

VALOIR LA PEINE

FRANCISCO URONDO : POÉSIE ET VIE

L'amour, la sensualité, le plaisir, la douleur, l'amitié, les êtres chers, la patrie, l'histoire ; autrement dit, tout ce que l'expérience implique ; une expérience de vie dans laquelle rien ne se détache du reste, où tout est objet de recherche, donne à l'œuvre poétique de Francisco Urondo une unité profonde dans l'affirmation de la vie comme une valeur inexcusable, essentielle. Cet aspect pourra apparaître plus clairement encore lorsqu'on sait comment sa vie a pris fin et quand on lit ses vers dans l'actualité en tenant bien compte de tout ce qu'il a écrit avant que le militantisme politique ne l'amène à affronter les plus grands risques. Ils prendront peut-être aussi pour la même raison une sorte de valeur ajoutée, quand ils manifestent une conviction profonde sur le sens de l'existence ou de sa recherche, très tôt enracinée en lui¹, sans que cela ne signifie que son œuvre poétique soit dépendante de son activité politique.

¹ Dans le même sens, il faut mentionner la citation de Jorge Conti, au moment de la présentation du livre *Francisco Urondo : la palabra en acción, biografía de un poeta y militante*, de Pablo Montanaro. Conti relie la mort de Urondo avec un de ses poèmes publié dans *Antología Universal de la Poesía* de Miguel Brascó, édité par les éditions Castelví, de Santa Fe, en 1957, qui n'a paraît-il, jamais été inclus dans aucune anthologie ou édition :

«L'homme pour mourir doit laisser bien haut son lendemain qui tant le séduit, une écharpe qui l'a accompagné toute sa vie, quelques gaillardises qui lui dansèrent devant les yeux,/L'homme pour mourir doit abandonner - avec tristesse, assurément - les frémissements et les souffrances de sa chair, il doit oublier leur caresse, leur supposé abandon/L'homme pour mourir doit laisser ses papiers en ordre et quelque douleur, l'air et l'abîme de sa vie/L'homme pour mourir doit entrer dans l'humilité : il doit beaucoup vivre.

La poésie de Urondo a, dès le début, une qualité propre et inhérente, elle est le résultat d'une rigoureuse élaboration du mot, d'une grande quantité de lectures d'auteurs canoniques et de la connaissance de la tradition populaire (le tango, par exemple : *c'était la voix de Fiorentino, oublier un tango chanté de cette si parfaite manière* « *Escola de samba* », *du salon dans la partie obscure* – adaptation du poème « Rima VII » de Adolfo Bécquer – dans « Breves II », comme le manifestent les citations qu'il incorpore à ses poèmes et qui sont un de ses traits les plus permanents.

Signaler que ce que nous pourrions appeler les constantes dans la poésie de Urondo, signifie aussi le refus d'établir une sorte de séparation entre un Urondo initial éloigné de toute préoccupation sociale, bon vivant et jovial, d'un Urondo postérieur, militant et sévère ou, en termes littéraires, d'un Urondo porté sur l'esthétique et le précieux qui deviendrait plus tard un auteur spécialiste du langage parlé et d'une poésie de dénonciation ou de propagande. À de telles affirmations que l'œuvre dément elle-même, on peut opposer la vision d'un autre poète qui lui est contemporain : « Leónidas Lamborghini considère que *Histoire ancienne* est le point de départ de tout ce qui apparaîtra postérieurement chez Urondo aussi bien dans son œuvre poétique que dans son activité humaine². » En tenant compte des caractéristiques de la période qui va des années 50 aux années 70, en incluant non seulement les événements – nationaux et internationaux – mais aussi l'incidence de théories et de lectures, Nilda Redondo s'oppose aussi à une telle scission pour signaler le lien entre l'esthétique et le politique dans la « complexe praxis de l'époque ».³

² Dans *Pablo Montanaro, Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, on trouve le témoignage de Lamborghini, qui signale : « Plus tard, sur la fin de son œuvre, cela apparaît clairement. Dans ces poèmes explicites, on trouve cette forme implicite. Il y a une synthèse, mais elle est pleine de potentialité. Urondo savait ce qu'il fallait faire. »

³ Nilda Redondo écrit dans *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor* : « ...le désir et l'érotisme de Urondo sont intimement liés

Juan Gelman, allant dans le même sens, dit pour dénoncer ceux qu'il appelle des «vautours de la défaite» : «Paco ne voulait pas mourir. Mais il ne pouvait vivre sans opposer la beauté à l'injustice, c'est-à-dire sans respecter le métier qu'il aimait.»⁴ Bien des années avant, en 1974, Juan José Saer⁵ s'était élevé contre les interprétations psychologues au sujet de Urondo : «Ce qui est le plus difficile à admettre, c'est le caractère absolu de ces considérations au détriment de ce que nous pourrions appeler une évaluation historico-objective de sa conduite. De cette façon, la signification politique du comportement de Urondo disparaît : il ne nous reste plus que sa psychologie» et il concluait : «Depuis ses paresse, réelles ou symboliques, intellectuelles et politiques, sans cesser de ressasser ses supposées responsabilités, en le rattachant au domaine de la psychologie, comme pour dire à celui de la nature, on prétend invalider avec la calomnie ou l'incrédulité, ce que le poète, en l'incluant dans une vision plus riche et plus humaine du monde, a su conquérir sans se servir des armes, mais avec la bravoure et l'énergie de son imagination créatrice.»

