

## Du visible à l'invisible

L'écriture de la lumière dans l'œuvre poétique de Blanca Varela

Ina Salazar

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1000>

DOI : 10.4000/agedor.1000

ISSN : 2104-3353

### Éditeur

Laboratoire LISAA

### Référence électronique

Ina Salazar, « Du visible à l'invisible », *L'Âge d'or* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1000> ; DOI : 10.4000/agedor.1000

---

Ina SALAZAR

Université de Caen-Basse Normandie

## DU VISIBLE À L'INVISIBLE : L'ÉCRITURE DE LA LUMIÈRE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE BLANCA VARELA

**Résumé :** « Du visible à l'invisible : L'écriture de la lumière dans l'œuvre poétique de Blanca Varela » se propose d'étudier la tension et les passages entre la sphère du visible et de l'invisible à travers les valeurs de la lumière. Il s'agira d'une exploration de ce motif pictural et métaphysique majeur de la poésie de la Péruvienne et la manière dont il apparaît comme un signifiant plurivalent. En effet, renvoyant aussi bien aux apparences trompeuses du monde, à une réalité moderne signée par le désenchantement et le vide, qu'à l'activité lucide du moi et à une conscience éveillée, la lumière est aussi ce qui permet d'exprimer, de dévoiler une soif de l'immatériel, de l'idéal et du rêve, elle permet le passage du visible à l'invisible, elle est en soi passage et, dans ce faire, elle transcende sa simple valeur de motif à travers une écriture qui épouse le langage visuel, pictural.

**Mots-clés :** poésie péruvienne – Blanca Varela – lumière – visible et invisible – langage – visuel

**Resumen:** « De lo visible a lo invisible: la escritura de la luz en la obra poética de Blanca Varela » se propone estudiar la tensión y el tránsito entre la esfera de lo visible y lo invisible a través de los valores de la luz. Se tratará de una exploración de este motivo pictórico y metafísico fundamental de la poesía de la peruana y de la manera como aparece en tanto que significativa plurivalente. La luz, como reflejo de las apariencias engañosas del mundo, de una realidad moderna signada por el desencanto y el vacío, y a la vez, como recreación de la actividad lúcida del yo y de una conciencia despierta, es también lo que permite expresar y revelar una sed de lo inmaterial, de ideal y de sueño, posibilitando el tránsito de lo visible a lo invisible y en tal quehacer, trascendiendo su simple valor de motivo gracias a una palabra que adopta el lenguaje visual y pictórico.

**Palabras claves:** poesía peruana – Blanca Varela – luz – visible e invisible – lenguaje visual

**B**lanca Varela constitue l'une des voix les plus vigoureuses de la poésie hispano-américaine du XX<sup>e</sup> siècle, non seulement parce qu'elle se laisse entendre, à partir des années 50, comme quelques autres poètes femmes, l'Argentine Olga Orozco ou les Uruguayennes Idea Vilariño et Ida Vitale, dans un concert de voix plutôt masculin, mais aussi et surtout parce que sa parole exigeante en quête d'une vérité poétique et existentielle ne cesse de nous interpeller. Les huit recueils qui composent son œuvre, *Este puerto existe* (1959), *Luz de día* (1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1971), *Canto villano* (1978), *Ejercicios materiales* (1993), *El libro de barro* (1994), *Concierto animal* (1999), *El falso teclado* (2000) dévoilent un verbe toujours dépouillé, sans artifices, à travers lequel se déploie une aventure avant tout intérieure, définie pertinemment par Adolfo Castañón comme la quête

de la juste place de l'âme (« y todo debe ser mentira/ porque no estoy en el sitio de mi alma »). S'il est vrai que cette aventure ressemble en divers points à l'aventure mystique, elle est avant tout confrontation incessante du moi avec le monde et auscultation sans concessions de la propre conscience. L'œuvre de Blanca Varela, cependant, ne dit pas frontalement sa circonstance historique, elle s'inscrit plus qu'en marge, en son envers, à contre-courant des pratiques les plus en vogue qui lui sont contemporaines en Amérique Latine, comme la poésie sociale ou conversationnelle, en explorant, en interrogeant notamment les frontières entre intérieur et extérieur, en traçant, avec les moyens de la poésie, le chemin de la connaissance pour notre plurielle et imparfaite nature humaine.

Blanca Varela ausculte l'existence de manière crue, sa parole « harcèle la réalité » (« acosa la realidad »), comme elle le dit elle-même, en explorant la circonstance humaine d'être jeté dans un monde qui n'offre plus aucune valeur transcendante. Si le sens profond de la démarche poétique de l'auteur me semble pouvoir se lire à travers la tension entre le visible et l'invisible, c'est surtout parce que la confrontation avec le monde et la réalité, l'être-au-monde semble passer avant tout par l'observation et la vision. L'omniprésence de l'œil, des yeux au long de l'œuvre<sup>1</sup> en est un signe flagrant. La prééminence de l'œil et du voir est aussi le signe d'une conception picturale à l'œuvre au sein de la langue poétique varélienne. Et c'est à travers la lumière, motif pictural et métaphysique, presque aussi récurrent que la vision dans l'ensemble des recueils, que s'écrit la tension entre, d'une part, un trop-plein de réel, clarté éclatante, signifiant plurivalent qui renvoie aussi bien aux apparences trompeuses du monde qu'à l'activité lucide de la conscience du moi, et d'autre part, une soif de l'immatériel, de l'idéal, du rêve, une quête nécessaire de « la razón de luz », qui demande au verbe de pouvoir aussi « trillar lo invisible ».

