

Introduction

*Si tu pouvais arriver
Mon hardi éperon
L'étincelle et la plume
Chevaucheraient de pair
Dans ma pierre tombale*

César MORO, « Les jours de la semaine »,
Amour à mort et autres poèmes (1948-1955).

Le 2 mars 1955, soit quelques mois avant sa mort, le poète péruvien César Moro (1903-1956) adressait, depuis Lima, ces mots à son ami André Coyné, de visite dans la capitale française : « Ta lettre en me faisant plaisir m'apporte une bouffée mélancolique de l'air de Paris, à ce souffle je mesure mon exil irrémédiable sur terre ¹. » Par cette simple phrase, il exprimait la permanence de son attachement à la ville qui l'avait accueilli plus de vingt ans auparavant, entre 1925 et 1933, et témoignait de son sentiment d'exil, si souvent relevé par la critique. S'il demeurait dans sa ville natale qu'il abhorrait à bien des égards, son cœur et son esprit, eux, étaient ailleurs. Ayant vécu tour à tour à Lima, Paris et Mexico, son cœur aura toujours été écartelé entre sa ville de résidence et les espaces et les êtres qu'il aura dû quitter. Ainsi sa correspondance porte-t-elle la trace d'un être déchiré, qui se raccroche aux espaces laissés par la littérature, grâce aux livres qu'il se fait envoyer par ses amis.

L'œuvre poétique moréenne elle-même se développe sur deux plans à la fois différents et indissociables : « l'étincelle et la plume » de notre titre, le feu de la passion amoureuse et celui de l'écriture. Le sujet lyrique y apparaît lui aussi partagé, entre la présence et l'absence de celui qu'il aime, d'abord, mais aussi, dans

1. César Moro, lettre à André Coyné du 2 mars 1955, Lima, coll. « André Coyné », inédite.

une perspective plus conciliatrice, entre deux langues d'écriture – française et espagnole – et les deux traditions qui leur correspondent. La question amoureuse, celle de la poésie et celle, également prégnante, de la mort et de la postérité, se côtoient ainsi dans la strophe citée en épigraphe, où le désir érotique et le désir poétique, toujours menacés de disparition, sont appelés à conjurer la mort en s'unissant dans la tombe. Tel est le premier entre-deux de la poésie moréenne où se superposent et « vont de pair », jusqu'à se confondre, le désir d'union charnelle avec l'aimé et l'aspiration à l'écriture. Cette idée d'entre-deux s'avère être une constante dans l'œuvre et la biographie du poète.

On sait relativement peu de choses de l'enfance d'Alfredo Quíspez Asín, qui deviendra plus tard César Moro². Né le 19 août 1903 à Lima, il est le troisième des quatre fils de doña María E. Mas Puch et de Jesús E. Quíspez Asín, qui meurt en 1906. Élève au collège jésuite de La Inmaculada, il ne s'intéresse qu'aux cours de français et est renvoyé au bout de trois ans pour indiscipline. À partir de ce moment-là, le jeune homme se construit une culture d'autodidacte, lisant les revues d'avant-garde qui parviennent à Lima et correspondant avec son frère Carlos, parti étudier les beaux-arts à la Real Academia de San Fernando de Madrid en 1921³. Durant la première moitié des années 1920, Alfredo Quíspez Asín illustre quelques ouvrages et fait part à son frère de son ambition de devenir peintre et danseur. C'est donc pour exposer ses œuvres et entrer dans un ballet qu'il part à Paris en 1925, après avoir publié trois poèmes dans *El Norte* de Trujillo. Il a alors déjà adopté sa nouvelle identité ; loin d'être envisagé comme un pseudonyme d'écrivain, le nom de César Moro se présente à lui comme une première réponse à ses tourments identitaires, à sa recherche d'un nom lui permettant de couper avec son milieu d'origine et qui corresponde à l'identité qu'il est en train de se construire et qui s'affirmera, notamment, à l'occasion de son séjour à Paris.

À peine arrivé en France, il retrouve sa « cousine » Alina de Silva et s'installe dans un premier temps chez elle et son mari, le musicien Alfonso de Silva. Malgré ses espérances, il se voit dans l'incapacité de mener à bien ses projets de danse pour des raisons

2. Toutes les informations biographiques données ici proviennent de la « Cronología » établie par André Coyné pour l'édition de l'œuvre poétique complète de César Moro. Cf. Moro, 2015, p. 689-742.