à sa conception révolutionnaire.» Ses hypothèses s'appuient sur certains concepts de *L'Anti-Édipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Même si l'on peut ne pas partager cette perspective théorique, l'idée de «l'existence d'une relation intense entre le désir et la possibilité de la révolution, et dans la mise en valeur du jeu, du loisir, du plaisir, de la joie de vivre et de l'amour dans la construction de l'homme nouveau» que Redondo signale comme position commune à Cortázar et à Urondo, elle apporte une lecture qui éclaire simultanément l'ensemble de l'œuvre poétique de Urondo (quant au texte et contexte) et se défait d'interprétations simplistes (qu'elles soient politiques ou supposément apolitiques).

⁴ Dans « Palabras », prologue pour l'anthologie de Urondo réalisée par Gelman, *Poemas de batalla* et qui, traduite, préface l'édition de L'atinoir.

⁵ Le texte de Juan José Saer, *Un poeta en la cárcel*, resté inédit jusqu'en 1999 se réfère aux opinions qui ont circulé quand Urondo fut emprisonné pour son militantisme révolutionnaire. (Dossier Urondo, *Diario de Poesía*, N° 49, Otoño 1999, p.21.)

L'intime relation de la poésie avec la vie, son rapport si complexe et si souvent débattu avec la politique sont présents dans toutes ses interventions. En considérant cette question, persistante dans la poésie de Urondo, il s'agit d'approfondir cette relation dans une œuvre au moment où elle acquiert une plus grande visibilité, de faire apparaître aussi l'idée de continuité et de permanence dans le style, comme trait qui singularise une poésie que Urondo, même dans les pires circonstances – le danger, la persécution – n'a jamais cessé d'écrire, comme en témoigne son ouvrage *Contes de bataille* dont n'ont survécu que quelques poèmes.

C'est justement ce style – avec tout ce que cela implique aussi bien comme marque que comme inscription –⁶ qu'il s'agit de montrer ici.

la pulpa y el soplo a flor de
aire
la pulpe et le souffle au raz de
l'air

Histoire ancienne, le premier livre de poèmes de Francisco Urondo est publié en 1956 par les éditions de la revue *Poesía Buenos Aires*⁷.

⁶ L'idée de style comme marque renvoie à son origine étymologique (stylets, poinçons avec lesquels on écrivait sur les tablettes de cire) et à l'acception de marque qui singularise un auteur. Mais il faut aussi tenir compte des définitions de Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture* : « ...ainsi sous le nom de « style » se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence... »

⁷ La revue *Poesía Buenos Aires*, dirigée par Raúl Gustavo Aguirre, a paru pour la première fois au printemps 1950 et pendant dix ans elle a publié trente numéros. Y figurait le travail de nouveaux poètes argentins (Mario Trejo, Alberto Vanasco, Francisco Urondo, Rubén Vela, Ramiro de Casasbellas, Hugo Gola, Francisco

Urondo s'était lié à ce groupe quelques années avant par l'intermédiaire de Jorge Enrique Móbili. Les compositions du livre, en prose poétique de brève extension, séparées parfois par des paragraphes en guise de strophes, montrent une qualité lyrique qui ne renvoie pas à l'idée conventionnelle de l'expression d'une subjectivité plus ou moins exacerbée pas plus qu'à une sorte de ton métaphysique et supposément élevé, mais à la dimension lyrique alors que la qualité de la poésie est de montrer dans la condensation du verbe, ce qu'elle a de plus fort en épaisseur et consistance.

Dans ces textes les mots sont comme libérés de tout fardeau et se déplacent avec légèreté dans des atmosphères où les images sont mobiles. Écrits avec la grâce typique de son style, les poèmes de Urondo déploient une sensibilité face au monde qui se maintiendra avec des variantes tout au long de son œuvre poétique.

Dès le début, et ce sera un autre élément constant, les femmes occupent une place fondamentale, comme destinataires de l'amour. Célébrées, décrites dans le détail, interrogées ou convoquées, mystérieuses et toujours fascinantes dans leur présence fugace ou dans leurs actes, encodées dans un nom, nommées dans leurs attributs. La dimension du temps et de l'espace, tramée de différentes façons sans cesser d'être présente dans toute l'œuvre, apparaît dans *Histoire ancienne* associée à cette mobilité évoquée quand le variable concerne les jours qui passent ou se manifestera dans la fixité de lieux précis : « Au Bar La Calesita ».

Madariaga, Clara Fernández Moreno, Miguel Brascó, Jorge Carrol, Elizabeth Azcona Cronwell, Alejandra Pizarnik), de poètes d'autres pays et d'autres époques : Vicente Huidobro, César Vallejo, René Char, Henri Michaud. Ce fut un mouvement de rénovation face à la déclinante poésie des années 40 qui diffusa de la poésie venue d'ailleurs grâce à un remarquable travail de traduction enrichie d'essais et de notes.

Par ailleurs, les références savantes et populaires comme dans « Le crépuscule des Dieux », « En goguette », confluent en un même ton dans lequel il s'agit d'exprimer un constat et un souhait. Sans coupures, sans virages catégoriques, mais plutôt dans une tentative permanente de recherche des liens, des éléments naturels – oiseaux, fourmis, vent, forêt – ils se combinent avec des allusions à la confusion, à l'espoir ou à la tendresse.

Théâtre et poésie

Très jeune, Urondo participe aux activités culturelles de Santa Fe qu'a lancées Fernando Birri. Un mouvement théâtral s'y est formé avec des marionnettes appelé *El retablo de Maese Pedro* qui va durer jusqu'en 1953, et Urondo en sera membre avec entre autres, celle qui deviendra plus tard sa première épouse, Graciela "Chela" Murúa. Le spectacle continuera ensuite à Tucumán, où Urondo, alors marié, s'était installé. Avec d'autres amis, ils forment, en poursuivant l'expérience précédente, *El retablo de Bartolo*.