Je vais essayer de traiter cette tension en trois temps, en portant tout d'abord mon regard sur cette sphère du visible, cette « lumière du jour », « luz de día » comme l'énonce un des recueils de la Péruvienne, par laquelle se dévoile le réel et la posture du sujet/moi, pour ensuite explorer le désir de « voir autrement » qui se nourrit d'une réalité intérieure onirique et d'un dialogue intime avec la peinture qui façonne l'écriture, et finalement, identifier la manière dont l'invisible se constitue comme horizon.

### **Dans la sphère du visible – « Luz de día »**

L'observation, l'exploration sans concessions de l'existence, de l'être au monde articulent l'ensemble de l'œuvre de Blanca Varela. Le titre de son deuxième recueil énonce ce projet comme un ancrage dans le réel, en proposant à travers la notion de lumière, la vision comme sens privilégié de contact, de connaissance ou, au contraire, d'occultation. La lumière comme motif ou plutôt comme valeur est porteuse de diverses significations tout en informant aussi de l'incidence du visuel et du pictural dans les textures que prendra la parole (comme nous le verrons ensuite). *Luz de día* nous situe en plein dans le réel/visible, dans l'activité, la veille, le temps utile, temps de travail, social, « día que hacía tanto ruido, / que ocupaba todo » (« Plena primavera » p. 63), (que) « queda atrás, apenas consumido y

---

<sup>1</sup> Ceci a été constaté par Modesta Suárez, dans son étude *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid Editorial Verbum, 2003, où elle propose une liste des principales occurrences dans l'ensemble de l'œuvre.

ya inútil » (« Así sea » p. 72)<sup>2</sup>. La lumière renvoie en premier lieu à la lumière extérieure, à la lumière du jour qui est lumière du monde et aussi entrée dans la vie, comme le consigne l'allusion à la maternité<sup>3</sup>, ce « dar a luz » qui est un don ambivalent par rapport à l'entrée dans le monde et dans la vie :

La vida llegará con avidez y ruido. Conocerán el sol. El mundo será esa claridad que nos pierde; los abismos de sal, la fronda de oscuras esperanzas, el vuelo del solitario corredor que se da alcance a sí mismo. (« Antes del día » p. 60).

Car l'être-au-monde se présente sous le signe de l'incertitude « Tú y yo caminando por estos mismo lugares. ¿Acaso es cierto? »// ¿Volveremos tú y yo a recorrer estos mismos lugares? ¿Acaso es cierto? Ascendemos los peldaños y será lo mismo. Y luego sed y dolor.// » (« Calle catorce », p. 57). Il n'y a plus de vérité solide, stable, le sujet enregistre, intègre le caractère fragile et trompeur du monde « siéntate conmigo en esta plaza fantasma, en esta ciudad fantasma y contemos todas las luces, no sólo las que iluminan este fracaso sino las posibles », (p. 58), produisant un glissement progressif vers le non-être : « No estar. No estar. No estar/ un reflejo a la entrada de la cueva/la carrera en medio del día » (« No estar », p. 79). L'existence se présente comme une course qui ne conduit nulle part, qui se répète sans fin car elle a perdu son point d'arrivée, son but, son sens, à l'image du jour qui revient sans cesse : « la tierra gira/ la luz vuelve a alcanzarlos. » (« Canto en Ithaca » p. 59). Dans cette perte de sens, l'être au monde est absence d'être, la lumière sert à rendre compte d'une inversion des valeurs et des repères du monde: « voy hacia la ventana,/me asomo al día negro y allí estoy, al centro de la tiniebla » (« No estar »). La perception varélienne de l'être-au-monde participe de l'état d'esprit des années d'après-guerre en Europe, Blanca Varela séjourne à Paris en 1949 pour y revenir en 1953-1954, années où elle fréquente Octavio Paz et le couple Sartre-Beauvoir, années qui signent son entrée en poésie. L'expérience directe de l'après-guerre la marque, elle s'imprègne de l'existentialisme ambiant et respire surtout l'air raréfié de cette Europe qui a touché le point limite, l'impensable humain, ces leçons que l'homme a données à l'enfer selon André Malraux. Elle appartient donc à cette génération de poètes qui ne peut qu'explorer, reconnaître ces temps modernes qui se présentent comme un long tunnel selon l'image de l'ami Paz qui fait le prologue du premier recueil de la poète, (*Ese puerto existe*, 1959). Il s'agit d'une exploration des rapports au monde et de la propre conscience, il s'agit comme elle l'affirme « de darle nombre a todas las sombras, a todos los fantasmas de ese túnel; de domesticarlos con la palabra o con el canto, de confundirnos con ellos, de ser ellos, de asumirlos »<sup>4</sup>.

La vocation existentielle de la parole varélienne s'affirme comme « un conjuro frente, contra y hacia el mundo », ce qui va de pair avec une exploration de la propre conscience. En ce sens, si la lumière nous inscrit dans un monde, une réalité insatisfaisante et mensongère, (« miente la nube/la luz miente/los ojos/ los engañados de siempre/no se

---

<sup>2</sup> Pour ce travail l'édition de référence de l'œuvre poétique de Blanca Varela est *Donde todo termina abre las alas, Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001.

<sup>3</sup> Elle donne naissance à deux fils, Vicente en 1958, Lorenzo en 1961. L'expérience de la maternité est consignée de manière indirecte dans deux poèmes du recueil cité, « Antes del día » et « Madonna » qui apparaissent en continuité. Sur cette expérience déterminante, Blanca Varela affirme « Cuando tengo hijos. En el momento en que tuve hijos, supe que ya no estaba sola y que ya no podía confinarme dentro de mí misma. Ya había salido de mi mundo interior. » Roland Forgues, *Palabra Viva: las poetas se desnudan*, Lima, El Quijote, 1991, p. 83.

