comme le fait d'un auteur et de son écriture et la manière dont il influencerait un autre poète mais plutôt de le penser comme la vie de la langue poétique (qui appartient à tout le monde) dans le temps, avec ses mouvements et ses métamorphoses. L'écriture valléjienne constitue une expression significative de la poésie comme « travail vivant » si l'on adopte la belle et juste formule de Jérôme Thélot<sup>2</sup>, elle ne cesse de nourrir et de transformer la poésie en langue espagnole (hispano-américaine et espagnole) depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. En Espagne, des poètes à l'esthétique aussi différente qu'Ángel González et José Ángel Valente en sont marqués, l'expressivité sociale et la sensibilité humaniste de l'auteur de *Poèmes humains* irriguent la parole d'un Blas de Otero, d'un José Hierro ou d'un Gabriel Celaya, tandis que Antonio Gamoneda apprend avec Vallejo à formuler et donner corps à l'indicible existentiel. En Amérique latine, son œuvre marque aussi des poètes très divers et ce au fil des décennies et des différentes générations de créateurs qui se succèdent : la poésie des Chiliens Nicanor Parra et Gonzalo Rojas dialogue avec celle de Vallejo, on retrouve son empreinte chez les Mexicains Jaime Sabines et Efraín Huerta, l'Équatorien Jorge Enrique Adoum ou le cubain Cintio Vitier, poètes qui occupent le devant de la scène pendant les années cinquante et soixante du siècle dernier, sans parler de la manière toute personnelle dont la poétique de l'Argentin Juan Gelman s'approprie la liberté verbale conquise par le Péruvien.

Au Pérou, terre natale du poète, la question de la portée de son œuvre acquiert une toute autre dimension, bien entendu, car elle se lit à l'aune du « récit » de la tradition poétique nationale qui s'écrit au long du XX<sup>e</sup> siècle avec ses mouvements d'affirmation, de négation, de dépassement des tendances esthétiques et poétiques en tension et en présence... Mais comme surplombant ces dynamiques internes, des poètes de tout bord intègrent les leçons de Vallejo, aussi bien les poètes dits « purs » de la génération de cinquante comme Jorge Eduardo Eielson et Blanca Varela que les étiquetés « sociaux » tel que Alejandro Romualdo, ou encore des poètes inclassables, comme Carlos Germán Belli. Et cette assimilation de la parole valléjienne se poursuit de génération en génération, soit de manière silencieuse ou bien comme un geste politique. C'est ce que font, dans les années soixante-dix, les poètes du mouvement Hora Zero qui s'assument comme la dernière avant-garde, prônent la

<sup>1</sup> VALENTE José Ángel, « Vallejo o la proximidad », in *César Vallejo Obra poética*, Ed. crítica de Américo Ferrari, Madrid, Colección Archivos, 1988, p. XV-XV.

<sup>2</sup> THÉLOT Jérôme, *Le travail vivant de la poésie*, Paris, éd. Les Belles lettres - coll. Encre marine, 2013.

rupture, se veulent parricides et adamiques et font table rase de toute la tradition poétique péruvienne qui les précède, exception faite de... César Vallejo : « la poésie péruvienne après Vallejo n'a été qu'une habile imitation, une transplantation d'autres littératures [...]. Les vieux poètes ont accompagné la danse des pantins occasionnels, en écrivant une littérature de toute sorte pour la consommation d'une affreuse clientèle de crétiens<sup>3</sup> ».

Les possibilités ouvertes par la langue valléjienne ne semblent pas s'épuiser comme en témoigne l'œuvre de Victoria Guerrero, née à Lima en 1971, devenue au fil de ses sept recueils publiés –*De este reino*, 1993, *Cisnes estrangulados*, 1996, *El mar, ese oscuro porvenir*, 2002, *Ya nadie incendia el mundo*, 2005, *Berlin*, 2011, *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, 2012 et *En un mundo de Abdicaciones*, 2016– une poésie qui se conçoit comme un « art de la non complaisance », face à un « monde d'abdications », comme l'énonce son dernier livre. La présence de Vallejo dans la poésie de Guerrero n'a rien d'un retour aux sources, ce n'est pas non plus la revendication d'une filiation esthético-poétique, elle ratifie plutôt la considération de la poésie comme travail vivant, comme captation d'une réalité mouvante et d'un certain état du monde et de l'existence. Le paysage poétique péruvien dans lequel s'inscrit la production de Victoria Guerrero n'est plus un champ de bataille comme il le fut pendant les décennies précédentes. Quand elle commence à publier à la fin des années 90, l'hégémonie de la poésie dite « conversationnelle<sup>4</sup> » s'estompe, après s'être imposée au fil des années depuis l'arrivée au milieu des années 60 des « Nuevos », comme Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, entre autres. Avec ces derniers, le paradigme poétique change, ils se désintéressent du surréalisme et de la poésie espagnole de la génération de 27, plutôt référentiels pour les poètes qui les précédaient, au profit des productions anglo-saxonnes qui depuis Eliot et Pound et ensuite Lowell, C.C. Cummings, D. Thomas, Auden et la « beat génération », dessinent un nouveau pôle poétique qui s'affirme avec force dans tout le sous-continent. En effet, la poésie hispano-américaine verra surgir la « antipoesía » de Nicanor Parra et l'« exteriorismo » de Ernesto Cardenal, comme expressions majeures de ce changement de patron. Au Pérou, la poésie « conversationnelle » confirme sa vigueur pendant les années 70, surtout avec le mouvement Hora Zero dont le nom affiche clairement la filiation cardenalienne. Elle se décline ensuite pendant les années 80, selon différentes modalités : une narrativité culturaliste (Eduardo Chirinos), une poésie du corps revendiquée par un sujet féminin (Rocío Silva Santisteban, Mariela Dreyfus, après le sulfureux recueil *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé de 1982 qui fait date) et un versant suburbain plus politique avec le groupe Kloaka et Roger Santiváñez ou Domingo de Ramos.

Lorsque Victoria Guerrero commence à publier, le paysage poétique national ne vit plus en état de tension et les options esthético-poétiques diverses coexistent. À partir de son troisième recueil, *El mar, ese oscuro porvenir* et surtout avec le suivant, *Ya nadie incendia el mundo*, grâce auquel l'auteure obtient une franche reconnaissance de la critique et des lecteurs péruviens, sa poésie acquiert un ton réactif, non conformiste qui se détache au sein de ce paysage presque consensuel. *Ya nadie incendia el mundo*, au titre parlant– semble réclamer une autre attitude, dans la conscience d'un manque et l'exigence d'une parole qui se doit d'interpeler. Il brise notamment le silence qui caractérise la production poétique et littéraire liménienne vis-à-vis du drame que fut la guerre interne entre l'État péruvien et ses forces armées et le groupe maoïste de Sentier Lumineux, qui causa plus de 100 000 morts. Guerrero et quelques autres

<sup>3</sup> « la poesía peruana después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas [...] los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos. », « Palabras urgentes », in PIMENTEL Jorge, *Konacort y Valium 10*, Lima, Ediciones del Movimiento Hora Zero, 1970, p.10.

