

# Blanca Varela ou 'la santa más pobre del museo'

Modesta Suarez

▶ **To cite this version:**

Modesta Suarez. Blanca Varela ou 'la santa más pobre del museo'. Donner un nom à l'osbcur - Les écritures du divin, écritures du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine, CRLA-Archivos / AMERIBER, pp.217-223, 2015, 2910050513. hal-02126734

**HAL Id: hal-02126734**

**https://univ-tlse2.hal.science/hal-02126734**

Submitted on 12 May 2019

**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.

# *Blanca Varela ou « la santa más pobre del museo »*

Modesta Suárez
Framespa –UMR 5136 - Université de Toulouse-Jean Jaurès

Le vers utilisé pour le titre de ma communication est tiré du poème « Vals del Angelus », de *Valses y otras falsas confesiones* (1972)[1] de Blanca Varela (Lima, 1926-2009). Il est la première image d'un flot presque ininterrompu, d'une longue imprécation d'un « je » poétique identifié au féminin, lancée contre le divin, une prière comme il en existe peu dans la poésie latino-américaine contemporaine.

Si l'on devait rester dans la tradition péruvienne, on remonterait directement à César Vallejo et à deux poèmes de *Heraldos Negros* (1919) : « Espergesia » et Los dados eternos ». Le ton y est différent mais on pourrait retenir ces quelques vers, dans le premier cas pour montrer comment Varela en retourne la proposition : « Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios » (« Dados eternos ») ; dans le second cas : « no saben / por qué en mi verso chirrían, / oscuro sinsabor de féretro, / luyidos vientos » pour comprendre comment elle en adapte et en renforce la stridence.

Il me semble que ce poème en prose modélise assez bien la longue confrontation varélienne avec une divinité dont les métamorphoses successives ne permettent plus de donner le change face au genre humain. La confrontation entre l'instance poétique et l'instance divine se fait assez systématiquement dans le champ de la représentation, et ce poème ne fait pas exception. Cependant, et s'il existe une originalité dans ce texte poétique, je souhaiterais la poser en partant des choix formels et de la violence exercée par l'un et l'autre dans ce qui apparaîtrait, *in fine*, comme un conflit entre créateurs.

[1] Blanca Varela, *Aunque cueste la noche*, (edición e introducción de Eva Guerrero Guerrero), Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, XVI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2007, p. 201.

J'analyserai donc pour cela différents dispositifs qui se superposent, visuels et verbaux, se complètent avant de considérer que l'art de la valse est un art du montage propre à remettre en cause le statut du divin jusque dans ses entrailles.

Nous sommes là dans une réflexion sur la représentation et la transcendance menée par nombre de poètes, qui prennent leur marque dans cet interstice fécond entre le regard et le pictural d'un côté, l'image poétique de l'autre.

## *I. Au début était le regard … et à la fin aussi*

Plus encore que dans d'autres poèmes de Varela, on peut observer ici et de façon très explicite, un dispositif visuel qui s'affiche en tant que tel. « Vals del Angelus » s'inscrit dès son ouverture dans le lieu par excellence de conservation et de monstration (où l'on entendrait simultanément montrer et monstre) de la représentation : le musée. Avec ses attributs occidentaux consensuels d'espace profane et de temple de la peinture classique donc religieuse.

Les différents paragraphes/versets vont décliner à l'envie cette inscription jusqu'à être remplacés, dans la dernière phrase/verset par un nouvel espace tout aussi profane mais se dégageant de la sphère savante pour laisser place à la sphère populaire : celle de la foire. On assiste dans cette page en onze paragraphes à une accumulation de flashes, d'images visuelles jusqu'à la nausée, qui aboutit à un imaginaire laissé entièrement à la charge du lecteur / spectateur / voyeur.

L'image dominante est bien connue et renvoie directement à l'angélus du titre (« Prière de dévotion mariale qui se lit le matin, à midi et le soir »[2]) et donc à l'annonce faite à Marie, à Sainte Marie. On est alors en présence de l'un des plus grand *corpus* biblique avec la représentation de Marie et du moment de rencontre entre elle et l'Ange, moment où Dieu n'est présent que par ses intermédiaires (l'Ange et la colombe). Pourtant, dans le poème, la confrontation comporte deux

[2] *Dictionnaire culturel en langue française* (sous la direction d'Alain Rey), Paris, Le Robert, 2005, p. 325. Une seconde définition complète celle-ci : « Le son de la cloche qui annonce aux fidèles cette prière » (*idem*).

véritables protagonistes : Marie et Dieu lui-même. Tous deux pris dans un engrenage complexe et broyeur de leur propre image.