<sup>4</sup> Blanca Varela, « Antes de escribir estas líneas », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417, 1985, p. 84.

cansan de tanta fábula » ( « Ejercicios », p. 106, *Valses y otras falsas confesiones*), elle est aussi synonyme de quête d'un horizon au-delà des apparences « primero se verán sombras y, con suerte, uno que otro destello, presentimiento de luz » (« Del orden de las cosas », p. 55, *Luz de día*). Il s'agit de faire la lumière, « hacer la luz aunque cueste la noche » (« Antes del día »), la lumière est métaphore de la conscience, d'une connaissance sans concessions de soi-même et du monde, « devuélveme mis palabras, mis pensamientos, más violentos que la luz » (« No estar »). La violence de la lumière apparaît dès le premier recueil, *Ese puerto existe*, dans la section intitulée « Primer baile », qui a une valeur inaugurale pour le sujet et pour la voix poétique : « El suplicio comienza con la luz/una linterna sorda, arriba, lo ilumina todo. » (p. 46). Elle est aussi puissante dans le poème intitulé précisément « Mediodía », poème rituel sacrificiel où la lumière incarne le Grand Autre, le dieu qui réclame son tribut : « ... / Ni una hora de paz en este inmenso día./La luz crudelísima devora su ración. » (p. 35). Depuis ce premier livre où le moi se constitue, se forme en tant que locuteur et sujet d'expérience jusqu'à *Falso teclado* recueil final où la mort prochaine doit être proférée, l'écriture trace une ligne qui se tend et se densifie dans la gestation d'une conscience lucide, (« arde el oscuro aceite de la conciencia/sobre esta mesa que es todo el mundo », « Malevitch en su ventana » p. 167, *Ejercicios materiales*), rappelant, intériorisant le symbolisme de la lumière comme connaissance et ordonnance du chaos. Chaque recueil fait du poème le lieu d'un travail où sont mis à l'épreuve non seulement les moyens de l'écriture mais aussi les possibilités d'énonciation, de verbalisation du sujet face au monde qui l'entoure, face aux autres, et vis-à-vis de son propre vécu, de ses résistances et de ses interdits. Ainsi, si *Luz de día* met en scène plus particulièrement les termes de ce travail sur soi et du regard porté sur le monde, le recueil suivant, *Valses y otras falsas confesiones* mesure le concept et la valeur de l'authenticité à l'aune du sentiment et de la confession, ensuite, *Canto Villano* et surtout *Ejercicios materiales* radicalisent l'exploration, en touchant les limites (morales, verbales) : « Un hogar seguro en el desierto. la sólida casa de la duda no tiene paredes, se llama así: solamente casa. solamente desierto. corral a la intemperie, noche infinita en la sentina del tiempo »<sup>5</sup> (6), (p. 190).

Ce harcèlement de la réalité qu'elle se propose de mener, centré sur la captation de la vie dans son ambiguïté la plus concrète et immédiate dont est porteuse la pluralité sémique octroyée à la lumière, implique, au fil des recueils, certaines exigences qui construisent une visée éthique (« Después con el tiempo la poesía para mí ya no ha sido hacer poesía; ha sido una manera de vivir »)<sup>6</sup>. La quête est indissociable d'une manière d'être-au-monde qui s'impose certaines normes de conduite, à travers une écriture façonnée par le frottement, la tension entre poésie et vérité car l'horizon est celui d'une authenticité impossible<sup>7</sup>. La poésie est un travail où l'on avance, on apprend, on perd, on recommence<sup>8</sup>. L'écriture nous

<sup>5</sup> « Patrick Rosas: y la sentina del tiempo ¿qué es? »

Blanca Varela: la sentina es una especie de cloaca que existe en los barcos, en su parte inferior, donde las aguas circulan. Tú sabes que yo muchas veces no utilizo el sentido exacto de las palabras, sino que obedezco a mi oído y a lo que éste me sugiere como totalidad. « la sentina del tiempo » es el lugar donde el tiempo deja sus heces, se revuelve. A lo mejor vuelve a salir convertido en otras cosas, en otras formas. ». Patrick Rosas, « Hay que vivir como si fuera el día definitivo », entrevista con Blanca Varela, *Quehacer*, 118, 2000, p. 10.

<sup>6</sup> In Roland Forgues, *op. cit.*, p. 84.

<sup>7</sup> « En la poética vareliana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias. Lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día; la noche recoge y obliga a interiorizar, el día deslumbra, dispersa y engaña. » Ana Maria Gazzolo, « Blanca Varela y la batalla poética », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 466, 1989, p. 135.