<sup>4</sup> Ce que l'on entend par poésie conversationnelle correspond à différentes pratiques mais qui partagent certains traits distinctifs : l'introduction d'une langue ordinaire, d'un registre oral ou parlé, c'est-à-dire l'emploi massif de tournures et de phrases de la langue colloquiale auquel s'ajoutent différents apports de la culture populaire, contribuant à créer l'illusion que le poème s'installe au sein de la langue commune. Ces différentes modifications s'accompagnent d'une transformation du sujet/locuteur qui implique une mise en question, un déclassement, voire une disparition du moi poétique « inspiré » ou tout-puissant et sa substitution par des personnages, masques, doubles ainsi qu'une nouvelle position plus précaire et instable. Je renvoie à mon article « De la rupture au canon : la poésie conversationnelle au Pérou », in *La littérature latino-américaine au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, un parnasse édaté*, sous la direction de Françoise MOULIN CIVIL, Florence OLIVIER et Teresa ORECCHIA HAVAS, Bruxelles, Editions Aden, 2012.

poètes<sup>5</sup>, entre la fin des années 90 et le début des années 2000, commencent à mettre des mots sur cette longue période d'extrême violence et sur les sombres années du régime autoritaire et corrompu d'Alberto Fujimori, affirmant à travers la poésie la nécessité de revenir sur cette expérience collective traumatisante et sur la manière dont elle marque l'imaginaire social péruvien, comme le consigne le poème «7 AÑOS DE SILENCIO 1985-1991» et le suivant «7 AÑOS + DE SILENCIO » au titres explicites, ainsi que la répétition lancinante de vers qui semblent défiler comme une bande visuelle en bas de page, de page en page :

LAS IMÁGENES DE LOS CADÁVERES DES/COMPUESTOS PASAN FLOTANDO/ANTE  
NUESTRAS NARICES MUERTAS COMO CARNE GÉLIDA/ DESDE EL NACIMIENTO<sup>6</sup>

L'œuvre de Victoria Guerrero construit une vision à la fois désenchantée et combative, comme l'annonce le poème liminaire de *Ya nadie incendia el mundo* :

*hoy día estamos solos  
y nuestra soledad es una mañanita oscura  
en que nos damos de bruces contra la vida  
y la muerte  
es un bus ardiendo  
y unos polis  
pateando nuestros sueños*

Elle a une vocation politique qui réside dans le dévoilement d'un état des choses, dans l'urgence de garder les yeux ouverts dans un monde qui semble tout faire pour nous endormir, car ce sont des années – au Pérou, en Amérique latine – d'un optimisme économique apparent, d'une globalisation qui fait miroiter une contemporanéité partagée. Face à ces mirages et aux dangers d'une amnésie de l'histoire récente, l'auteure affirme l'obligation d'une parole engagée dans le monde, « la littérature n'est possible pour moi », dit-elle, que si « elle atteint le nerf<sup>8</sup> ». Le message est clair, la métaphore physique définit la parole dans sa capacité à toucher là où cela fait mal, ces « centres névralgiques » de la vie, du monde, de l'époque. Mais il est dit aussi à travers le lien établi entre la littérature et la sensation physique que si la poésie veut garder toute sa raison d'être, le langage ne peut oublier le corps.

C'est précisément autour de cette double articulation — l'ancrage en son temps et l'ancrage physique et matériel — que la poésie de Guerrero apprend de celle de Vallejo et fraternise avec elle, pour forger un verbe qui est à son tour tout à fait singulier et capable de répondre à son propre contexte, aussi bien esthétique qu'historique. L'intertexte valléjien et l'ombre fécondante du poète sont présents de manière explicite sous forme de citations (détournés ou littérales) et des mentions nominales dans l'espace des paratextes et à l'intérieur des poèmes, dans plusieurs recueils, et notamment dans *Berlin* et *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, focalisant l'attention des lecteurs sur les prolongements et réélaborations des ouvertures et ruptures valléjiennes. L'auteure se les approprie et les transforme à partir de sa propre expérience et d'une perception attentive du cours de l'histoire (l'état du monde, l'ère globalisée et le Pérou des années 90) dans le cadre d'une poétique basée sur l'étroite imbrication des deux. L'œuvre se nourrit de manière permanente des expériences et caractéristiques du sujet empirique : l'appartenance urbaine/liménienne de la locutrice, ses différentes migrations comme étudiante et chercheuse universitaire aux Etats Unis ou en Allemagne, les circonstances de sa naissance, sa relation à la maladie,

**Commenté [11]:** Pourquoi en italique ? Effet dans le recueil OUI ou peut-on enlever les italique pour harmoniser avec le reste ? OUI

<sup>5</sup>Quelques autres poètes de la même génération comme Martín Rodríguez-Gaona ou Roxana Crisólogo abordent aussi ce sujet.

<sup>6</sup> GUERRERO Victoria, *Ya nadie incendia el mundo & El mar es oscuro porvenir –selección–*, Tome 1 de *Documentos de barbarie (poesía 2002-2012)*, Lima, Paracaidas editores, 2013, p. 27-32 : « Les images des corps dé/composés/ passent en flottant sous notre nez mort/ comme de la chair gelée dès la naissance ». Toutes les traductions présentes ici sont miennes.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12 : « Aujourd'hui nous sommes seuls/et notre solitude est une matinée sombre/où nous nous heurtons à la vie/et la mort/est un autobus en flammes/et des flies/donnant des coups de pied à nos rêves » (ma traduction).

<sup>8</sup> « La literatura solo es posible en mi caso si va al nervio », Entretien avec Ruiz Ortega, 2011, consulté sur le net <http://letras.mysite.com/gro090811.html>.

ses liens familiaux. Dans *Berlin*, ce travail vivant de la poésie est annoncé par la dédicace qui ouvre le livre et reprend un vers de Vallejo de « Los pasos lejanos » dans *Los heraldos negros*, consacré à la figure de la mère : « Está ahora tan suave/tan ala, tan salida, tan amor./...<sup>9</sup> » et que Guerrero adopte et adapte pour mettre en exergue son père « A mi padre, tan ala, tan amor<sup>10</sup> ». Ce dialogue intertextuel s'effectue au sein d'un ensemble où les liens familiaux — face à un monde où les liens sociaux sont en décomposition — jouent un rôle prépondérant et où les positions socialement assignées aux uns et aux autres sont mises en question.