Dans la poésie, *Les feux de la rampe* et *La Perichole* semblent se lier à l'intérêt pour le théâtre qui se poursuivra plus tard dans la production spécifique de certaines de ses pièces.

Écrite entre 1953 et 1954, *La Perichole* montre un temps très différent de celui réflexif et modéré qui apparaît dans *Histoire Ancienne* et dans une succession de tableaux, de scènes et de faits, est une épopée soutenue par la séduction et le désir, dont la protagoniste est ma la vice-reine du XVIII^{ème} siècle – Micaela Villegas, la « perra chola » (la chienne métisse) – dont la domination sur son mari, et ses puissants attrait, vont défiler soit en de succinctes proses et aussi en vers, de manière alternée, comme un devenir cadencé par des titres qui détacheraient l'aspect primordial de chacune d'elle : « arriver », « anecdote », « note », « exception ».

Les feux de la rampe, inclus dans *Noms* (1956-1959), est un poème qui se fait et se dit dans les coulisses comme lieu qui met en contact le représenté et les artifices avec le vécu, dans un jeu à plusieurs voix où s'entrelacent la première, la seconde et la troisième personne : « de nombreux miroirs te reflètent/tu vas te relâcher,/ mais d'un bon coup tes poings brisent les lumières tout le monde crie/comme pour un tremblement de terre/"c'est pas si grave je dis"/et une grande vague couvre les voix/de son bras nocturne. »

Comme on le voit dans ce fragment, le langage parler est présent dès les premiers textes de Urondo. Les figures qui apparaissent, surtout féminines, renvoient à un espace de conte et de fantaisie avec des princesses et des courtisanes de fêtes galantes qui rappellent les ambiances modernistes ou décadentes.

Temps et lieux

« Blessé est-il de temps qui le contient », dit Urondo dans « Ces jours-ci et ces jours-là », (*Histoire ancienne*), et on peut lire ce vers – en plus de sa signification propre au poème – comme une explicitation d'une présence constante dans la poésie de Urondo. Le temps qui blesse, traverse, constitue, peut s'accélérer, s'arrêter, se refréner, montrer l'instant, se récupérer à travers la réminiscence – en le rendant présent – ou par le souvenir – en l'évoquant –, être là, imminent, dans l'attente de quelque chose ou en défiant :

« nous resterons là tant que les bougies brûlent »⁸ (*Histoire ancienne*), être toujours là et se modifier ensemble : « et nous continuerons à flotter/dans d'autres destins » (*Brèves*).

⁸ Urondo utilise l'expression « nous resterons jusqu'à ce que les bougies ne brûlent plus », mais il la modifie : la simple omission du « non » déforme le sens habituel et le modifie : la présence prolongée qu'exprimerait le dicton devient ici l'attente de quelque chose d'irradiant, de lumineux, qui fait sens.

Ces inflexions du temps qui nous ramènent si fréquemment au temps objectif – jours, mois, années – comme à la durée réelle (l'expérience du temps subjectif, dans le sens d'Henri Bergson) s'étendent lorsque, au-delà de ce que nous pourrions appeler une dimension plus personnelle, l'Histoire fait indubitablement son apparition, celle qui par ailleurs, comme un passé capable de devenir présent dans le poème, se trouve dès le commencement dans la poésie de Urondo. Dans d'autres poèmes de *Histoire ancienne*, le temps de l'aventure est lié à l'abandon de lieux d'attachement, d'un certain passé, et il implique une prise de risques et un changement dont le dénouement imprévisible est inéluctable. Il ne s'agit pas de se lancer simplement vers n'importe quel danger, dans une sorte de choix téméraire, mais de répondre à une demande qui apparaît avec la force d'une nécessité. Le poème peut raconter cette expérience.

L'aventure n'implique pas qu'un temps, c'est aussi un transfert, et donc un changement de lieu, de telle sorte que ce *déroulé* configure dans le texte un espace-temps.⁹ Il y a une zone qui va simultanément vers des référents concrets au moyen du signalement de lieux géographiques (écrits en italique) et à un milieu déjà marqué par la poésie, et par la poésie de Juan L. Ortiz¹⁰ qui fut un des poètes essentiels pour Urondo.

⁹ Dans la dénomination de Mikhaïl Bakhtine, il s'agit de chronotrope : « connexion essentielle de relations temporaires et spatiales assimilées artistiquement en la littérature », il ne s'agit pas d'un simple procédé, selon le même Baitin : Le chronotrope, comme catégorie de la forme et du contenu, détermine aussi (dans une mesure considérable) l'image de l'homme dans la littérature. *Esthétique et théorie du roman*.

¹⁰ Juan Laurentino Ortiz (1896-1978) est né à Puerto Ruiz, dans la province d'Entre Rios, en Argentine. À l'exception d'un bref séjour à Buenos Aires et d'un voyage tardif en Chine, il vécut dans sa province natale, principalement à Gualaguay et à Paraná. Entre 1937 et 1958, il publie dix livres, rassemblés en 1971 dans une œuvre unique, *En el aura del sauce*, au sein de laquelle paraît pour la première fois, en un flux de 2639 vers, *Le Gualaguay*. (Biographie de l'édition bilingue *le gualaguay* Trente-trois morceaux, 2022)

En plus des liens entre différents poèmes de différents livres, il faut aussi mentionner le contraste marqué qui amène à détacher les traits propres à chacun d'eux. Dans les poèmes « Quelque chose », et surtout « B. A. Argentine », prédominent un autre type de ton, des formes expressives et des images distinctes où ce présent « comme une vipère », apparaît comme lié à « un discours plus conversationnel », selon Eduardo Romano,¹¹ sans qu'en soit exclue, « une voie plus intimiste et personnelle ».