<sup>8</sup> Varela affirme : « Creo que la poesía no reside en la cantidad sino en la intensidad. Es como trabajar a temperaturas muy altas que no te permiten resistir mucho tiempo en ellas. El poeta trabaja en zonas muy delicadas de la conciencia ». « Entrevista », *La Prensa*, 10 septembre 1978.

fixe au sein d'un monde livré à lui-même, à travers un geste qui semble se répéter à l'infini, pourrait-on dire avec Roberto Paoli y Adolfo Castañón à la manière d'un Sisyphe moderne<sup>9</sup>, comme un retour incessant aux mêmes lieux, aux mêmes situations et états, pour dire le temps fini humain. Cette auscultation s'effectue depuis la conscience des limites, en particulier de l'absence de transcendance – Dieu n'est plus, le ciel est en ruines, il n'y a plus aucun sacré qui nous enveloppe, qui nous protège, « .../Atravieso el desierto,/ La terrible fiesta en el centro del cielo derribado/ Estoy casi olvidando ». (« Destiempo », p. 48, *Ese puerto existe*). La lumière ne véhicule pas, dans ce contexte de vide de transcendance, et donc de vie entre « les décombres du ciel » (en reprenant la formulation du grand poète expressionniste allemand Gottfried Benn), aucune valeur positive, aucun potentiel symbolique de passage vers l'invisible, le métaphysique, le spirituel. La lumière est faible (« es el día sobreviviente con su carreta vacía/sigue brillando la lámpara penitente/pero no creo en su luz/ni compro la muerte con nombre de pez/ni es cierto que bajo su escama mortecina/dios nos contempla », « Malevitch en su ventana » p. 168), elle est même dégradée, voire, sale (« sólo recuerdo al animal más tierno/llevando a cuestras/como otra piel/aquel halo de sucia luz » (« Ternera acosada por tábanos », p. 175, *Ejercicios materiales*).

### « Voir autrement, l'œil qui écrit »

En contrepoint à la permanente exposition au monde qu'introduit, que produit la lumière (lumière du jour, lumière de la conscience) telle que nous l'avons vue jusqu'ici et qui est là pour dessiner, identifier, reconnaître les contours de la réalité, se déploient d'autres valeurs de la lumière, associées aux ressources intérieures du moi: « asciendo y caigo al fondo de mi alma/ que reverdece, agónica de luz, imantada de luz » (« Vals » p. 77, *Luz de día*), la lumière comme énergie (pulsion de vie) s'affirme, « La mirada que soy entorna la puerta, atisba el vacío, otea el cielo en ruinas/en la rama vencida estalla una breva furiosa, la pupila en llamas/buscándote, exigiendo su razón de luz » (« Vals »). Mais, il faut passer par la destruction de l'œil comme organe qui enregistre le visible, la réalité du monde sensible, il faut l'aveugler (« como una aguja que atraviesa un collar de ojos recién abiertos. Todos míos, todos ciegos, todos creados en un abrir y cerrar de ojos », « Último poema de junio », p. 166, *Ejercicios materiales*). Il faut aller chercher la « raison de lumière » ailleurs, au fin fond de la nuit, de l'obscurité, « vamos, la luz cambia,/la luz y el viento nos esperan creciendo. Es hacia la noche donde vamos,/al frescor de la sombra continua,/a beber de los frutos vivos/que penden de ramas increíbles./... » (« El paseo », p. 33, *Ese puerto existe*). L'aspiration à « voir autrement », si on adopte la revendication de Paul Eluard, se tourne vers l'imagination, l'inconscient et le rêve : « Junto al pozo llegué,/mi ojo pequeño y triste/se hizo hondo, interior./... » (« Fuente », p. 31, *Ese puerto existe*). Blanca Varela fut aussi nourrie par le Surréalisme, plus que par Breton, qu'elle eut cependant l'occasion de rencontrer (sans véritable enthousiasme) pendant ses séjours parisiens ; ses deux maîtres incontestables furent les Péruviens César Moro et Emilio Adolfo Westphalen, poètes éblouissants et hommes d'une intégrité morale exceptionnelle qui incarnèrent à ses yeux cet esprit de révolte, utopique, de changer la vie par l'art et la poésie dont fut porteur ce

---

<sup>9</sup> Roberto Paoli, «Una visión lúcida y desencantada», *Nadie sabe mis cosas, reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Mariella Dreyffus, Rocío Silva Santisteban. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006; Adolfo Castañón, « Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio », in *Donde todo termina abre las alas, poesía reunida (1949-2000)*, op. cit., p. 11.

mouvement, comme le suggère ce poème dédié à Moro. « El rayo ha perfumado ferozmente nuestra casa./Tenemos sed, tenemos prisa por golpear/con el hueso de una flor en la tiniebla/... », III, (« Destiempo », *Ese puerto existe*, p. 48). S'il est vrai que l'empreinte du Surréalisme est difficilement identifiable dans son écriture, peu encline aux images, il n'en demeure pas moins que sa poésie exalte, identifie, comme une source où elle va puiser, ces régions intérieures libérées de la raison, des images conceptualisées du monde. Ainsi, la lumière du jour a comme contrepartie « la grande lumière », celle qui commence avec la nuit et le rêve, comme il est dit dans « Así sea » :

El día queda atrás,  
apenas consumido y ya inútil.  
Comienza la gran luz,  
todas las puertas ceden ante un hombre  
dormido,  
el tiempo es un árbol que no cesa de crecer.

El tiempo,  
la gran puerta entreabierta,  
el astro que ciega.

No es con los ojos que se ve nacer  
esa gota de luz que será,  
que fue un día.

Canta abeja, sin prisa,  
recorre el laberinto iluminado,  
de fiesta.

Respira y canta.  
Donde todo termina abre las alas.  
Eres el sol,  
el aguijón del alba,  
el mar que besa las montañas,  
la claridad total,  
el sueño.