A l'autre extrémité de ce poème en prose (nous reviendrons sur la forme) est ébauché l'espace de la foire, qui joue, non plus sur une exposition de tableaux mais sur l'image du miroir et les effets parodiques ressentis dès l'ouverture du texte. Le poème, s'il met en scène le passage du musée à la foire, établit dans le même temps une extraordinaire continuité dans un processus de dégradation des personnages qu'il accueille.

Nous sommes ici, dans une « logique iconique » telle que définie par Arnaud Rikner, à savoir que « l'image en soi n'est pas tant un *objet* d'un *projet* ; elle n'est pas tant une autre forme de discours, différente du discours textuel, qu'un autre logique, une autre démarche de la pensée »[3]. Et il ajoute : « la logique iconique a toujours […] été au cœur même des textes littéraires. […] A force de voir du langage, on avait oublié que le *langage fait voir* »[4]. Il s'agit là d'un dispositif qui « articule des espaces entre eux, mais également des textes et des espaces ou des espaces dans les textes »[5].

*II. Au milieu : un torrent d'images*

Cette élaboration visuelle est complétée par un dispositif verbal qui fait de ce poème une sorte de paroxysme dans l'adresse à Dieu qui, s'il n'est pas encore mort, voit ses jours comptés. Une adresse où l'anaphore, dans le poème en prose, met en place un régime du regard avec ce « Ve lo que has hecho de mí » disséminé à quatre reprises dans le texte (l. 1, 5, 20 et 42) ; mais aussi un « Así te he visto » (l. 9) « Mira mi piel » (l. 24) et une série d'images où l'œil et/ou la cécité sont centraux (l. 3, 33,

[3] Arnaud Rikner, « Littérature pas morte, l'image bouge encore », in *Penser par les images* (textes réunis par Laurent Zimmermann), Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 61.
[4] *Idem*, p. 61-62 (souligné par l'auteur).
[5] *Idem*, p. 65.

43) jusqu'à la dernière phrase toute faite de regard avec « imagen / espejo et semejanza ».

A cette sémantique s'applique un registre de langue où la virulence le dispute à l'imprécation et où l'injonction visuelle devient accusatrice.

Les lectures féministes de l'œuvre de Blanca Varela ont souvent porté sur ce poème[6] et j'ai moi-même rapporté des propos de la poète lorsqu'elle fustige, en 1972, « el monstruoso mito de las ideas-padre (padre-estado, padre-iglesia, etc) y de la gran farsa de la autoridad que se erige por la fuerza en pro de intereses personales o de grupo de cualquier plano »[7]. Le féminin y est d'autant plus sensible qu'il est porté par l'image de la Vierge et une image complètement dégradée. Cependant, il serait dommage et réducteur d'enfermer « Vals del Angelus » dans un unique dialogue entre un « je » féminin et un « tu » masculin, lorsque toute la fin du poème énumère un autre sujet au masculin, victime lui aussi, cet « el que » qui ponctue tout l'avant-dernier paragraphe.

Car si l'imprécation qui nourrit les images poétiques souligne bien l'impuissance de cette « santa más pobre del museo », cette forme de prière tente de percer la malédiction qui s'acharne contre elle. Jerôme Thélot nous rappelle que l'imprécation « est une prière négative, et, pour le coup, une prière précaire, [elle est] l'appel d'une malédiction impatiente de ne pas savoir dire, avec les mêmes mots, l'appel d'une bénédiction »[8]. On assiste, pour preuve de cette vindicte, à un déchaînement d'images où tour à tour le sujet poétique/sujet marial, d'une part, et le sujet divin, d'autre part, se métamorphosent en une myriade de personnages tous plus ignobles les uns que les autres. Ces métamorphoses semblent tourner autour d'une unique notion, centrale dans le christianisme : l'incarnation.

Notion centrale pour la Vierge puisqu'elle est celle qui permet l'incarnation de la divinité en un Fils. La notion est non moins centrale pour Dieu qui se résout à ne pas user pour lui-même de cette incarnation. Et c'est là que la prière, fût-elle une

[6] Ainsi Jammes Higgins, *Hitos de la poesía peruana, siglo XX*, Lima, Editorial Milla Batres, 1993, p. 129-149.
[7] Modesta Suárez, *Trillar lo invisible*, Veracruz, Universidad veracruzana, 2012.
[8] Jérôme Thélot, *La poésie précaire*, Paris, PUF, 1997, p. 118.

imprécation, du sujet poétique, identifiée à cette « santa más pobre » (identifiée, comme incarnée) change de registre pour devenir iconoclaste et, par une parodie systématique, réduit à néant des siècles de représentations traditionnelles.