Ainsi, au lieu de mettre l'accent sur une rupture, il s'agirait plutôt de ce que Urondo envisage comme une « connexion » à laquelle il fait référence dans son anthologie *Veinte años de poesía argentina* : « Quand (le président) Frondizi enterre les espoirs – infondés par ailleurs – de développer un gouvernement national et populaire, les poètes et les intellectuels se replient ou essaient de conserver de petites positions dans le gouvernement ou tombent dans une sorte de désespoir justifié. Une fois de plus, la classe moyenne ne sait pas ce qu'il convient de faire. [...] Cette poésie postérieure au “frondizisme”, est peut-être moins prétentieuse, mais plus tangible, plus concrète, plus convaincante, non pas comme une séduction, mais comme une *connexion* ; dans la mesure où elle se déplace avec une plus grande assurance, avec plus de surface. Il semblerait qu'elle tende à atteindre un équilibre, une intégration entre des positions esthétiques et idéologiques ; il faut prévenir que ni l'un ni l'autre n'étaient, elles n'avaient pas à l'être ni le supposaient, des positions excluantes ; et sans castrer non plus la liberté créatrice. Le poème « Después de mucho » de Edgar Bayley, écrit il y a environ vingt ans peut-être un antécédent... »

¹¹ Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*.

Les mots de Urondo sont très révélateurs de ce qui se passait en ce temps-là tant dans la politique comme dans la poésie. L'illusion que signifia pour certains l'arrivée au pouvoir de Arturo Frondizi (*le dernier arturo de la dynastie* dans «B.A Argentine) eut tôt fait de se dissiper quand celui-ci commença une politique de privatisation des biens de la nation et de répression. Par ailleurs, si après les poètes de la décennie des années 40, spiritualistes et solennels, surréalistes et «inventionnistes» proposaient une rénovation dans le pâle panorama poétique argentin, Urondo, en analysant les trois courants, va signaler dans ce livre le changement qu'il voyait se produire dans sa génération. Un changement qui serait capable d'échapper aux restrictions d'une idéologie qui encorsetait l'expression ou qui se distancait de la question sociale pour se concentrer exclusivement sur la facture des textes. Avec l'allusion à Edgar Bayley, Urondo revendique la valeur de *Poesía Buenos Aires* dans la tradition littéraire argentine, un apport auquel il contribua lui-même tant avec ses articles qu'avec ses livres publiés par les éditions de la revue et dont le troisième fut *Breves*, en 1959.

Mot substantif

On a souvent évoqué l'influence du poète français René Char chez Urondo ; d'ailleurs, Char était le poète le plus estimé par les membres de *Poesía Buenos Aires* qui le diffusait dans ses traductions. Les proses poétiques, les poèmes brefs ou très brefs, les images, les rythmes et la tonalité de Char se retrouvent dans certains textes de Urondo :

« ... l'enfant épelait la rêverie du ciel gelé... »

« Montre-toi ; nous n'en avons jamais fini/avec le sublime bien-être des très maigres hirondelles./Avides de s'approcher de l'ample allègement./Incertains dans le temps que l'amour grandissait./Incertains, eux seuls, au sommet du cœur./Tellement j'ai faim. »¹².

¹² *Fureur et mystère*, « Le devoir », « Vivre avec de tels hommes »

Brèves est un ensemble divisé en deux parties qui contient une trentaine de poèmes numérotés, écrits sans majuscules. La concision s'accroît, surtout dans la deuxième partie où les vers peuvent n'avoir qu'une seule syllabe, c'est la zone où prédomine la coupure et où chaque mot, dans l'isolement, dans le rythme qu'impose la disposition sur la page, semble plus concentré, doté d'un poids plus grand comme on le voit dans ce fragment du numéro 5 :

rose
rouge
comme
le soleil

S'ils avaient été disposés en un seul vers, ou si le second terme de la comparaison n'était pas séparé du premier, les mots auraient une autre cadence, ils ne se trouveraient pas dans la suspension qui accentue l'équivalence de la rose et du soleil, avec la puissance de l'isolement. L'allusion prévaut dans les poèmes. Non seulement les substantifs y prédominent clairement, mais ils se répètent, que ce soit pour nommer des êtres, des sentiments, des sons, des moments – plage, tristesse, horizon, espoir, rose, voix, petits oiseaux – placés dans un temps fixe, dont on constate une récurrence régulière, similaire, qui est celle des saisons : hiver, été. Les choses se situent dans l'instant qui contient ce qui se répète et, simultanément, ce qui est attendu, autrement dit, l'indéfectible succession d'un temps circulaire à côté de l'expectative de quelque chose de probable, c'est-à-dire, avec moins de soubresauts qu'une anxiété muette.

Brèves est l'intempérie dans laquelle il est possible de consolider « quelque chose » :

« ... substantif comme la vie
en action comme les hommes
ou le fleuve... » (12).

Le caractère extrême de ce recueil se voit tempéré par ce que sera la première partie de *Lieux* (1956-1957) que Urondo publie intégralement en 1961. À ce moment-là il réside à Buenos Aires après avoir occupé le poste de directeur général de la Culture de la province de Santa Fe de 1958 jusqu'à sa démission en 1959, précisément à cause des attentes frustrées qu'il avait mis dans le gouvernement du président Frondizi.