(p. 60, *Luz de día*)

Ce poème que je me permets de commenter *in extenso* signale le passage à une autre dimension, à travers le terme « sueño » dans ses deux sens de sommeil et de rêve. Comme l'état qui coupe avec la réalité, comme état de repos, de suspension de la conscience, proche de la mort, mais aussi comme accès à l'univers imaginaire intérieur qui se présente non pas comme un espace fermé mais au contraire de grande ouverture, de vie plus pleine, de plaisir, (« respira y canta ») et de libération, de liberté (« abre las alas ») (« todas las puertas ceden ante un hombre/ dormido, »). Plus qu'un espace il s'agit d'un au-delà de tout (autrement dit du monde, du temps humain). La portée est cosmique (« .../el tiempo es un árbol que no cesa de crecer//el tiempo,/ la gran puerta entreabierta,/ el astro que

ciega//... »), le titre, par la formule, imprime au poème un caractère hymnique, presque religieux, qui va être contrarié dans son sens (ce n'est plus la loi de Dieu mais la liberté du rêve), mais soutenu dans son esprit par les vers longs, de « arte mayor », hendécasyllabes qui charpentent l'ensemble, ainsi que par la forte expressivité de l'énumération finale générée par l'emploi de l'asyndète. L'accès à cette autre dimension est aussi accès à un autre savoir, à une vision autre « no es con los ojos que se ve nacer/esa gota de luz que será,/ que fue un día », vision intérieure, onirique. Comme une contre-réalité, une réalité dont le signe a été renversé, inversé, il y a un chemin, il y a une initiation, un rituel festif : « canta abeja, sin prisa,/recorre el laberinto iluminado, de fiesta ». L'incarnation de cette dimension dans l'abeille, comme projection du moi est significative étant donné son puissant symbolisme positif. Ces petites bêtes se présentent comme animatrices de l'univers entre terre et ciel, porteuses du principe vital. L'abeille est aussi un animal de signe féminin, nourricier, et qui, par ses couleurs et son chromatisme associés au miel, est presque une expression matérielle, terrienne de la lumière, un être par conséquent intermédiaire qui connecte avec l'ouvert, le cosmique. Ce poème se détache comme une « grande porte entrouverte » par rapport à l'exploration du tunnel, vis-à-vis de l'expérience du moi comme existant.

S'il est question de « voir autrement » par l'appel à une « vision » intérieure, qui montre le passage du visible à l'invisible notamment par l'écriture de la lumière, l'œuvre de la Péruvienne fait aussi le chemin inverse, poétisant avec l'œil, à travers le visible et la vision, revisitant les lieux partagés par la poésie et la peinture, depuis Horace (et *son ut pictura poesis*) et que notamment les différentes expériences de décloisonnement avant-gardistes du début du XX<sup>e</sup> siècle ont actualisés. Blanca Varela adhérerait certainement aux paroles de J-M. Maulpoix qui voit le peintre comme celui qui « (a) accès à ce que le poète cherche obscurément à travers les mots, c'est-à-dire, la lumière même puisque finalement, qu'est-ce que la poésie essaie de dire? C'est peut-être tout simplement la lumière. »<sup>10</sup>. L'œil/les yeux habitent sa parole de manière omniprésente (première récurrence au niveau quantitatif dans l'ensemble de l'œuvre), ainsi que la lumière. C'est dire à quel point la récréation verbale est imprégnée des coordonnées visuelles. Elle installe au cœur de la langue l'acte de voir, mais aussi la position du contemplateur (pictural) qui, par analogie, met la représentation au même rang que la perception visuelle. La poésie est 'dessin' en puissance, voir et non savoir »<sup>11</sup>.

L'œuvre de Blanca Varela entretient avec la peinture « des liens consanguins » (Adolfo Castañón), ce qui s'explique en partie par une affinité partagée au sein de la génération de poètes à laquelle elle appartient (Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson...), affinité cultivée, inculquée, transmise par les aînés (et maîtres) Westphalen et Moro (poète et peintre). La peinture entre dans sa vie aussi et surtout parce qu'elle épouse le peintre Fernando de Szsyslo qui l'initie à cet art qu'elle aime (selon ses propres mots) même plus que la poésie par ce côté artisanal, sensoriel que la poésie n'a pas<sup>12</sup>. Avec lui, elle « apprit à peindre mentalement », elle « apprit à voir la peinture non comme une dilettante mais comme quelqu'un qui est du métier »<sup>13</sup>. Cette intimité est palpable dans son œuvre, non seulement parce que peintres et tableaux habitent son univers poétique mais aussi et surtout parce que dans sa création on peut voir un mariage de l'œil et de la plume. Modesta

<sup>10</sup> In « Création et contradiction », *L'acte créateur*, (Godoffre, Ellrodt, Maulpoix, Ed.), Paris, PUF, 1997, p. 15.

<sup>11</sup> Daniel Lançon, « Un *ut pictura poesis* contemporain », *L'acte créateur*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>12</sup> Elle peut dire dans ce sens avec Maurice Merleau-Ponty : « l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme (ensemble de techniques de prise et de captation de la pensée, autonome du sensoriel) ne veut rien savoir », *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, folio essais, 1993, p. 13.

<sup>13</sup> Modesta Suárez, *op. cit.*, p. 33.

Suárez qui consacre toute une longue et profonde étude à la question, affirme avec raison que Varela a un regard de peintre, la définissant comme « une poète qui voit en peinture ». En effet, sa poésie est traversée, irriguée par le visuel/pictural. On perçoit à l'œuvre dans son écriture une « activation des virtualités singulières de « visibilité »<sup>14</sup> :

No he buscado.  
Por costumbre si escucho el canto de un pájaro  
digo (a nadie) ¡vaya: un pájaro!  
O digo ¿de qué color era?  
y el color no tiene en realidad importancia,  
sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre se mueve,  
el espacio lleno de un esplendor sin nombre,  
y mis ojos, fijos, sin nombre.