3. Carlos Quíspez Asín deviendra plus tard un peintre reconnu.

de santé ; en revanche, il réussit à exposer quelques œuvres à Bruxelles en 1926 et à Paris, l'année suivante, dans deux expositions collectives. Toutefois, l'événement le plus marquant de ses années parisiennes se produit vraisemblablement en 1929 lorsque Alina de Silva, alors chanteuse de tango à succès dans des cabarets de renom, lui présente André Breton. Le choc de la rencontre avec les surréalistes est tel qu'il va profondément modifier le parcours artistique de César Moro : non seulement la poésie prend-elle le pas sur ses activités picturales, mais surtout, le poète adopte définitivement le français comme « *lingua prima* de sa poésie⁴ ». Seuls le recueil *La tortuga ecuestre* et quelques poèmes épars feront exception à ce choix d'une nouvelle langue poétique qui deviendra même, après le dernier retour de César Moro à Lima en 1948, la première langue de communication avec ses amis proches⁵.

Les poèmes conservés de ces années portent la trace de l'héritage surréaliste : *Ces poèmes...*, *Couleur de bas-Rêves Tête de nègre*. En dehors de l'œuvre poétique, l'adhésion au surréalisme est tout aussi forte et se manifeste dans la participation du poète-peintre aux activités du groupe. En 1933, il publie dans le numéro 5 du *Surréalisme au service de la révolution* un poème intitulé « Renommée de l'amour », et participe aux « Recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet » (*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6). Quoiqu'il ne puisse signer les tracts politiques en raison de sa nationalité, il apporte sa contribution aux engagements du groupe en fournissant les informations nécessaires à la rédaction de l'addenda à *La Mobilisation contre la Guerre n'est pas la Paix* en 1932, en signant la déclaration commune : « Misère de la poésie : "l'affaire Aragon" devant l'opinion publique » en mars 1932, et en démissionnant de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires suite à l'expulsion de Breton en février 1933. À la fin de cette même année, alors qu'il a quitté Paris et attend à Londres le bateau qui le ramènera à Lima, il envoie un bref poème pour l'hommage collectif à Violette Nozières, publié à Bruxelles en 1934. Malgré la force de son adhésion au mouvement et son acceptation par les membres du groupe parisien dont témoignent les lettres et les

4. L'expression est d'André Coyné dans Moro, 1990a, p. 7.

5. L'immense majorité des lettres qu'il adresse à son ami péruvien Emilio Adolfo Westphalen entre 1939 et 1955, ont été rédigées dans cette langue. Cf. Westphalen Y., 2006, p. 4.

mots qu'ils lui adressent, César Moro garde toute son indépendance à leur égard, entretenant des amitiés et des amours homosexuelles « peu orthodoxes ⁶ » et agrémentant les débats du groupe, trop sérieux à son goût, de traits d'humour.

De retour à Lima en décembre 1933, César Moro fait la connaissance du poète Emilio Adolfo Westphalen, avec qui il entreprend de diffuser les œuvres et les idées du surréalisme. Sans qu'il soit possible de parler d'un groupe surréaliste péruvien, les deux hommes parviennent cependant à faire germer, dans un contexte globalement réfractaire aux nouveautés de l'avant-garde, un esprit surréaliste qui influera profondément sur les poètes des générations suivantes jusqu'à aujourd'hui. En 1935, Moro organise avec la peintre chilienne María Valencia la première exposition surréaliste du continent américain, marquant ainsi l'avènement du mouvement au Pérou. Les dessins et les collages de Moro constituent l'essentiel des œuvres présentées (38 sur un total de 47). L'avis sur lequel s'achève le catalogue de l'exposition déclenchera la fameuse polémique qui opposera César Moro au père du créationnisme, Vicente Huidobro, alors accusé de plagiat ⁷. En 1937, Moro, Westphalen et Manuel Moreno Jimeno publient clandestinement le bulletin *CADRE* (Comité de Amigos de la República Española), jusqu'à ce que les tirages soient découverts par les autorités au domicile de Moro qui, absent, ne fut pas inquiété. Celui-ci décide toutefois de partir, aidé par l'ambassadeur du Mexique, Moisés Sáenz, et encouragé par le peintre Agustín Lazo, un ami mexicain rencontré à Paris en 1927.