Si la numérotation des poèmes de *Brèves* est remplacée par des titres dans le recueil *Lieux*, les traits caractéristiques restent semblables dans leur brièveté. Entre une sorte d'entrevision d'un futur improbable et des résonances momentanées du passé, y compris un certain espoir qui est moins certitude qu'interrogation, la tension est atténuée, mais reste présente. Au contraire, elle semblerait plutôt tenir en haleine les rares mots soigneusement placés, comme si c'était un sens parfaitement accordé de la mesure et qui donne aussi à ces textes leur qualité de passion contenue dont les nuances – douleur, incertitude – deviennent évidentes dans la subtilité de leur composition.

B. A. Argentine

Urondo arrive à Buenos Aires séparé de sa femme Graciela avec laquelle il a eu deux enfants, Claudia¹³ et Javier. Si au début il reste lié à *Poesía Buenos Aires*, il va peu à peu s'intégrer à un groupe de poètes, aux trajectoires diverses, mais qui se retrouvent dans la réalisation de la revue *Zona de la poesía americana*. Edgar Bayley, César Fernández Moreno, Alberto Vanasco, Miguel Brascó, Noé Jitrik, Ramiro de Casasbellas, appartiennent tous à la direction de la revue avec Urondo.

¹³ Claudia Josefina Urondo fut séquestrée avec son mari, Mario Lorenzo Koncurat, le 3 décembre 1976. Ils avaient deux enfants : Sebastián et Nicolás. Selon des témoignages ils auraient été conduits au centre de torture de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) (Marine nationale). Les enfants furent élevés par les grands-parents paternels.

En plus des quatre uniques numéros qui seront publiés, ils font paraître une *Antología interna*¹⁴, dans laquelle les poèmes sont groupés par thèmes – « parents et amis », « femmes présentes », « femmes difficiles », « femmes perdues », « Amérique », « la société », « l'existence », « raconte », « le monde ». Peut-être sont-ils énumérés d'après ceux qui prévalaient dans les poèmes ou selon certaines préférences des participants avec l'idée que résonne une sorte de voix chorale dans le livre qu'ils proposent comme un seul poème. « Les petits-enfants et leurs desseins », « Au Sud », « Vacances d'été », « Vattene a casa », « Más o menos » et le magnifique « Les chats », sont ceux qu'apporte Urondo. Ils seront presque tous incorporés au recueil *Noms*, publié en 1963 par *Zona*, à l'adresse, Venezuela 725, où se trouve l'immense demeure que Urondo avait louée pour y emménager avec sa nouvelle compagne, l'actrice Zulema Katz et qui sera le lieu de réunion de poètes, d'acteurs, de dramaturges, de musiciens, de cinéastes et d'amis en général. Parmi eux, Juan Gelman et Juan Tata Cedrón, qui venaient d'enregistrer le disque *Madrugada* dont le texte de présentation est écrit par Urondo. L'amitié qui liait Gelman et Urondo n'était pas qu'une chaleureuse relation de deux personnes qui partageaient idées et projets, mais aussi une sorte de dialogue poétique entre deux poètes de différentes provenances et références qui les ont mutuellement enrichis.

Futur tangible et autre

Les deux premiers poèmes de *Noms*, « Arijón » et « Feux de la rampe » allaient montrer un mouvement de récupération de textes antérieurs, comme pour détacher permanences et

¹⁴ Edgar Bayley, Miguel Brascó, César Fernández Moreno, Noé Jitrik, Ramiro de Casabellas, Francisco Urondo, Alberto Vanasco, *Antología interna 1950-1965*, Buenos Aires, Ediciones Zona, 1965.

continuités, et de ce fait le plus grand contraste avec *Lieux* ne serait pas tant l'inclinaison pour des formes plus directes ou les emprunts au langage parlé (qui apparaissaient déjà dans des poèmes comme « Bar La Calesita » du premier livre), mais l'allongement progressif des vers, des poèmes et du support narratif. Ainsi, en passant de « Feux de la rampe » à « Quelque chose », on ne remarque pas un changement brusque, comme si les poèmes effectuaient un mouvement de retour, opéré à partir d'un autre endroit, en prenant d'autres chemins, en trouvant d'autres « noms » et d'autres « lieux » ou en sondant ceux précédemment visités. Le poème intitulé « Quelque chose » pourrait se voir comme un espace dans lequel ce qui change et ce qui demeure s'amalgament dans les vers brefs d'un texte malgré tout assez long, où la dimension la plus lyrique, la concision et la grâce s'établissent dans une sorte d'énumération de faits à partir d'un futur inexorable – la mort – et qui se présentent scindés entre l'affirmation (avec ta mort quelque chose viendra) et la négation (ne sera pas... /ne viendra pas... /il n'y aura pas...), scission qui par ailleurs, ratifie un destin. Ce type d'énoncé réapparaît dans d'autres poèmes, avec un ton qui peut susciter la nostalgie, mais dans cette mise au futur elle se transmute et reste alors comme une amère prophétie, ou pour le dire autrement, on ne pleure pas sur ce qui est perdu, mais sur ce qui va l'être.

Les citations littéraires (Le « Era un aire suave » [*C'était un air de douceur*], de Ruben Darío, comme bref et excellent échantillon du style aigu et limpide de Urondo, léger et incisif à la fois), de titres ou de paroles de tango : *petit chemin par le temps effacé, manteau de fourrure, entrer dans mon passé, je devine le scintillement, le motif*, d'expressions du parler quotidien (« Comme perdre la boussole »), la constante présence de la femme (toujours avec des noms, des descriptions et des invocations) sont mentionnées dans des vers libres longs ou brefs et disposés en strophes d'extension inégale.