(« Encontré », *Valses y otras falsas confesiones*, p. 109)

Ces virtualités singulières de « visibilité » se manifestent notamment dans la représentation de la spatialité, l'adoption des coordonnées de l'espace pictural – dispositions, lignes, formes, perspective, profondeur, lumière, couleur – suggérant parfois que la mise en parole passe nécessairement par une mise en espace :

Había un sol débil sobre Washington Square, muy débil. Los árboles parecían alambres retorcidos y luego estirados a la fuerza; como si los hubieran puesto entre dos vidrios amarillos. Desde lejos me hacían pensar en delicadas columnas vertebrales de insectos. Bonita cosa: huesos de insectos. El bar que había frente a casa estaba cerrado con un inmenso candado negro. Me di cuenta de que era domingo. (« Valses », *Valses y otras falsas confesiones* p. 95-96)

Mais la peinture, l'intérêt, la force de la peinture n'est pas seulement une affaire d'espace et de visuel. Blanca Varela sait pertinemment que « la peinture apporte son corps » (Valéry)<sup>15</sup>, et c'est cela qu'elle aspire à introduire au sein de son écriture :

Siempre he comparado el poema con un cuadro en el sentido que creo que hay texturas en la palabra. Hay una estructura que se tiene que mantener por algún lado. Cuando digo rojo no digo tanto rojo pensando en el color rojo sino en intensidad pero que significa lo rojo.<sup>16</sup>

Varela rejoint Cézanne pour qui « la couleur est l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent » (Cézanne)<sup>17</sup>, elle écrit en peintre afin d'insuffler à la langue, à la pire des conventions (et qui en cela nous sépare irrémédiablement du monde), une matérialité, des textures, faire en sorte que le poème se comporte davantage comme un corps que comme un ensemble de signes :

No sé si te amo o te aborrezco  
como si hubieras muerto antes de tiempo  
o estuvieras naciendo poco a poco

---

<sup>14</sup> Philippe Lançon, *op. cit.*, p. 215.

<sup>15</sup> Cité par M. Merleau-Ponty, p. 16.

<sup>16</sup> Entretien personnel de Modesta Suárez, 1999, *op. cit.*, p. 34.

<sup>17</sup> Cité par M. Merleau-Ponty, p. 67.

penosamente de la nada siempre.

Porque es terrible comenzar nombrándote  
desde el principio ciego de las cosas  
con colores con letras y con aire.

Violeta rojo azul amarillo naranja  
melancólicamente  
esperanzadamente  
absurdamente  
eternamente.

...

(« Valses », *Valses y otras falsas confesiones*, p. 93)

Ce long poème consacré à la ville natale et à la mère dont je cite ici les vers initiaux semble dire que non seulement le monde s'énonce en textures, en couleurs, en lumière, mais aussi et surtout que celles-ci sont aux origines de toute création. L'écriture varélienne à travers ce mariage entre langue et peinture se situerait entre la représentation et la nomination afin d'obtenir une « interlocution de la présence »<sup>18</sup>.

## Vers l'invisible

Paradoxalement la peinture n'est pas seulement ce qui par son rapport sans médiation avec cette « nappe de sens brut » nous connecte avec le monde, la vie, le réel. Chez Varela, l'intimité entre poésie et peinture permet aussi de dépasser les carences du regard et du visible pour atteindre une réalité autre, invisible (Modesta Suárez). Le poème intitulé « Tàpies » appartenant à la section qui par ailleurs s'intitule « Ojos de ver », du recueil *Canto villano*, signale cette idée de passage. En effet, ce texte à la manière des haïkus, se décline en cinq brefs mouvements, comme des notations de l'immédiat (Y. Bonnefoy), s'inspire de la série de tableaux du peintre catalan intitulée « Puertas » (1957) et travaille la zone des seuils. Le langage pictural de Tàpies introduit au sein de la langue poétique varélienne la possibilité de passage de la mimésis figurative à l'abstraction. Le poème semble s'arrêter sur le seuil, entre la représentation et la réduction à certains traits et traces pour connoter aussi le passage du visible à l'invisible.

hombre en la ventana  
mediopunto negro

ángel ciego o dormido

La parole poétique à travers l'homme /forme, l'homme/ange (déchu) profère ce sacré perdu/désiré qui est présent/absent, que l'on peut lire dans la cécité et le sommeil de l'ange. Le poème s'attarde sur les seuils, espaces fortement signifiants, à travers les motifs des portes et fenêtres. Ceux-ci marquent l'idée de passage et d'ouverture, mais la trouée ne

---

<sup>18</sup> Daniel Lançon, *op. cit.*, p. 214.

donne pas sur un arrière-plan représenté/familier (un quelconque paysage) mais suggère plutôt un espace autre qui est l'inconnu et l'inconnaissable :

como el mundo  
puerta entre la sombra y la luz  
entre la vida y la muerte

La poésie de Blanca Varela constate les carences du monde moderne « démiraculisé », entre nostalgie et belligérance, il y a un reniement de l'autorité divine mais il n'y a pas pour autant acceptation d'une réalité désacralisée. Les trois derniers recueils de la Péruvienne, *El libro de barro* (1994), *Concierto animal* (1999), *El falso teclado* (2000) s'attachent au contraire à dire le travail de deuil que doit faire la poésie sur ce que Philippe Jaccottet définit comme « les figures absentes », tout en affirmant le besoin de nous penser, de penser l'humain au sein d'un tout qui nous dépasse et nous enveloppe, refaisant, retissant par la parole poétique le lien avec le sacré :

EL lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desarrollada aproximándose a la ausencia ejemplar.