Le climat est alors particulièrement propice au surréalisme à Mexico qui accueille, à partir de 1938, un grand nombre d'artistes et de poètes surréalistes en provenance d'Europe : Benjamin Péret et son épouse, la peintre espagnole Remedios Varo ; l'artiste autrichien Wolfgang Paalen et sa femme Alice (Rahon) Paalen, elle-même peintre et poète ; les artistes anglais Leonora Carrington et Gordon Onslow-Ford, parmi les principaux. Moro se retrouve ainsi au cœur d'un réseau d'artistes qui partagent des préoccupations

6. Coyné dans Moro, 1990a, p. 10. On songe, par exemple, à sa relation amoureuse avec un émigré russe, ex-cadet de la garde du tsar, Leff.

7. Huidobro répondra un mois plus tard dans le numéro 3 de la revue *Vital* par un texte particulièrement violent, « Don César Quíspez, morito de calcomanía ». Une partie importante du numéro est consacrée aux attaques lancées par Huidobro et quelques amis à César Moro, qui réplique l'année suivante en publiant le pamphlet « Vicente Huidobro o el obispo embotellado », avec la participation, notamment, d'Emilio Adolfo Westphalen.

et des sensibilités communes. Son travail de diffusion des œuvres surréalistes se poursuit tout d'abord dans la capitale sur le versant poétique. Moro commence par coordonner un numéro de *Letras de México* presque entièrement consacré à André Breton, arrivé à peine un mois après lui dans la capitale mexicaine. Le numéro se compose essentiellement de traductions par Moro de poèmes et de textes en prose de Breton et d'autres surréalistes, auxquelles s'ajoutent des reproductions d'œuvres plastiques du mouvement ainsi que le poème de Moro intitulé « André Breton ». À cette première publication s'ajoute, en mai 1938, celle du supplément du numéro 3 de la revue *Poesía*, « La poesía surrealista », dans lequel Moro traduit des poèmes de Giorgio de Chirico, Hans Arp, André Breton, Paul Éluard, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Georges Hugnet, Alice Paalen, Benjamin Péret, Pablo Picasso, Gisèle Prassinos et Guy Rosey. D'autres traductions paraissent encore entre 1938 et 1949 dans quelques-unes des revues littéraires les plus importantes du moment au Mexique (*Letras de México*, *Poesía*, *El Hijo Pródigo*) et au Pérou (*Las Moradas*).

Intermédiaire et diffuseur du mouvement par son travail de traducteur, César Moro en est aussi l'acteur et entreprend la rédaction de textes consacrés au surréalisme avec la création de la revue *El Uso de la Palabra* en décembre 1939. À travers la publication à Lima du premier numéro – qui sera aussi le dernier – se poursuit la collaboration de Moro et de Westphalen, tous deux éditeurs de la revue. Durant une décennie, César Moro publie des articles de critique littéraire dans *El Hijo Pródigo*, *Letras de México* et *Las Moradas*, consacrant quelques textes à ses amis surréalistes Alice et Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford, ainsi qu'aux surréalistes parisiens. Parallèlement à ces activités critiques, Moro enrichit son œuvre plastique et, surtout, poétique : son recueil *Le Château de grisou* est publié à Mexico en 1943 (Éditions Tigroline, 255 exemplaires), et sa plaquette *Lettre d'Amour*, l'année suivante (Dyn, 50 exemplaires). À l'exception de *Trafalgar Square*, publié en 1954 (Lima, Tigroline, 120 exemplaires), il s'agira des seules œuvres parues du vivant de Moro, auxquelles il faut toutefois ajouter diverses publications de poèmes dans des journaux et des revues : *Dyn*, de son ami Wolfgang Paalen (Mexico), *Las Moradas*, la revue de Westphalen (Lima), *Idea* (Lima), *La Prensa* (Lima), *El Norte* (Trujillo), *Ecos y noticias* (Piura), *Prometeus* (Mexico), *A partir de cero* (Buenos Aires). Publiée à titre posthume, *La tortuga ecuestre* est l'œuvre la plus marquante de l'époque mexicaine ; les poèmes qui la composent rendent

compte de l'« amour fou » porté par César Moro à un jeune homme, Antonio Acosta Martínez, rencontré en 1938 alors que ce dernier s'apprêtait à entrer au collège militaire de Tacuba, et qui marquera profondément les poèmes écrits entre 1938 et le milieu des années 1940.