Les passages entre l'histoire individuelle et collective sont multiples, parmi les motifs les plus fréquents qui les produisent il y a la maladie. Dans *Ya nadie incendia el mundo*, celle-ci passe de mère en fille : « [...] el dolor que nutre la herida abierta de mi madre/es el centro que todavía me alimenta/[...]»<sup>11</sup>). En outre, le Pérou est poétisé comme un corps malade qui vit un processus de décomposition, qui n'arrive pas à exister en tant que nation et qui se perpétue dans ses exclusions sociales, économiques, culturelles, génériques. Au fil des poèmes cette métaphore rattachée à l'histoire récente péruvienne coexiste avec une parole qui formule, narre la maladie individuelle, proche ou propre.

un balazo me despierta a medianoche  
alguien arrastra una pierna por la avenida Perú  
su hermoso rostro lloroso de rabia alza los ojos hacia mí  
me maldice por mi partida  
y yo bajo los párpados para no ver

soy este número que cuelga a media tarde en cualquier  
habitación vacía  
cualquier día del mes de agosto  
oculto tras una cortina desgarrada/habitación 701 A-B

[...] «PABELLON 7A SACRIFICIO»<sup>12</sup>

Il y a un effet de circulation et de contagion entre le corps individuel et le social comme le notifie le titre de section et de poème «PABELLON 7A SACRIFICIO » qui fait de l'hôpital et d'un de ces bâtiments, le lieu de ces interactions. Ce fragment en particulier met en scène la tentation de déni d'une réalité sociale et politique violente par un sujet qui à son tour est l'objet de violence, celle qui se dégage de la rationalisation et des sciences qui considèrent la personne comme une entité biologique, celle qui la réduit à la feuille médicale accrochée au lit ou à un simple numéro de chambre d'hôpital. On constate dans les vers cités que la violence faite au(x) corps devient un foyer expansif de sens dans l'entrelacement du politique/collectif et de l'individuel. À la reconnaissance des morts réels, victimes de la violence politique et sociale répond l'identification des violences physiques et morales vécues par la locutrice/sujet. Ces dernières concernent non seulement la condition humaine mais aussi celle de la citoyenne — « he aquí el origen de este cadáver desplazado de su sucia tierra natal<sup>13</sup> » — appartenant à une nation en décomposition qui l'éjecte, une citoyenne qui, en tant que créatrice et intellectuelle, vit des renoncements symboliquement mortifères : « pertenezco a una generación muerta/que todavía sueña con el festín del amanecer/[...]»<sup>14</sup>.

**Commenté [I2]:** Pourquoi centrer cette partie du poème ? Est-ce un effet de mise en page dans le recueil par rapport à la strophe qui suit OUI ou bien peut-on le présenter également avec 1 cm de marge. Il vaut mieux le laisser comme ça car Guerrero travaille beaucoup les typographie et l'espace

**Commenté [I3]:** Pourquoi mettre le titre en majuscule, par rapport à d'autres titres donnés en minuscule ? Apparaît-il ainsi dans le recueil ? OUI Puis-je le transférer dans l'appel de note ? Ainsi que tous les titres de poèmes mis après les citations dans ton article ? OUI

<sup>9</sup> VALLEJO César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza literaria, 2015, p. 112: « Elle est maintenant si douce/si aile, si sortie, si amour ».

<sup>10</sup> GUERRERO Victoria, *Berlin*, Tome 2 de *Documentos de barbarie (poesía 2002-2012)*, Lima, Paracaídas editores, 2013, p.7.

<sup>11</sup> GUERRERO Victoria, *op. cit.*, p. 52 : « La douleur qui nourrit la blessure ouverte de ma mère/est le centre qui m'alimente toujours ».

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49 : « Un coup de feu me réveille à minuit/quelqu'un traîne une jambe sur l'avenue Pérou/ son beau visage qui pleure la colère lève les yeux vers moi/maudit mon départ/et je baisse les paupières pour ne pas regarder//je suis ce numéro accroché au milieu de l'après-midi dans n'importe quelle chambre vide/n'importe quel jour du mois d'août/caché derrière un rideau déchiré/chambre 701 A-B. »

<sup>13</sup> GUERRERO Victoria, *Berlin*, *op. cit.* p. 26 : « Voici l'origine de ce cadavre déplacé de sa sale terre natale ».

<sup>14</sup> GUERRERO Victoria, *Ya nadie incendia el mundo*, *op. cit.*, p. 54 : « J'appartiens à une génération morte/qui rêve toujours d'un festin de l'aube ».

La maladie et la décomposition, motifs qui nouent l'individuel et le collectif, sont aussi à l'œuvre dans les interactions entre le survivre et le dire, comme en témoigne l'avant dernier recueil, *Cuadernos de Quimioterapia (contra la poesía)*, au titre explicite. Divisé en deux parties (les deux segments du titre), ce recueil assume dans la première, la forme d'un journal de bord, chaque poème portant comme titre une date du mois de février (en chiffres) où la parole est mise à l'épreuve par la réalité de la maladie. Les passerelles entre combat vital et verbal sont multiples et l'ombre de Vallejo revient dans ces échanges entre survie et poésie, notamment dans le poème intitulé « 17-02 » qui narre un délire fiévreux, où le poète fait son apparition au chevet d'une jeune malade et lui lit un de ses poèmes (« ¿Qué me da, que me azoto con la línea...<sup>15</sup> ») de *Poemas humanos*, après quoi la malade se lève, tel Lazare, revient à la vie et serre le poète dans ses bras.

La niña se levanta  
Lo abraza  
*Emocionada*  
*¿Qué más da*  
*Emocionada*<sup>16</sup>.

Dans cette fin, pour dire l'émotion, Guerrero emprunte trois vers d'un autre poème de *Poemas humanos*, « Considerando en frío, imparcialmente...<sup>17</sup> », et les adapte génériquement signalant cette autre voix qui se superpose par l'emploi des italiques. Le jeu dialogique est ludique, la parole de Guerrero échange avec celle de Vallejo, mais elle le fait avec une certaine irrévérence et un traitement cocasse, sans pathos, qui disent l'assimilation qu'elle fait des problématiques chers à l'auteur de *Poemas humanos*, et de ce langage poétique capable de faire parler le corps (la maladie, la vie et la mort).

La lutte que le corps livre avec la maladie et qui traverse l'ensemble des recueils se mesure aussi à l'aune de la lutte avec la langue :

No puedo hablar  
cada palabra que pronuncio se encabrita  
no dice lo que quiero  
no quiere lo que digo  
¿a qué hora comenzó todo?  
¿en qué momento?  
¿qué día?<sup>18</sup>  
[...]/« 1980-1984 A SECAS »

En écho à ces vers on peut entendre le Vallejo de « Intensidad y altura » (de *Poemas humanos*) : « Quiero escribir/pero me sale espuma/quiero decir muchísimo y me atollo/[...] »<sup>19</sup>. Derrière le geste de création il y a l'intensité d'un effort, la métaphore physique est là pour le rappeler. L'écriture poétique implique une mise à l'épreuve où semble se jouer non seulement la défense de l'intégrité humaine mais aussi le salut d'un art (la poésie) qui est aussi malade.

La poesía escupe por todos lados su recia pestilencia  
Y no queda nada sino tirarla a un tacho de basura  
O coger la maldita mano blanca y torcerle el cuello  
[...]/« PABELLÓN 7A/SACRIFICIO »<sup>20</sup>.

**Commenté [I4]:** Puis-je mettre ce titre (en majuscule ?) dans les notes ? OUI

**Commenté [I5]:** Idem ? OUI

<sup>15</sup> VALLEJO César, *op. cit.*, p. 245 : « Que m'arrive-t-il si je me fouette avec la ligne ? »

<sup>16</sup> GUERRERO Victoria, *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)* Tome 3 de *Documentos de barbarie (poesía 2002-2012)*, Lima, Paracaidas editores, 2013, p. 36 : « La petite fille se lève/le serre dans ses bras/émue/Et puis quoi/émue. »

<sup>17</sup> VALLEJO César, *op. cit.*, p. 227.