Le sujet poétique prend comme point de départ des images picturales classiques pour dévier notre regard, notre représentation visuelle, d'une iconothèque connue de tous. Si la sainte est encore présente, ses attributs la rabaissent, elle, reléguée « junto a las letrinas » (l. 2), marquée non par l'enfantement mais par l'infanticide et l'avortement (l. 5, 7, 25, 35), elle semble vivre dans l'angoisse et la peur de la torture. Où l' « esclave » de la prière de l'angélus, devient une réalité tangible, allant jusqu'à prendre une place qui ne lui revient nullement, celle d'une figure christique au féminin, image en miroir du Christ et du stigmate de la plaie au côté droit : « la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo » (l. 3-4). Face à cet être marqué par les humeurs et la décomposition (sang, urines, fumier), Dieu est dans une posture des plus inconfortables, à deux niveaux : d'une part, il échappe à la transcendance et à la spiritualité et, d'autre part, il se retrouve soumis lui aussi à l'incarnation dans des représentations historiques d'une contemporanéité heurtante : tour à tour, proxenète, tortionnaire, dictateur ou homme de main (§ 3, 4), il est marqué par la violence et l'arbitraire du pouvoir qu'il exerce. Le « tablero de control » ou la « inmensa marmita celeste » sont les instruments d'un personnage masculin aussi prépotent qu'il est impuissant, ne bénéficiant plus d'aucun respect de la part de celle qui est censée être sa subordonnée. Le poème se fait le procès d'une imposture, celle d'une autorité grotesque, incontrôlée, défectueuse, d'un auteur indigne de ses créatures. La parodie est à son comble lorsque le souffle créateur devient mortifère, que le Verbe originel se délite en « divina baba » (l. 23) ou que, incapable de rendre la vue, son geste devient aveuglement pour l'humanité réduite à ce « cieno de ojos vaciados » (l. 43).

L'incarnation ne constitue cependant pas un point d'arrivée : si la chair est bien présente, moins érotisée que martyrisée, Blanca Varela plante ici les premiers

jalons d'images poétiques encore plus cruelles dans les recueils qui suivront. A l'image de tableaux de Bacon sur la crucifixion, par exemple, au-delà du corps, de la corporéité, souillée, on basculera du côté de la viande. Dieu n'est plus qu'un vulgaire boucher dont le crochet ou la lame (qu'il essuie mécaniquement sur les ailes d'un ange) menacent toute humanité : « el divino con parsimonia de verdugo / limpia su espada en el lomo del ángel más /próximo » (« Ejercicios materiales »)

Comme dans le cas du dispositif visuel déjà évoqué, le lecteur se retrouve alors « aux prises avec une immense et rhizomatique archive d'images hétérogènes »[9], pour reprendre les termes que Georges Didi-Huberman utilise pour parler de *l'Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg.

Je voudrais faire mienne cette expression pour la confronter à « Vals del Angelus » et analyser l'élaboration du montage et ses implications lorsqu'il s'agit de renouveler une réflexion sur la création.

*III.L'art de la valse*

Georges Didi-Huberman, partant de l'histoire de l'art et de la philosophie, est actuellement un des penseurs contemporains qui crée des outils pour la lecture du poème. A l'intersection du discours pictural et du discours poétique, telle que la pratique Blanca Varela, on trouverait donc cette « connaissance par le montage » qui « invite à repenser les rapports de la littérature et de la mémoire, du lisible et du visible, de l'imaginaire et de l'histoire »[10].

Parler de montage renvoie chez Varela sans doute à une esthétique surréaliste qui est à la base non pas tant de son écriture poétique elle-même que de l'approche qu'elle a des images. Mais cela ne suffit pas à comprendre comment se passe la confrontation. Revenons au poème en prose. Le texte se construit par prolifération et par contamination de l'hypotexte biblique : il n'y a pas moins de 39 portraits

[9] Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », in *Penser par les images*, *op. cit.*, p. 24.
[10] Muriel Pic, « Littérature et 'connaissance par le montage' », in *Penser par les images*, *op. cit.*, p. 148

imaginaires qui tentent tous de cerner la relation tragique. En vain. Car ce débordement des images ne fait que souligner l'incomplétude de la description, l'insuffisance de la représentation en même temps que l'aspect lacunaire du dispositif. C'est donc par le montage de ces images qu'il faut sans doute passer pour comprendre l'importance de ce que l'on pourrait être une archive picturale déposée à l'intérieur même du poème.