(*El libro del barro*, p. 199)<sup>19</sup>

*El libro de barro* assume une parole dépouillée mais puissante symboliquement où le moi se fond dans une réalité qui le comprend, elle signe un retour aux origines. Comme le notifie le titre du livre tiré du poème cité, il s'agit d'un retour à une parole du commencement, à la matière originelle, la glaise biblique, et aussi, aux premières tablettes de la Mésopotamie et à la terre précolombienne. Le titre du livre dit de même qu'il s'agit d'une parole et d'un sacré friables, mais les poèmes sont une recherche de cette « perdida claridad » originelle déjà réclamée dans *Luz de día*. Tout au long du recueil une volonté d'immersion dans une dimension sacrée est exprimée, comme le dit le premier geste énoncé: « Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida ». Une quête qui est aussi reconnexion avec une nature saturée de présence, travaillée par une force cosmique primitive » (exaltée par les romantiques et par Baudelaire), permettant par là même de renouer avec un primitif individuel et collectif. C'est la mer/l'océan pacifique et la côte péruvienne qui se constituent comme les espaces privilégiés chargés de dimension cosmique : « la historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose », (p. 199); « ...manos-hélices-alas y la bajada al légamo de una playa original y virgen », (p. 211). La mer imprime au livre un rythme cosmique qui renoue avec le sentiment hölderlinien que « l'Univers est dans son entier »<sup>20</sup>. La reconstitution, la récupération d'un sacré s'effectue à travers une langue qui se ressource dans le primitif et l'élémentaire et adopte sa diction et ses formes:

---

<sup>19</sup>« EK: el título es sugestivo porque alude al origen de la escritura.

BV: Eso es. Está asociado con esas tabletas de barro de Mesopotamia. Me fascina pensar que toda la memoria puede caer al suelo, romperse y desaparecer. Además el barro es el adobe primigenio, ancestral del hombre. Hay un pequeño poema sobre Sechín, es un momento de Sechín, es un estado de ánimo. Sechín es un antiguo templo precolombino de barro al norte de Lima. Tiene unos bajorrelieves donde se advierten miembros humanos. De repente hay piernas, brazos, cabezas, vísceras. Es algo ritual, sangriento; no sé qué significó. Es tan sugerente que de pronto me sentía participando en esa terrible celebración. Tengo una foto debajo de un árbol de Sechín » "Entrevista con Blanca Varela" *Mester* Vol. XXIV, n°2, 1995, p.149-150.

<sup>20</sup>« Toujours est valable ceci que, à tout moment, l'Univers est dans son entier », Hymne « l'Unique » (cité par Maurice Blanchot, dans « La parole 'sacrée' de Hölderlin », *La part du feu*. Paris, Gallimard, 1949, p. 125.

PARA hacer esta casa mortal el barro de los sueños, harina de huesos para el pan y el agua como el linde entre lo que no es y lo que no será.  
Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego perecedero, arcano....  
(p.216)

Ces mots simples mais fondamentaux (barro/sueños/harina/huesos/pan/agua) recréent de la présence comme dirait Y. Bonnefoy<sup>21</sup>, en ayant valeur de hiérophanies. Paradoxalement, le sentiment du sacré existe dans le cadre strictement humain, la parole poétique bâtit « la casa mortal », s'énonce dans l'acceptation de la finitude mais pour faire de la condition mortelle quelque chose d'autre qu'un simple devenir physiologique. La récupération d'un sentiment du sacré intègre l'expérience de la mort, perçue, envisagée comme ce qui est radicalement autre, retour à l'informe, immersion dans le néant. Varela proche de Rilke peut aussi dire « soutenir, façonner notre néant, telle est la tâche »<sup>22</sup>. La « casa mortal » est le poème car en son sein la mort est travaillée, dans une double aspiration : lui donner forme humaine et respecter sa radicale étrangeté, respecter sa transcendance, ce qu' « elle a d'absolument autre, d'inconnu et inconnaissable et qui nous dépasse » (p. 163)<sup>23</sup>, comme l'observe Maurice Blanchot en parlant de Rilke, « c'est ici-bas dans une conscience purement terrestre, profondément terrestre, bienheureusement terrestre », que la mort est un au-delà que nous avons à apprendre, à reconnaître et à accueillir, - à promouvoir peut-être ». C'est, à mon sens, ce qui est à l'œuvre dans *Concierto animal* et *El falso teclado*:

A la postre como quien cierra un ataúd  
o una carta  
un rayo de sol  
como una espada asomará para cegarnos  
y abrir de par en par la oscuridad  
como una fruta asombrosamente herida  
como una puerta que nada oculta  
y solo guarda lo mismo

(*Concierto animal*, p. 240-241)

La mort comme limite constitue l'un des derniers « lieux » visités, explorés, occupés par la poésie de Blanca Varela. « Hacer la casa mortal » est donc aussi se préparer pour la

---

<sup>21</sup> Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchatel, A. La Baconnière 1981, p. 22.

<sup>22</sup> Cité par M. Blanchot, dans « Rilke et l'exigence de la mort » *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.160-161.