<sup>18</sup> « Je ne peux plus parler/chaque mot que je prononce se cabre/ne dit pas ce que je veux/ne veut pas ce que je dis/ A quelle heure tout ceci a commencé ?/à quel moment ?/quel jour ? » *Ya nadie...op. cit.*, p. 27.

<sup>19</sup> VALLEJO César, *op. cit.*, p. 236 : « Je veux écrire mais il me vient de l'écume/je veux dire beaucoup mais je m'étouffe. »

<sup>20</sup> GUERRERO Victoria, *Ya nadie incendia el mundo, op. cit.*, p. 51 : « La poésie crache partout sa dure pestilence/ et on ne peut que la jeter à la corbeille /ou saisir la maudite main blanche pour lui tordre le cou ».

La poésie est aussi un corps malade et la représentation de l'expérience verbale comme une réalité physique renforce la volonté de rattacher corps et langage. En jouant simultanément sur le plan réel et métaphorique, Guerrero formule la souffrance de la créatrice impuissante ou obligée de chercher pour la survie de la poésie les limites du dire, de faire violence à la tradition (après Verlaine). Elle met en scène, dramatise même, la question de la survie de la poésie, l'associant à l'injonction de modernité et de nouveauté permanente :

Me supuran las heridas  
 cómo me supuran las desgraciadas  
 renovar la poesía – dicen  
 ¿qué diablos puede significar eso?  
 ¿Radiarla  
     irradiarla  
         quemarla  
             mutilarla  
                 ejecutarla?

[...] « 11-02<sup>21</sup> »

Commenté [16]: Idem ?OUI

Le sentiment qui prédomine est que le temps de la prise de parole de la locutrice est celui d'un « après » qui est double, conjuguant la circonstance historique nationale — comment chanter après l'horreur de la guerre interne — et la conviction postmoderne que tout a déjà été dit. La poésie existe donc harcelée par le sentiment de l'inutilité du dire mais animée à la fois par la nostalgie de son ancienne possibilité rédemptrice.

padre  
 apiádate  
  
 yo también tengo sueños  
 sueños que atraviesan mi corazón como llamas enormes  
 de fuego y de agua  
  
 mas debo permanecer inmóvil rumiando el día  
  
 pues todo calladamente ya ha sido escrito.

« Electra<sup>22</sup> »

Commenté [17]: Idem ? en minuscule ? OUI

En ce sens, la parole de Victoria Guerrero se meut, d'une part, dans la conscience de la disparition des grands récits et des utopies sociales et, de l'autre, dans l'impossibilité vitale de se résigner au néant, de cesser de croire en la capacité agissante de la parole. Le titre du recueil porteur de cette écriture de résistance, *Ya nadie incendia el mundo*, énonce ce double message à travers la métaphore du feu et ses valeurs de destruction, combustion et régénération. « Ya nadie incendia el mundo » est aussi le titre et l'un des vers d'un des poèmes les plus intenses du livre, « PABELLÓN 7A/SACRIFICIO » où se formule cet état de fait :

[...]  
 alguien incendia su cuerpo en medio de la noche  
 un poeta se agita en llamas de su propia orfandad

<sup>21</sup> GUERRERO Victoria, *Cuadernos de quimioterapia*, op. cit., p. 26 : « Mes blessures suppurent/comment elles suppurent les maudites!//Renouveler la Poésie disent-ils/Mais que diable signifie cela?/La radier/l'irradier/la brûler/la mutiler/l'exécuter? ».

<sup>22</sup> GUERRERO Victoria, *El mar, ese oscuro porvenir*, op. cit., p. 79-80 : « Mon père/ayez pitié de moi// moi aussi j'ai des rêves/des rêves qui traversent mon cœur comme des flammes énormes/de feu et d'eau//mais je dois rester immobile à ruminer le jour/car tout a déjà été silencieusement écrit ».

su casa es un gran desagadero de sueños y de sombras  
pero

YA NADIE INCENDIA EL MUNDO  
NI SIQUIERA TÚ<sup>23</sup>

[...]

**Commenté [I8]:** Pourquoi centrer ce poème ? particularité dans le recueil ? OUI

L'actualité est celle d'un temps aux drames individuels, isolés, aux immolations sans lendemain, sans projection collective, dans laquelle le poète n'a aucune place, si ce n'est celle de la conscience d'un vide, d'un effondrement. On retrouve le sentiment de « orfandad » propre à l'œuvre de Vallejo, mot qui renvoie à la déshérence et à la condition orpheline de l'homme, d'un sujet qui a perdu ses points de repères métaphysiques et existentiels. Guerrero récupère cette notion valléjienne pour la faire vivre au cœur d'un présent où la poésie ne peut plus être la maison de l'être (Heidegger) elle n'est qu'un « desagadero », une canalisation d'évacuation, un non-lieu où rien n'est retenu, durable ou stable, qui véhicule la décomposition, ne laissant aucune possibilité de réalisation aux aspirations, aux rêves. C'est ce constat qui est dressé et l'œuvre de la Péruvienne ne cesse de rappeler au fil de ses recueils le peu de place qu'on laisse à la poésie « au cœur du siècle » :

el corazón del siglo es así, un corazón zurcido donde los poetas pasean y viajan como fantasmas.  
Nadie los reconoce. Sus libros están enterrados en bibliotecas a las que nadie entra. Solo hablamos de descuentos, saldos y trabajo.

Esa es nuestra vida & arte de hoy

« El corazón del siglo<sup>24</sup> »

**Commenté [I9]:** A mettre dans les notes ? OUI

Cela dit, la lucidité ne fait pas sombrer la parole dans un nihilisme simplement destructeur ou infécond. La poésie de Guerrero est une poésie de résistance qui a recours à une parole virulente, énergique, qui se veut agissante, et qui cherche ce pouvoir de déflagration dont étaient porteuses les avant-gardes historiques –en particulier Dada et le surréalisme– provocatrices, contestataires, où le poétique et le politique étaient indissociables, en tant que forces actives et complémentaires. Si les temps ne sont pas les mêmes et si l'on ne peut plus croire à un avenir meilleur, à la transformation du monde, il y a tout de même une volonté de récupération de l'ambition avant-gardiste de rétablir le lien entre vie et art. Ce dessein qui passait par la destruction de l'institution Art, c'est-à-dire, par ce que la société bourgeoise avait fait de l'Art, et qui s'est avéré irréalisable, a cependant produit des ouvertures déterminantes dans lesquelles se sont engouffrés des poètes comme Vallejo. L'auteur de *Trilce* qui s'imprègne sans y adhérer des ruptures et expérimentations notamment dadaïstes est peut-être l'un des poètes qui se rapproche le plus de l'accomplissement de ce dessein, à travers un profond et radical travail du langage, afin de l'ouvrir aux mouvements du réel, à sa discontinuité, ses imprévus, ses inconnus, et de combattre sans cesse le destin (inévitabile) d'abstraction du langage, surtout dans le rappel incessant du corps au sein de la parole. Au dessein valléjien que la poésie puisse « s'extraire des plis et replis les plus profonds et les plus chauds de la vie » (« extrayéndola de los pliegues más hondos y calientes de la vida<sup>25</sup> ») répond la consigne de Guerrero dans *En un mundo de abdicaciones* de « faire du vers une dureté//un climat impur/une poésie qui soit une excroissance de la chair<sup>26</sup> ». De la même

<sup>23</sup> GUERRERO Victoria, *op. cit.*, p. 51 : « quelqu'un met le feu à son corps au milieu de la nuit/un poète s'agite dans les flammes de sa propre déshérence/sa maison est une canalisation d'évacuation de rêves et d'ombres/mais il n'y a plus personne pour incendier le monde/même pas toi ».