En 1940, Moro organise avec Wolfgang Paalen l'exposition internationale du surréalisme de Mexico, supervisée depuis Paris par André Breton. Moro y expose deux tableaux, un collage et un « objet », et écrit le texte de présentation du catalogue. Cette exposition sera la dernière contribution de grande ampleur de Moro au surréalisme, dont il s'écarte à partir de 1944. Les prémices de ce processus d'éloignement sont déjà perceptibles en 1938 lorsque Moro reproche à Breton d'avoir signé le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » aux côtés de Diego Rivera, qu'il estime être une personne peu digne de confiance⁸. En 1944, dans un texte non publié mais en partie repris dans un article postérieur, Moro énonce ses « objections » à un mouvement dont il déplore, à travers la personne d'André Breton, le manque de rigueur et la perte de lucidité. Surtout, l'année suivante, il formule dans *El Hijo Pródigo* une vive critique du dernier ouvrage en date de Breton, *Arcane 17* :

Desde luego la afirmación de que todo ser humano busque un único ser de otro sexo nos parece tan gratuita, tan oscurantista que sería necesario que el estudio de la psicología sexual no hubiera hecho los progresos que ha hecho para poder aceptarla o pasarla por alto siquiera⁹.

Comme en témoignent ces quelques lignes, la question de la sexualité constitua bel et bien une pomme de discorde entre Moro et Breton. Cependant, en dépit de ces importantes réserves formulées à l'encontre du chef de file du surréalisme, Moro ne cessera jamais de reconnaître ce qu'il doit au mouvement, et surtout de vivre à sa façon l'esprit surréaliste et sa poursuite du merveilleux, dans sa vie comme dans son œuvre.

Après son retour définitif à Lima en 1948, bien qu'il garde contact avec ses amis du Mexique, Moro cesse de travailler à la diffusion du surréalisme. Encore une fois, ce retour est très vite suivi d'une rencontre décisive, celle d'André Coyné, qui sera son ami le plus proche jusqu'à la fin de sa vie et à qui l'on doit la

8. Coyné, 1982, p. 293.

9. Moro, 1958, p. 41.

publication posthume de l'essentiel de son œuvre, ainsi que de nombreux articles qui concentrent l'essentiel des informations biographiques disponibles sur le poète. Rapidement, Moro reprend la charge du musée de l'hôpital psychiatrique Larco Herrera, déjà assumée entre 1934 et 1938, en plus de ses activités d'enseignement aux collèges militaires Leoncio Prado et Chorrillos. Dans son œuvre poétique et plastique, cette dernière décennie correspond aux poèmes cryptiques d'*Amour à mort* et aux grands pastels colorés dont il garnit progressivement les murs de sa maison et qui ne conservent que quelques rares éléments figuratifs. César Moro meurt dans la nuit du 9 au 10 janvier 1956 d'une maladie non diagnostiquée, avant d'avoir pu exposer ses dernières œuvres comme il le prévoyait.

Cette esquisse de la biographie de César Moro permet de constater à quel point l'idée d'entre-deux se trouve au cœur de son parcours vital, et se décline à plusieurs niveaux : dans son changement de nom, sa double condition de peintre et de poète, son double exil français et mexicain, son bilinguisme singulier, et sa position à la fois centrale et marginale au sein du surréalisme. À cette ambivalence fondamentale s'ajoute un double paradoxe : celui, tout d'abord, de la reconnaissance dont jouit l'œuvre moréenne, au titre de représentante essentielle du surréalisme latino-américain, et de la relative méconnaissance critique qui l'accompagne pourtant ; celui, ensuite, d'une écriture où l'obscurité du sens s'accompagne cependant d'une certaine communication sensorielle et émotionnelle, où le silence *du* sens n'empêche pas l'appel *des* sens, où le choc des mots produit l'*étincelle* de l'émotion qui ne demande qu'à embraser le texte poétique. Ce sentiment double pourrait être décrit par ces mots de Charles Mauron au sujet des poèmes de Mallarmé :

Tous ceux qui se souviennent avec un peu d'émoi du jour premier où ils feuilletèrent *Poésies* ou *Divagations* attesteront ce curieux sentiment d'exclusion qui les plaçait, devant un texte écrit avec des mots à eux, en dehors soudain de leur propre langue [...]. Mais ils témoigneront aussi du *charme* qui n'a cessé de les ramener, depuis, tant de fois, vers cette œuvre. « Miroitement [...] » dans la profondeur d'une pénombre. Mais, qu'est-ce, à la fin, que cette lueur, sinon l'intuition qu'il y a là, précisément, *quelque chose qu'il vaut la peine de comprendre*¹⁰ ?