Même si quelques poèmes peuvent créer la perspective d'être liés – par la thématique, par le registre linguistique – au titre, il se produit au contraire ce que Roman Jakobson appelait une « expectative frustrée ». Comme par exemple « La frente marchita » ne nous conduit pas à un poème évoquant le tango mais possède au contraire les résonances des premiers ou le ton des plus brefs : « Aujourd'hui/comme tant de fois/il vient perdre un autre silence//il sort/ et distraitement/Il provoque un nouveau désaccord/et toujours ainsi/jusqu'à ce qu'un incident/nous transforme //ou nous ramène. » Mais « Comme perdre la boussole » montre une tendance à l'expansion, et en même temps, recourt simultanément à l'évocation et aux conjectures sur le futur « tangible et autre ».

Imminences

Si ces alternances caractérisent le poème « Quelque chose », la dernière partie du livre, constituée d'un seul et très long poème intitulé « B. A. Argentine », montre clairement les nouveaux chemins sur lesquels s'aventure la poésie de Urondo. Il y a aussi des noms et des lieux ; ce ne sont plus les méandres du Paraná, mais des rues de Buenos Aires, des bars, des quartiers portègues, des marques, des villes et des villages de l'intérieur, un président (*arturo*¹⁵), les lieux emblématiques du pouvoir étranger (*downing street, rockefeller center*), des personnages de l'histoire (*les sabines*), l'Amérique, « le macarthy romain ». Au lieu de vers en suspensions, le poème se déclenche, intempestivement : « tremblent » « retentit »... , et à partir de là, il commence, une fois encore avec la volonté de tout embrasser, à déployer le temps et l'espace.

¹⁵ Arturo Frondizi (voir Notes page 351)

Les phrases accumulées, qui rendent compte des changements rapides de scènes et de sentiments, confèrent au poème un rythme agité, comme une respiration angoissée. La situation politique devient explicite, le ton de la dénonciation est présent : « les hommes forment une douloureuse colonne/c'est l'heure du courage et de la subordination – un jeune homme est sorti barbu du cachot/le cachot était étroit humide—/ce sont les après-midi forcés/assaillis par les grands oiseaux qui tournent autour de la pitance/rendent les honneurs à l'étendard/au-glorieux-drapeau-de-la-patrie... »

On note dans ce fragment l'incorporation de phrases reconnaissables (hymnes, chansons patriotiques) qui avec ironie, avec douleur, parlent d'un déplorable état de choses sur une terre où « le soleil s'est arrêté de briller » ; cette espérance nommée et incertaine dans d'autres poèmes est plus ici une réelle déception, une terre dépouillée de la possibilité d'aimer.

Les traces

Au cours des années 60, Urondo va assumer de plus en plus nettement un engagement politique qui se manifeste par exemple dans son œuvre théâtrale *Sainete con variaciones*, lancée en 1966, quand commence la dictature du général Onganía. L'année suivante, la Biblioteca Vigil publie *Del otro lado/De l'autre côté*, les poèmes écrits entre 1950 et 1965. Dès le premier « Parcs et jardins » on note la caractéristique qui prédomine dans le livre ; le poème s'étend et, au lieu d'une attitude contemplative ou réflexive, c'est le récit de situations de répression et de souffrances qui prend le pas. Mais sans aucune rhétorique préétablie, il s'agit plutôt d'une expansion des différentes facettes de la vie qui ne contourne pas les autres avec la présence de poèmes qui parlent de l'amour (« Sonia »), des avatars du quotidien (« Deux lignes de fièvre,

marées et pronostics»), de sentiments tenaces («solitude que je ne peux briser», «tristesse tenace»), de l'amitié («Spitfire»), de la famille («Aujourd'hui un serment»). À l'évidence et en concordance avec ce qui leur donnerait une unité – l'expérience, la coexistence et même la simultanéité de moments où la vie, la mort et l'amour se rejoignent et se mélangent, la vie en définitive dont la diversité se montre sans éviter aucun de ses aspects qu'ils soient splendides ou terribles – on ne pourrait parler de catégorisations.

Par ailleurs, si les tons de l'oralité réapparaissent et même s'intensifient, les références littéraires et culturelles restent présentes ainsi que la précision du trait surtout perceptible dans les chutes d'une strophe ou d'un poème, dans la diversité de registres d'une composition, qui peut même prendre la forme d'une lettre comme dans «Lettre ouverte» : «Nous hésiterons légèrement devant la seule façade/du souvenir, près des croassements/innocents, les croassements impromptus, les jolis/croassements,/les âpres et tranchants de la réalité.»