<sup>24</sup> GUERRERO Victoria, *En un mundo de abdicaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 30 : « Le cœur du siècle est ainsi, un cœur recous où les poètes se promènent et voyagent comme des fantômes. Personne ne les reconnaît. Leurs livres sont enterrés dans des bibliothèques où personne ne met plus les pieds. Nous ne parlons que de réductions, de soldes et de travail.// C'est cela notre vie & art d'aujourd'hui ».

<sup>25</sup> VALLEJO César, « Las grandes lecciones culturales de la guerra española », *Artículos y crónicas completos* I y II, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p. 959.

<sup>26</sup> GUERRERO Victoria, « escombros », *En un mundo de abdicaciones*, *op. cit.*, p. 55 : « Hacer del verso una dureza//un clima impuro/una



manière agit l'épigraphe qui ouvre la deuxième partie de *Berlin*, intitulée « El muro », avec quelques vers tirés du poème « Y si después de tantas palabras...<sup>27</sup> » de *Poemas humanos* : « Y si después de tanta eternidad, sucumbimos,/no ya de eternidad, sino de esas cosas sencillas, como estar/en la casa o ponerse a cavilar!/.<sup>28</sup> », car il resitue au cœur de la poésie, à travers ce dialogue avec Vallejo, les réalités et les langages les plus humbles qui vivifient la parole.

Victoria Guerrero se nourrit aussi de la récupération de ces mêmes ambitions par ceux qui se définissaient comme la « dernière avant-garde », les poètes du mouvement Hora Zero, qui œuvrèrent pour ce qu'ils appelèrent la « poésie intégrale », programme créatif<sup>29</sup>, qui depuis la langue même, aspirait à s'ouvrir à la réalité, à la vie et à répercuter les transformations de la société :

La poesía integral hará aparecer la vida como es y como debe ser: ciclo continuo y totalidad indivisible que viene, va y se prolonga. Es decir, comenzar abriendo el poema y dejarlo abierto es consignar la Realidad<sup>30</sup>.

Hora Zero aspire comme l'énonce ce manifeste paru dans le livre intitulé *Un par de vueltas por la realidad*, de 1971, signé par Juan Ramírez Ruiz<sup>31</sup>, l'un des poètes fondateurs du mouvement et figure très présente dans l'ensemble de l'œuvre de Guerrero, à « revitaliser les mots », à capter « l'essentiel-quotidien », dans une consubstantiation de l'individuel et du collectif. Les poètes de ce mouvement appellent à la conquête de paroles nouvelles et de paroles propres :

Se quiere entonces palabras nuestras para poemas nuestros. Se quieren palabras nuevas, ideas nuevas para poemas nuevos. El nuevo lenguaje será sencillo, directo, duro y sano. Hallará sus palabras en el habla popular, en el argot, en los giros populares y en la invención de nuevos términos<sup>32</sup>.

La filiation avec Hora Zero se noue dans l'incorporation de nouvelles expériences vitales et sociales, de nouveaux personnages/sujets, de nouveaux espaces et formes discursives jusque là marginaux. Elle se noue aussi dans la charge utopique d'ouvrir le poème à « la réalité vitale ». C'est pourquoi Victoria Guerrero accueille les voix et langages de la rue (langue colloquiale, graffitis, inscriptions urbaines), la musique populaire, les clichés, les idiomes divers de la contre-culture, les termes propres à l'ère de la mondialisation et de la société de consommation. Cet ensemble d'expressions et formes bousculent les marges de l'espace littéraire/poétique. La plus flagrante manifestation de cette intention se trouve dans le dernier recueil *En un mundo de abdicaciones* qui intègre une sorte de plan bio-poétique qui doit être dépliée pour être lue et regardée, sortant ainsi du cadre de la page. Divisé en trois zones, « Vida – Poesía – Sobrevivencia », qui structurent le plan/poème, celui-ci se compose de photos et de paroles sous différentes formes (graffitis, slogans vers, et différentes langues (espagnol et anglais)), auxquels s'ajoutent d'autres langages, en particulier, celui mercantile du code-barres. C'est là où s'inscrit la date de naissance de l'auteure. Ce plan/poème, dans la coexistence ou confusion babélique, reflète le besoin de

poesía que sea excrecencia de la carne ».

<sup>27</sup> VALLEJO César, *op. cit.*, p. 246.

<sup>28</sup> GUERRERO Victoria, *op. cit.* : « Et si après tant d'éternité nous succombons,/non pas d'éternité, mais de ces choses toutes simples, comme être chez soi ou commencer à rêvasser ».

<sup>29</sup> Le programme poétique, utopique du « poème intégral » dans la deuxième époque du mouvement nourrit l'ambition de représenter un « Pérou intégral », inspiré du concept pensé pendant les années 20 par J.C. Mariátegui, J. Basadre et F. More, en tant qu'expression de la pluralité et de l'altérité, projet que l'avant-gardiste andin Gamaniel Churata définissait déjà en termes « d'hybridité », et que José María Arguedas, des années plus tard, associe à « todas las sangres » (tous les sangs).

<sup>30</sup> RAMÍREZ RUIZ Juan, *Un par de vueltas por la realidad*, Lima, Ediciones del Movimiento Hora Zero, 1971, p. 111-112 : « La poésie intégrale fera apparaître la vie telle qu'elle est et telle qu'elle doit être : un cycle continu et une totalité indivisible qui vient, va et se prolonge. C'est-à-dire qu'il faut commencer par ouvrir le poème et le laisser ouvert c'est consigner la réalité ».

<sup>31</sup> Juan Ramírez Ruiz (1946-2007) est co-fondateur du mouvement Hora Zero en 1970, avec Enrique Verástegui, Jorge Pimentel, Feliciano Mejía, Mario Luna, Jorge Nájara et José Cerna, il signe avec Pimentel le manifeste « Palabras urgentes ».