10. Mauron, 1986, p. 18-19. En italique dans le texte.

Amour à mort marque le début d'une nouvelle phase dans le développement de l'œuvre poétique moréenne. Les poèmes, datés de 1949 à 1950, sont composés à Lima, après le retour de Moro du Mexique en 1948, et se caractérisent par une obscurité renforcée du sens : l'écriture semble se refermer sur elle-même dans des jeux sonores qui, en devenant plus systématiques, s'érigent comme autant de barrières entre le lecteur et la signification textuelle. L'écriture s'enfonce dans la matérialité des mots, exploitant les répétitions sonores et les ambiguïtés syntaxiques au détriment, semble-t-il, de l'élaboration du sens. Les mots se suivent et s'accumulent sans que l'esprit du lecteur ne parvienne à percevoir l'existence d'une logique, d'un lien sémantique entre eux. Le lecteur est d'abord désorienté face à un poème *a priori* incompréhensible, illisible.

À partir de ce constat, il s'agit d'approcher la signification de l'œuvre considérée dans son ensemble, sans se limiter à un recueil ou à une période donnée, comme cela a généralement été fait par la critique. L'examen détaillé des poèmes permet de constater que la poésie moréenne se construit autour des deux thématiques amoureuse et métapoétique, mises en exergue dans les vers cités en épigraphe de cette introduction, et qui convergent vers deux idées centrales : celles de l'écriture du « moi » et de la mémoire. La poésie moréenne prend forme à partir d'une interrogation identitaire du poète, qui se traduit par la construction du sujet lyrique à la fois comme amant et comme poète, les expressions « sujet lyrique » et « "je" poétique » étant entendues comme cette « quatrième personne du singulier » dont parle Jean-Michel Maulpoix, habitée par « le "je" biographique de l'individu, [...] le "tu" dramatique du dialogue [et] le "il" épique ou romanesque », « lancé[e] au-dehors de soi à la recherche de son propre centre ¹¹ ». Si la problématique identitaire se trouve au cœur des préoccupations du poète, le sujet qui s'exprime dans le poème ne saurait être assimilé à son auteur mais à une représentation aux multiples visages, toujours en construction et traversée d'altérité : « sous couvert d'une déclaration d'identité, ce sont toujours l'altérité et l'altération qui se disent », c'est-à-dire l'impact d'autrui sur le sujet, car « le singulier en moi, c'est le désir ¹² » et le désir est, par définition, tourné vers l'extérieur, vers ce que le sujet n'est

11. Maulpoix, 1998, p. 36 et 40.

12. Maulpoix, 1998, p. 46 et 35, respectivement.

pas. Ainsi l'œuvre et le sujet se construisent-ils toujours dans la relation à l'autre, qu'il s'agisse de l'être aimé absent ou d'une poétique préexistante, d'un poète auquel le poème emprunte un motif ou rend hommage. Le sujet dessine alors un paysage amoureux et poétique dont il occupe le centre et qui contribue à sa propre élaboration. On peut donc parler d'une écriture du « moi » par le détour : détour par la figure de l'autre et par une écriture dont le sens échappe parfois largement au lecteur. La question mémorielle se retrouve donc au cœur de poèmes qui deviennent des lieux de fixation, de réélaboration et d'appropriation du souvenir amoureux ou poétique, tout en posant la question de la propre postérité poétique et critique du poète après sa mort.

Pour rendre compte de ce « paysage de l'être ¹³ », notre ouvrage se fonde essentiellement sur un travail d'analyse stylistique visant à éclairer le sens des poèmes grâce à une approche double, dans un mouvement d'aller-retour entre l'échelle macro-textuelle (celle de l'œuvre poétique envisagée dans son intégralité) et micro-textuelle (celle du poème analysé dans sa singularité et sa matérialité). Il s'agira d'interroger la signifiante textuelle au sens où la définit Henri Meschonnic, pour qui, dans le langage :

une performativité morphologique relationnelle, neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire ¹⁴.

La première partie de cet ouvrage entend déterminer ce qui fait obstacle à la construction du sens dans les poèmes et ce qui, au contraire, la rend possible. Cet examen de la poétique moréenne posera les bases nécessaires à une approche plus thématique dans les deux parties suivantes, centrées respectivement sur le discours amoureux et la métapoésie qui, bien souvent, se superposent jusqu'à parfois se confondre.

13. Maulpoix, 2000, p. 352.

14. Meschonnic, 1975, p. 512.