Le recueil montre donc une abondance de tons – affliction, nostalgie, commotion et affect – qui dessinent des zones où l'un d'eux prédomine ou ils apparaissent contrastés ou mêlés. De la même manière, s'activent conjointement les différentes modulations du temps, de telle sorte que ce qui dure et perdure comme ce qui s'altère indéfectiblement et change, apparaît dans ce qui devient alors un passage réflexif ou que nous pourrions aussi appeler autobiographique, avec la présence d'un moi situé dans une circonstance, dans un temps précis, le climat d'une époque, comme par exemple dans «Je n'ai pas de larmes» ou «Les chats», en rendant compte, en citant la multiplicité de faits et de choses du «monde inconsistent», de la contradictoire réalité. À cela viennent s'ajouter une certaine ironie et même des traits d'humour dans lesquels l'issue fatale semble s'entrevoir, comme on peut clairement le voir dans le dernier poème du livre «La vérité pure», qui est celui qu'on a le plus souvent cité, avec cette irréductible affirmation de la vie :

« Si vous le permettez/je préfère continuer à vivre », « la cruauté ne m’effraie pas et j’ai toujours vécu fasciné/par le meilleur alcool, le livre bien écrit, la chair parfaite », ou « Sans vouloir me vanter je peux dire/que la vie est la plus belle chose que je connais. »

Il n’y a pas de sagesse paisibles

Au cours des années 70, Urondo va prendre un chemin qui l’amène à faire diverses incursions dans différents domaines de la littérature. En 1967 et 1968 paraissent ses livres de contes *Todo eso* et *Al tacto*¹⁶.

Il continue à écrire des scénarios pour le cinéma, dont le plus célèbre sera celui de *Pajarito Gómez*. La relation avec Cuba se renforce avec la mention obtenue pour le prix Casa de las Américas et surtout avec la participation de Urondo à la manifestation littéraire « Encuentro Rubén Darío » à Varadero. Les visites se répètent les années suivantes. Urondo avait commencé à militer dans un groupe portant le nom de « Malena » (Movimiento de Liberación Nacional). Au même moment, il déclarait sa forte sympathie pour la révolution cubaine et adhérerait à l’Union des Écrivains et Artistes de Cuba. Par ailleurs, on l’invite à collaborer au journal la « CGT des Argentins » dirigé par Rodolfo Walsh et il avait déjà pris contact avec Carlos Enrique Olmedo, fondateur des Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). À la fin des années 60, membre de cette organisation, il prend délibérément une part active au militantisme et à l’action politique, mais sans jamais cesser d’écrire de la poésie.

En 1968, paraît *Adolecer/Endolorir*, poèmes écrits entre 1965 et 1967.

¹⁶ In *Histoires argentines* L’atinoir – 2020 (Note de l’éditeur)

Cette sorte de crépitation de « B. A. Argentine », qui se poursuit dans de nombreux poèmes de *De l'autre côté*, où est mis en évidence le désir d'inclure la dense réalité dans ses plus dissemblables aspects, se renforce dans les sept parties du livre, dont le point de départ, « Endolorir », encode avec ce mot – qui condense l'idée de l'a-doles-cence comme une étape de la vie, et de la douleur – la présence d'un temps au bord de la blessure : « paralysé comme une récente adolescence » ; « cent/adolescents montrent leurs crocs » ; « maîtres d'une adolescence improvisée » (« II ») ; « seul, comme un ermite adolescent » ; « Francisco Ramírez et sa femme vivaient/ comme des adolescents dans un pays/ qui venait de s'éveiller à l'adolescence, ils ne/ réussirent pas trop, mais ils souffraient » ; « La nuit préparera/ ses tranchants. Bien que condamnée/ par la spontanéité des adolescents/ qui peuvent se tromper » (IV).

L'histoire est immergée dans un plus grand récit, celui de l'Histoire, qui débute à la Conquête et parcourt les siècles, avec des digressions, des doutes, des réflexions, des affirmations catégoriques, des déclarations d'amour ou de haine.

L'histoire est maintenant ce qui est exposé à tous les vents, mais l'intempérie est différente de celle que suscitaient les poèmes brefs semblant sortis d'une aridité, d'un désir de suggestion à partir de la minime expression ; ici, l'intempérie ce sont les faits mis à nus, leurs protagonistes, les misères et les grandeurs. Dans ces poèmes, ce trait immédiatement visible, consistant à intercaler une citation, savante ou non, atteint un degré maximum et accroît l'effet d'explosion verbale concordante avec ce qui est référé. Écrire de tout et de toutes ses forces, semblerait être l'action dans laquelle Urondo se lance.

Ce sont des mémoires, poèmes écrits entre 1965 et 1969, qui paraissent en même temps que *Poèmes posthumes* dans la compilation *Todos los poemas*, (Ediciones de la Flor) en 1972.

La même année, est publié son unique roman *Los pasos previos*¹⁷. Simultanément, Urondo continue son travail de journaliste et travaille, entre autres organes de presse, pour *La Opinión*, où Juan Gelman dirige le supplément culturel. Arrêté et emprisonné en février 1973, il est libéré trois mois plus tard, bénéficiant d'une amnistie du président Héctor J. Cámpora qui libère tous les prisonniers politiques.

Avec le changement qui s'opère à la tête des universités nationales, il est nommé chef du département de lettres de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Buenos Aires, poste qu'il doit laisser quelques mois plus tard pour rejoindre la direction du journal *Noticias* qui commence à paraître en 1973 et sera fermé en 1974.

À la prison de Devoto, il interroge les trois uniques survivants du massacre de Trelew qui a eu lieu en août 1972, et de là naîtra son livre de témoignages, *La patria fusilada*, publié l'année suivante. C'est aussi à Devoto qu'il écrit le fameux poème «La vérité est la seule réalité», variante significative de la phrase de Perón, «la seule vérité c'est la réalité». Le poème de Urondo attribue l'irréel aux barreaux, à ce qui prive de la liberté, et donc, selon l'équation où vérité et réalité se valent, l'irréel est «le seul mensonge».