Cette archive se constitue dans un double écart : écart entre le texte poétique et l'image visuelle qu'il élabore ; écart entre le texte canonique (la Bible), son caractère atemporel, et le rapport à la contemporanéité dans les images de cette valse, et sans aucune hiérarchisation entre les images. Car si nous sommes sous le choc, déconcertés par ce flux, c'est sans doute également par un usage immodéré de l'anachronisme qui actualise sans relâche le soubassement immuable chrétien. Sans rien lâcher d'un imaginaire qui nous est commun et qui devient insupportable aux yeux du « je » poétique.

Chez Blanca Varela, le poème avance à coup de déchirures, de lacérations dans les toiles autant que dans les chairs. Dans une sorte de raccommodage des images, sans solidarités apparentes : celles qui font « reliques » -et proviennent directement de l'Ancien testament, comme Noé (l. 29)- ou celles qui sont de l'ordre du déchet -comme les multiples allusions à la dépravation de la divinité et qui fonctionnent comme ce qui déborde de la citation-. Les citations picturales ne font plus autorité et se retrouvent pulvérisées dans le texte, dépourvues désormais de leur signifiance originelle.

D'autres citations émergent finalement liées à une autre « autorité », celle d'une voix poétique qui, grâce à ce montage, « n'usurpe pas le sens, mais le révèle »[11]. Ne faut-il pas, en effet, considérer que nous sommes face à une révélation où l'apocalypse se déroule en direct, présentifiée dans le gigantesque collage inséré dans les lignes mêmes du texte poétique. Et qui à l'instar de la genèse, fonctionne par listes d'éléments nécessaires pour comprendre le monde qui entoure

[11] *Idem*, p. 153.

le sujet poétique. Autant de métonymies qui élaborent le nouveau monde contemporain.

Ne faut-il pas lire la dernière phrase du poème comme une révélation de la part d'une créatrice qui choisit de créer la stupeur (« Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza »), en inversant complètement les rôles entre humain et divin. En assignant définitivement à la divinité les carences d'une humanité désorientée, et en assumant la place de ce qui serait une nouvelle instance créatrice, marquée par la vulnérabilité et l'instabilité. Une précarité cependant qui lui permet de se placer encore dans la survivance d'un dialogue avec la divinité. Et de marquer, pour le dire ainsi, son territoire de création.

Le poème en prose est bien la forme la plus idoine pour ce lien entre images visuelles et poétiques, à l'instar des longues phrases nées un siècle auparavant dans l'œuvre du poète Baudelaire[12]. Des phrases paragraphes qui ne sont pas sans rappeler ici la longueur du verset biblique. Cette forme poétique, liée en outre et par son titre au rythme ternaire de la valse, offre l'alternance d'une approche séparée puis conjointe des protagonistes : je / je / tu / je /tu-je ; puis : tu / je / tu-je, l'ensemble étant pris dans le tourbillon des images.

Dès les premiers mots, « Vals del Ángelus » exacerbe les tensions qui seront celles du poème : le titre lui-même crée l'oxymore fondateur entre le profane (nous n'en sommes pas encore à la profanation qui suivra) et le religieux ; une tension entre une lignée matriarcale (la mère de Blanca Varela fut une des grandes compositrices de ce que l'on appelle « el vals peruano ») et une lignée patriarcale, celle du Livre par antonomase ; un système de tensions qui se prolonge avec la ligne de partage des eaux entre ce qui serait de l'ordre du savant face au populaire. Le tout dans la douceur de deux mots (vals et ángelus) d'où naîtra le tourbillon du poème.

Loin d'être un lieu de neutralité ou de consensus, le musée de « Vals del Ángelus » devient l'espace de la remise en cause de l'autorité et du débordement. La

[12] Les *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire ont été publiés pour la première fois en 1869.

déshérence de cette *auctoritas* auparavant représentée par la figure divine stable, puissante, infinie, permet à la voix poétique d'occuper le hiatus ouvert par le texte poétique, et au-delà d'un pathos qui fonctionne comme une subversion complète de l'imaginaire chrétien. Dans la violence du poème se construit la prise de pouvoir de l'artiste, qui ne se veut pas l'*alter ego* de la divinité, mais qui revendique une voix et un regard (intérieur), une reconnaissance et une naissance reconnue. Et de fait, dans l'œuvre de Blanca Varela, *Valses y otras falsas confesiones* (d'où est extrait ce « Vals del Ángelus ») fait office de recueil charnière, celui qui met en place les interrogations centrales des volumes *Ejercicios materiales* et *El libro de barro*, tous deux publiés en 1993.