<sup>32</sup> « Nous voulons donc des mots à nous pour des poèmes à nous. Nous voulons des mots nouveaux pour des poèmes nouveaux. Le nouveau langage sera simple, direct, dur et sain. Il trouvera ses mots dans la langue populaire, l'argot, les tournures populaires et l'invention de nouveaux termes », *Un par de vueltas por la realidad*, *op. cit.*, p. 111-112.

faire usage, d'intégrer toutes les formes langagières et de communication qui ancrent la poésie en son temps et la raccroche à la vie et à l'actualité de la locutrice. Celle-ci au long des différents recueils joue un rôle essentiel. Dans *En un mundo de abdicaciones*, l'un des fils conducteurs est la fiction poétique du moi qui s'exprime à travers une série de poèmes intitulés « rompecabezas de mí » (puzzles de moi) et qui commence ainsi :

Soy la misma chica tímida  
Que se fue a los bosques  
Para convertirse en una mujer simple

Soy la misma chica que viajó a Berlín no sé cuántas veces  
y bebía tragos en el Morgenrot<sup>33</sup>

**Commenté [I10]:** Morgenrot ou morgentrot ? il n'y a pas d'erreur

La composition progressive de ce puzzle vital affirme le caractère moteur du récit de vie et de la réélaboration poétique. La figuration de la « personne » qui vit et s'exprime dans le poème est l'objet de plusieurs poèmes. Ainsi dans *Ya nadie incendia el mundo*, le poème d'ouverture, intitulé « LIMA/AÑO CERO » fixe le point de départ de la poétisation en l'associant à la naissance réelle, empirique de l'auteure, lien ratifié dans le poème suivant et son titre « Hospital del empleado, 1971 » à valeur référentielle. *Berlín* commence aussi avec un poème « TESTIMONIO DE PARTE (VICTORIALAND) » qui associe les origines à un questionnement où parole et identité s'entrelacent autour du prénom :

Me pregunto en qué momento mi nombre fue un puñal atravesado por ocho letras  
8 letras redondas con sus vocales y sus consonantes agitadas  
mordiéndose en el yo  
crispándose en el tú<sup>34</sup>

Comme le notifie le titre « TESTIMONIO DE PARTE: VICTORIALAND », Guerrero évacue le lyrisme en jouant avec une terminologie juridique, introduit la dérision et une certaine mise en scène pour faire vivre une énonciation et une parole qui ne revendiquent aucune autorité et qui se situent du côté du partiel et de l'incomplet comme peut l'être la vie et l'humain. Le lieu depuis lequel la locutrice/la poète parle n'a rien de prestigieux, il se façonne dans l'ironie et l'autodérision, dans la conscience de l'emprise de l'impérialisme économique, culturel, linguistique nord-américain comme l'expriment les constantes intrusions de l'anglais dans ce poème et dans d'autres aussi — « I like your accent. It's funny<sup>35</sup> » — qui en outre renvoient sans cesse à la condition d'étrangère au regard des autres et de soi. La locutrice doit trouver son espace d'énonciation entre la langue étrangère et le « non-moi » vallégien qui figure comme épigraphe à ce poème d'ouverture : « Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?<sup>36</sup> ». Tout au long du poème est mise en scène l'existence, la survie de ce moi qui s'exprime, un « Yo » qui apparaît avec majuscules et en permanente dissociation grammaticale, un moi sorti de ses gonds en quelque sorte :

Yo sé que los críticos piden de mí  
la cursilería de andar con el corazón en la boca

<sup>33</sup> GUERRERO Victoria, *op. cit.*, p. 23 : « Je suis la même fille timide/qui est partie dans les bois/pour devenir une femme simple// Je suis la même fille qui est partie à Berlin tant de fois/et buvait des coups dans le Morgenrot/ ».

<sup>34</sup> GUERRERO Victoria, *op. cit.*, p. 13 : « Je me demande à quel moment mon prénom est devenu un poignard traversé par huit lettres/8 lettres rondes avec leurs voyelles et leurs consonnes agitées/ se mordant dans le je/se crispant dans le tu ». Dans ce début de poème résonnent les vers de Blanca VARELA, poète avec laquelle Guerrero dialogue, de *Valses y otras falsas confesiones* : « dónde aprendí a mentir/a llevar mi nombre de seis letras negras/como un golpe ajeno? [...] » « Où ai-je appris à mentir/à porter mon prénom de six lettres noires/comme un coup étranger? », in *Donde todo termina abre las alas, Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2006, p. 95.

<sup>35</sup> GUERRERO Victoria, *En un mundo de abdicaciones*, *op. cit.*, p. 83 et *Berlín*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>36</sup> Tiré du poème « Un hombre pasa con un pan al hombro... » de *Poemas humanos* : « Comment parler du non-moi sans pousser un cri? », VALLEJO César, *op. cit.*, p. 266.

// Mas Yo no puede hacer eso

Yo solo corre tras heladeros o restaurantes de menú baratos<sup>37</sup>

L'emploi récurrent du pronom sujet en discordance avec le verbe correspondant dit la perte d'intégration, d'accord (dans un sens littéral et métaphorique), faisant émerger une locutrice sans autorité : le Je/Yo endosse de manière ostentatoire et artificielle des majuscules qui renvoient à cet autre temps de noblesse et de prestige pour le sujet lyrique, qui n'est plus d'actualité. Le « Yo » doit exister entre le réflexe de survie et le dessein d'une éthique dans un monde où l'on ne fait que désirer tout ce qui se vend « (se desea) todo lo que se vende<sup>38</sup> » et qui constate que les rêves de pouvoir de subversion et de transformation que la modernité assigna à la poésie ne peuvent plus être :

Y otra vez me pregunto en qué momento cada consonante  
y cada i  
y cada o  
y cada a  
empezaron a convertirse en letras muertas  
letras impresas en pálidos recibos de luz agua y teléfono  
Vocales descoloridas que alguna vez ardieron

a noir

o bleu

i rouge

Mi nombre es ahora un documento de barbarie<sup>39</sup>.

Le jeu avec le nom propre (jeu qui est d'autant plus pertinent par la richesse sémantique dont il est porteur, Victoria voulant dire victoire et Guerrero, guerrier) qui renvoie au questionnement initial s'entrelace avec l'intertexte rimbaldien, de sorte que nom et poésie, identité de la locutrice/sujet et (in)efficace du verbe se conjuguent. La conclusion d'une réalité de non puissance, de mort du sens aboutit à une autre définition du nom qui sonne comme un verdict sans appel « documento de barbarie ». La parole par métonymie se réduit à un « document de barbarie », la poésie n'a plus le pouvoir d'incendier (imaginaiement, politiquement) le monde et celle qui écrit ne peut être identitairement qu'une citoyenne d'un pays sous-développé, au sein d'un monde globalisé. Cette vision se reflète dans d'autres écrits de l'auteure :

En el mundo de hoy, globalizado para los más ricos, colonizado para los otros, donde las fronteras ya no son problema para muchos, si lo es para el peruano, que siempre será sospechoso, acostumbrado a la humillación en largas colas de espera en embajadas y consulados. « Ser elegible » y obtener una visa es nuestra triste carta de ciudadanía. ¿Siempre al este del paraíso<sup>40</sup> ?

L'œuvre au fil des recueils, et notamment *Berlin*, met en scène à travers le vécu de l'auteure la condition migrante d'un secteur de la société, celle des artistes, poètes, intellectuels d'un pays sous-développé, forcés à partir aux États-Unis ou en Europe pour enseigner ou produire, c'est-à-dire là où les conditions le permettent, construisant une vie sur deux ou plusieurs rives :

me pregunto si una vida puede reducirse a la Terminal de un aeropuerto

<sup>37</sup> GUERRERO Victoria, *op. cit.*, p. 14 : « Je sais que les critiques exigent de moi/ le mauvais goût d'avoir le cœur au bout des lèvres/Mais Je ne peut pas faire ça// Je ne peut que courir derrière les marchands de glace ou les restaurants bon marché ».