<sup>23</sup> Rilke repousse, on le sait, la solution chrétienne ; c'est ici-bas, « dans une conscience purement terrestre, profondément terrestre, bienheureusement terrestre », que la mort est un au-delà que nous avons à apprendre, à reconnaître et à accueillir, - à promouvoir peut-être. Elle n'est donc pas seulement au moment de la mort: en tout temps, nous sommes ses contemporains. Pourquoi, alors, n'avons-nous pas accès immédiatement à ce côté autre, à ce qui est la vie même, mais rapportée autrement, devenue l'autre, l'autre rapport ? On pourrait se contenter de reconnaître, dans l'impossibilité d'accéder, la définition de cette région: elle est « le côté qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous ». Elle serait donc ce qui nous échappe essentiellement, une sorte de transcendance, mais dont nous ne pouvons pas dire qu'elle ait valeur et réalité, dont nous savons seulement que nous en sommes « détournés ». *Ibid*, p. 171.

mort, rendre humaine sa circonstance à travers des analogies qui rapprochent le fait inconcevable de mourir des gestes ordinaires et connus, avec les mots du monde sensible et visible, sans pour autant prétendre l'appréhender. Le poème apprend à écrire cette limite : « la muerte se escribe sola/una raya negra es una raya blanca/el sol es un agujero en el cielo/ la plenitud del ojo/fatigado cabrió/aprende a ver en el doblez » (*Concierto animal*, p. 212). La préparation à la mort est apprentissage, l'expérience doit trouver son au-delà, « su doblez », l'envers du pli, voir l'invisible et proférer l'inconnaissable sont un seul et même geste.

ESTA mañana soy otra  
toda la noche  
el viento me dio alas  
para caer

la sin sombra  
la muerte  
como una mala madre  
me tocó bajo los ojos

entonces dividida  
dando tumbos  
de lo oscuro a lo oscuro  
giré recién llegada  
a la luz de esta línea

en pleno abismo  
abriéndose  
y cerrándose  
la línea  
sin música  
pero llamando  
sin voz  
pero llamando  
sin palabras  
llamando

(p. 232, *Concierto animal*)

Le trait, la ligne dessinent les limites, tracent les frontières qui séparent le visible et l'invisible, le connaissable de l'inconnaissable, la ligne (issu du langage picturale) comme le rappelle M. Merleau-Ponty, n'imite plus le visible, elle « rend visible », elle est l'épure d'une genèse des choses »<sup>24</sup>. En ce sens, Blanca Varela identifie la ligne à l'acte d'écrire, la ligne est le vers qui s'écrit, le vers « rend visible », il est lumineux, il éclaire non seulement parce que la poésie survit à la mort, mais aussi parce qu'il permet ce travail au sein du néant, là où tout s'achève, où il n'y a plus que le silence, le lieu où l'indicible et l'invisible se rejoignent :

---

<sup>24</sup> M. Merleau-Ponty, *op. cit.* p. 74.

toca toca  
todavía tus dedos se mueven bien  
el dedo de la nieve y el de la miel  
hacen lo suyo

nada suena mejor que el silencio  
nuestro desvelo es nuestro bosque

aguza el oído como una hoz

a trillar lo invisible se ha dicho

para eso estamos para morir  
sobre la mesa silenciosa  
que suena

(p. 260, *El falso teclado*)

Dans ce poème intitulé « El falso teclado » du dernier recueil de la Péruvienne, dédié à José Ángel Valente<sup>25</sup>, Blanca Varela, avec le « faux clavier » comme métaphore du faire poétique, outre qu'elle sape comme à son habitude l'autorité et l'unicité de la parole poétique et de sa propre parole, établit, par l'analogie musicale, un parallèle entre l'exercice tenace du pianiste sur des touches muettes et le travail du poète. A l'approche de la mort, parce qu'on l'approche, la dimension sacrée émerge, l'écriture est envisagée comme un acte rituel et la table de travail perçue comme table de sacrifice. La « voz » cède la place à la « hoz », devant l'imminence de la faucheuse, c'est le silence qui règne, qui s'impose. Mais ce silence, terme de la vie, est aussi porteur de la dimension sacrée qui, selon Heidegger et Blanchot et Valente, loge dans la parole poétique. Grâce au silence, seulement par lui, le sacré peut être transporté à l'intérieur de la parole du chant<sup>26</sup>. Cependant ce sont les mots du monde sensible (le toucher) et visible (les couleurs), les mots du monde matériel (« hoz », « trillar ») qui servent à dire ce travail humain sur l'inconnaissable, effectué par la poésie, et c'est avec un naturel tout ordinaire que l'on se met à la tâche, « a trillar lo invisible se ha dicho », écartant ainsi toute solennité, toute raideur. La parole de Blanca Varela nous rend visible l'invisible, rétablissant un sentiment du sacré, qui n'est ni dans la consolation ni dans la toute-puissance, qui s'énonce humain, que l'on peut définir en d'autres termes qui sont les siens, en tant que « sagrada inexactitud ».

---

<sup>25</sup> L'invisible nommé, identifié dans ce poème, établit des ponts entre Blanca Varela et José Ángel Valente affirmant une affinité spirituelle au-delà de l'amitié qui les unissait, dans la conception de la poésie comme une forme de connaissance, porteuse d'une dimension autre, « un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar », pero que está « sumergido en el lenguaje mismo » comme l'énonce J.A. Valente dans « Formas de lectura y dinámica de la tradición », *La experiencia abisal*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2004, p.149.

<sup>26</sup> « Heidegger, dans son commentaire, insiste, d'une manière qui lui est propre, sur le silence: c'est le silence qui amènerait sans rupture le Sacré à la parole. Directement, le Sacré ne peut être saisi, encore moins devenir parole, mais, par le silence du poète, il se laisserait apaiser, transformer et finalement transporter jusque dans la parole du chant », Maurice Blanchot, *La part du feu*, *op.cit.*, p. 128.