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>39</sup> GUERRERO Victoria, *op. cit.*, p. 14-15 : « Et je me demande encore une fois à quel moment chaque consonne/et chaque i/et chaque o/et chaque a/ont commencé à devenir des lettres mortes/des lettres imprimées sur des pâles factures d'électricité, eau et téléphone/voyelles décolorées qui un jour ont flambé/ a noir/o bleu/i rouge/ mon nom est aujourd'hui un document de barbarie ».

<sup>40</sup> GUERRERO PEIRANO Victoria, « Al este del Paraíso (o el Anteparaiso) », Boston, *Intermezzo Tropical* N°5, 4 décembre 2007 : « Dans le monde d'aujourd'hui globalisé pour les plus riches, colonisé pour les autres, où les frontières ne sont plus un problème pour beaucoup, elles le sont pour le Péruvien qui sera toujours suspecté, habitué à l'humiliation dans les longues files d'attente des ambassades et des consulats. «Être éligible» et obtenir un visa est notre triste carte de citoyenneté. Toujours à l'est du paradis ? ».

A esa *gate* hacia la que te diriges siguiendo las señales que crees haber aprendido  
en ambos idiomas

y a fuerza de repeticiones

Pero tal vez nunca hayas aprendido nada

Ni en la llegada

Ni mucho menos en la partida

[...]

« 4. Segunda fundación<sup>41</sup> »

Ahora cada vez que aterrizo debo responder  
a la pregunta escalofriante y poco bienhechora de

¿Por qué regresaste al Perú?

[...]« Me he sentado en la peluquería<sup>42</sup> »

Commenté [I11]: Peut-on le mettre en note ? OUI

Commenté [I12]: Idem ? OUI

Le rapport au pays et la situation de migrant perpétuel problématisés par Guerrero sont constitutifs du regard critique, politique, présent dans son œuvre. Cela étant dit, si l'on revient aux puissants liens entre le poétique et le politique, aussi bien le terme « document » que celui de « barbarie » contiennent paradoxalement les clés d'une régénération poétique. Le sens de barbarie se retourne, se défait de sa connotation négative pour apparaître aussi comme l'expression d'une énergie à l'état brut. Le terme « document » suit la même logique par un glissement de sens qui va de document d'identité à une attention portée à la valeur documentaire; c'est-à-dire à une référentialité rattachée à une poétique à l'écoute du réel. C'est certainement cette double signification qui va faire de cette formulation le titre général de l'œuvre poétique de Guerrero entre 2002 et 2012, publiée en 2013 en trois petits tomes numérotés.

Cette poétisation émane d'une voix faite de la somme éclectique de la culture populaire de la rue, des gestes avant-gardistes recyclés, de la culture savante et de la contreculture :

Y saltamos de verso en verso

De los futuristas a los intimistas

De la torre de marfil a la calle extrema

« Rompecabezas último<sup>43</sup> »

Commenté [I13]: Idem ? OUI

Elle se forge en la compagnie de ces autres voix transgressives et marginales, ces poètes oubliés par le canon ou la société, comme Rodrigo Lira, Martín Adán et surtout Juan Ramírez Ruiz dont le triste destin — il est mort accidentellement et enterré sous X, sa disparition étant passée inaperçue pendant huit mois — est pour Guerrero la plus flagrante expression de l'état d'abandon de la poésie et des poètes par nos sociétés contemporaines<sup>44</sup>. Guerrero le sort de l'oubli notamment dans *Berlin* : « Aparentemente toda una vida me separa de JRR/Pero ambos nos hemos dirigido repentinamente de norte a sur o de sur a norte/según las circunstancias y el cambio climático de nuestros cuerpos<sup>45</sup> » ; elle revendique une proximité poétique qui non seulement dépasse les écarts sociaux mais reconnaît une

<sup>41</sup> GUERRERO Victoria, *Berlin*, op. cit., p. 35 : « Je me demande si une vie peut se réduire au Terminal d'un aéroport/ à cette *gate* vers laquelle tu te diriges en suivant les signaux que tu penses avoir appris dans les deux langues/et à force de répétitions/Mais peut-être tu n'as jamais rien appris/ ni à l'arrivée/et encore moins au départ ».

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 48 : « Maintenant chaque fois que j'atterris je dois répondre/à la terrifiante et peu bienveillante question/Pourquoi es-tu revenue au Pérou ».

<sup>43</sup> GUERRERO Victoria, *En un mundo de abdicaciones*, op. cit., p. 47 : « Et nous sautons de vers en vers/des futuristes aux intimistes/de la tour d'ivoire à la rue extrême ».

<sup>44</sup> GUERRERO Victoria, « La literatura solo es posible, en mi caso, si va al nervio », op. cit. : « la marginalidad de Juan Ramírez Ruiz y su muerte eran la gran metáfora de un poder que no protege a sus poetas, ya no hablemos de poetas, a sus ciudadanos en general ni mucho menos vela a sus muertos —o vela, en todo caso, solo a algunos—. Ese sí es un canto indignado —para usar tu palabra— contra la muerte anónima, la fosa común ».

<sup>45</sup> GUERRERO Victoria, *Berlin*, op. cit., p. 53 : « Apparemment toute une vie me sépare de JRR/Mais tous les deux nous nous sommes dirigés tout à coup du nord au sud ou du sud vers le nord/ selon les circonstances et le changement climatique de nos corps ».

valeur certaine à ce que l'auteure définit comme un « chant à la virilité, au mâle de la rue<sup>46</sup> ». Guerrero s'approprie le dessein de faire entrer la réalité dans le poème, dessein horazérien, en reprenant leurs ouvertures (intégration des voix de la rue, musique populaire, contre-culture) mais aussi et surtout en absorbant consciemment l'énergie vitale masculine, l'adaptant à un sujet féminin urbain :

feliz avanzo desnuda a través del polvo de la ciudad  
perdiéndome entre vendedores ambulantes y cuerpos sudorosos  
el tráfico cruel y el olor a pescado me enneguecen.

[...] « Poética de la alegría<sup>47</sup> »

Commenté [I14]: Idem ?OUI

L'expérience de ce sujet féminin se situe au cœur de la ville, mais pas de n'importe quelle ville. Lima, la ville parmi les villes pour les Péruviens, Lima « l'horrible » selon Sebastián Salazar Bondy<sup>48</sup>, capitale où vit le pays entier et qui a été jusqu'au XXème siècle l'expression majeure de la domination des élites blanches et occidentalises, est poétisée de manière fréquente chez Guerrero. L'écriture de Lima va de pair avec un processus d'affirmation de l'énonciation poétique :

Todo febrero he andado cabizbaja  
mal escribiendo  
Como una hembra medio hembra  
cartografiando una ciudad horrible

[...] « 23-02<sup>49</sup> »

Commenté [I15]: Idem ?OUI

La voix qui prend corps au fil des livres est celle d'une locutrice, qui assume, intègre les voix de femmes de différents secteurs sociaux et différentes réalités culturelles pour construire poétiquement ce pays de tous les sangs contenu dans Lima :

Estás sentada horas tras horas y tu Amor  
se pierde y serpentea en un tobogán parrillero del Cono Norte<sup>50</sup>  
Y ya no lo reconoces  
Como no te reconoces a ti en este verso de soltera que emigra de su casa  
porque ya no tiene a dónde más inmigrar  
Sino es al centro exacto de sí misma  
Donde alguien bate unos tambores ancestrales  
Y tú esperas bajo la sombra de un árbol  
Para que el Sol de amor no te queme esa piel blanquísima con la que naciste  
Esa palidez que te hace pasar brillante y *caleta* entre tus connacionales  
Y esa combi<sup>51</sup> y su música bullanguera  
Son la poesía estridente  
La única poesía capaz de hacerte temblar  
de miedo cada mañana

[...], « Arte poética<sup>52</sup> »

Commenté [I16]: Idem OUI

<sup>46</sup> GUERRERO Victoria, « La literatura solo es posible, en mi caso, si va al nervio », *op. cit.*

<sup>47</sup> GUERRERO Victoria, *Ya nadie...*, *op. cit.*, p. 58 : « Heureuse je m'avance nue à travers la poussière de la ville/ m'égarant parmi les vendeurs ambulants et les corps en sueur/la circulation cruelle et l'odeur de poisson m'aveuglent ».

<sup>48</sup> C'est le nom de son célèbre essai publié en 1964 et qui constituait l'une des premières dénonciations du rêve de l'Arcadie coloniale dont était porteuse la capitale du Pérou.

<sup>49</sup> GUERRERO Victoria, « Tout le mois de février j'étais de mauvais poil/ à mal écrire/comme une femelle mi-femelle/à cartographier une ville horrible/ » *Cuadernos...*, *op. cit.* p. 37.

<sup>50</sup> Le cône nord fait partie de ces nouveaux quartiers des marges de Lima, issus des migrations des régions andines vers la capitale, des bidonvilles devenus des villes dans la ville.

<sup>51</sup> Minibus collectifs, très populaires et bon marché, qui ont inondé les rues et les avenues de la capitale.

<sup>52</sup> GUERRERO Victoria, *Berlin*, *op. cit.*, p. 41 : « Tu es assise des heures et des heures et ton Amour/se perd et zigzague sur un des toboggans des parcs de loisirs aux odeurs de barbecue du Cône Nord/et tu ne le reconnais plus/comme tu ne te reconnais toi non plus dans ce vers de célibataire qui émigre de chez elle/parce qu'elle n'a plus où immigrer/si ce n'est au centre exact d'elle-même/où quelqu'un fait battre des tambours ancestraux/ et où tu attends à l'ombre d'un arbre/pour que le soleil d'amour ne brûle pas ta peau si blanche avec laquelle tu es née/cette pâleur qui te permet de passer brillamment et subrepticement parmi tes concitoyens/et cette *combi* et sa musique

Il y a dans l'œuvre de Victoria Guerrero une conscience de plus en plus claire de la construction d'une appartenance générique. L'auteure engage en ce sens un dialogue permanent et privilégié avec certaines poètes femmes — Blanca Varela, Alejandra Pizarnik, Carmen Ollé, Emily Dickinson — à travers lequel a lieu une reconnaissance d'une communauté de parole, l'adoption, le choix de dessiner à travers ces références et cette intertextualité une autre tradition. En témoigne la carte bio-poétique de *En un mundo de abdicaciones*, évoquée précédemment, où une place centrale est réservée aux prénoms des poètes femmes qui font partie d'un premier cercle ; dans la zone « Poesía » figurent donc Carmen, Emily, Sylvia (Plath), Eleonora (Carrington), Marina (Tsvetaeva). Les épigraphes aussi sont significatifs de cette volonté, comme celui qui ouvre *Ya nadie incendia el mundo* où la parole est donnée à A. Pizarnik et à une femme anonyme, Asunta, annoncée comme femme de Gregorio, femme du peuple, construisant ainsi une parole qui se détourne de la tradition instituée aussi bien génériquement que socialement.

L'écriture de Guerrero se reconnaît comme faisant partie d'un processus, celui d'une « modernité féminine qui est douloureusement en train de naître » (« el de una modernidad femenina en el duro trance de nacer<sup>53</sup> »). Si l'on parle de la poésie péruvienne, l'autre tradition se tisse avec Blanca Varela et surtout avec la Carmen Ollé de *Noches de adrenalina*, recueil déterminant après lequel fait irruption dans le paysage poétique national essentiellement masculin, une poésie écrite par des femmes au long des années 80 et qui se veut revendicative d'une parole libre, sur le corps et la sexualité. Victoria Guerrero intègre dans son œuvre le « récit » de ces changements et des rapports de force engendrés par la présence de cette parole autre, avec beaucoup d'humour et de distance, assumant à la fois une appartenance à cette communauté qui est en train de naître contre vents et marées :

Estamos cansadas de tanta Poesía  
Felizmente ya cerraste el pico  
Ahora te haces pis  
Te haces la valiente frente al público

Alguien tiene que decirlo y es verdad:  
la poesía de mujeres es ridícula hasta el hartazgo  
Telenovalesca como nuestras vidas  
Dura penetrable penetrante

Los Poetas son melindrosos ante la poesía de mujeres  
Sobre todo la que habla de penes y vaginas  
Su poesía  
Cuando habla de vaginas y penes  
Es sublime  
Y esto hay que decirlo

No nos queda palabra (felizmente)  
Somos tar-ta-mudas  
Hemos repudiado la Tradición  
[...]

« 11-02<sup>54</sup> »

Commenté [117]: Idem ?OUI

festive et tonitruante/sont la poésie stridente/la seule poésie capable de te faire trembler/de peur chaque matin ».

<sup>53</sup> REISZ Susana, « De incendios y regresos imposibles: un nuevo poemario de Victoria Guerrero », in *Hueso número* 48, mai 2006, p. 146-161, consulté sur internet : <http://retornoalascreaturas.blogspot.fr/2008/07/de-incendios-y-regresos-imposibles.html>.

<sup>54</sup> GUERRERO Victoria, *Cuadernos...*, op. cit., p. 24-25 : « Nous sommes fatiguées de tant de Poésie/Heureusement tu as fermé ta gueule/et maintenant tu fais pipi/ tu fais ta vaillante face au public// Quelqu'un doit le dire et c'est vrai :/la poésie de femmes est ridicule jusqu'à l'épuisement/Un feuillet comme nos vies/dure pénétrable pénétrante//Les poètes font des caprices face à la poésie de femmes/surtout face à celle qui parle de pénis et de vagins/Leur poésie/lorsqu'elle parle de vagins et de pénis/est sublime/et ça il faut le dire//Il nous reste plus de mots (heureusement)/Nous bé-bé-ga-yons/nous avons répudié la Tradition ».

La parole qui émerge — et qui n'évite pas l'autodérision et la douleur — forge ses propres points de repère vitaux et esthétiques, qui soutiennent une poétique qui met à distance le lyrisme et le sublime, fait avec l'ère du vide tout en proposant une langue qui s'ouvre à de nouvelles approches du corps, de la maladie, de la maternité ou de la stérilité, qui cessent de se circonscrire aux circonstances du féminin pour devenir des leviers analogiques de la réalité toute entière. Cette poésie a l'ambition de se proférer au cœur du monde et en ce sens elle se compose de ses fragments et éclats, elle est hétéroclite et mouvante et n'oublie pas pour ce faire d'intégrer de manière dynamique les leçons de César Vallejo.