Comme pour *Endolorir*, le recueil de poèmes intitulé *Ce sont des mémoires* est divisé en sept parties, mais en suivant cette sorte de cours et de tours qui se voient lorsqu'on parcourt l'œuvre de Urondo. Chacune d'elles présente un ensemble de poèmes avec un titre, et à la place du vertigineux déchaînement, y compris dans les poèmes plus longs, apparaît une expression moins tumultueuse, plus délimitée. De nombreux éléments demeurent : la femme, bien sûr, qui reste centrale, mais la contemplation du temps qui dure, passe, revient ou s'arrête, les pronostics avec les verbes au futur, le jeu des affirmations et des négations, sont aussi présents.

¹⁷ Editorial Sudamericana, 1972 ; Adriana Hidalgo, 1999.

Dans un poème comme « La petite sensation » la sensualité, luxueusement présentée en accédant à la référence implicite du *Cantar de los Cantares* : « La cuisse sertie, le tas/de blé qui descend de ta ceinture hébraïque, les deux/chevreaux... », est unie sans solution de continuité, plutôt dans un continuum du poème, avec des phrases provenant du registre politique, militant : « La volonté/d'être libres, comme n'importe quel pays/sous-développé », ou bien encore avec ce genre d'expressions qui apparaissent simultanément comme équivalentes d'un autre type de discours : « la lumière du témoin et du condamné ». La fin du poème : « Plus tard,/j'ai su que le prix de tout amour, de toute compagnie, de toute libération,/de tout espoir, était la vie, qui ne dispose pas non plus. », peut être mise en relation avec un texte de Urondo dans lequel il disait que Lezama Lima lui avait rappelé la phrase de José Martí : « Oser mourir fait vivre » et il commentait à ce propos : « La signification que propose Martí en disant qu'il faut oser n'est pas individualiste, mais elle répond à une conception idéologiquement plus généreuse... Et vouloir oser mourir, donner, et en conséquence, gagner cette vie est un droit qui doit s'obtenir par tous les moyens¹⁸. »

Un poème como « Medalla de oro », qui ne manque pas d'ironie et si l'on peut dire, d'un humour triste, exprime le conflit entre écriture et politique, en se moquant de qualificatifs comme « le meilleur poète du pays », qui équivaut à « ceinture noire, chambre junior de tous les poids, consommateur de gloire élection », ce qui convient parfaitement à sa conception du métier de poète : « Le métier de poète n'est pas un métier miraculeux ou surnaturel ni celui de petits fous ou d'élus. C'est une tâche que les gens accomplissent. »¹⁹

¹⁸ Revista *Crisis* No 17, septembre 1974.

¹⁹ *Zona de la poesía americana*, N° 2, décembre, 1963.

Contre ce caractère exceptionnel il ironise aussi : « On parle, et si cela se trouve, c'est vrai : fils / de la phaelatio de Palas/Athéna et des caresses de Praxitèle – des salives/ de Giacometti qui ont lubrifié l'accouchement –..., mais le côté sérieux de la chose apparaît quand il affirme : « je ne trouve pas ce pays que ne fais pas ni ne détruis un passé occulté/une terre/ occupée dont je peux être le meilleur poète, même si personne/ ne sache ce qu'est vraiment une parole en action,/ faisant la révolution ; personne ne s'inquiète/des dangers d'une poétique, d'une action/ qui croisse et s'envole... ». Une expression comme la parole en action, soulignée par le gérondif « faisant la révolution », met une fois de plus en scène la relation entre poésie et politique, en tentant de conjuguer les deux instances et comme une intervention en faveur de cette confluence face aux positions excluantes²⁰, sur un autre ton, plus direct « Mi tierra querida » va dans le même sens :

Ici personne/ n'a le droit d'être distrait,/ de s'effrayer, de frôler / l'indignation, à exclamer sa surprise ».

La diversité que l'on peut constater entre les recueils, à l'intérieur de leurs pages ou dans un poème, réapparaît ici dans les parties qui conforment *Ce sont des mémoires*. Dans la septième partie, on trouve des réflexions sur la littérature comme dans « Enterrement de vie de garçon » : « Le surréalisme est mort... », sur l'histoire d'une émigration (« Le dernier Jérémie ») ; il y a aussi d'autres noms et d'autres lieux également chargés d'histoire. « En goguette », un long poème narratif où les expressions du langage parler [dès le titre] s'entremêlent avec des discussions idéologiques et diverses

²⁰ « Comme San Juan de la Cruz dans la nuit obscure de l'âme, Urondo découvrira que plonger le corps dans la révolution sera une possibilité qu'il voit, de racheter une absence de sens qui lui est intolérable. » (Daniel Freidemberg, *Diario de Poesía* N°49, p. 14).
« C'était pour lui, un seul et unique combat. » (Juan Gelman, « Des mots », Préface de la présente édition, p. 8.)

citations empruntées à des chansons, des prières ou des vers patriotiques appris à l'école.

Pour conformer l'espace-temps du poème, Urondo a recours à certains mots qui résonnent pour la charge de sens qu'ils portent en eux sans que cela implique l'établissement d'une hiérarchie : comme dans la réalité, le haut et le bas, la joie et la douleur coexistent et se heurtent, mais ne s'assimilent pas pour autant. Dans tous les cas, s'il y a une mise en ordre, ce sera selon l'éthique ; c'est elle qui choisit, dispose les mots, trace le poème et lui donne ainsi sa raison d'être. Et cette éthique est bien l'élément qui provoque le désir de confluence entre vie et poésie.

Qui arrêtera la pluie ?

Entre 1970 et 1972, Urondo déploie une activité politique de plus en plus exigeante et risquée. C'est dans cette période qu'il écrit les *Poèmes posthumes*. Les morts apparaissent dans de nombreux textes sur un ton plus léger comme c'est le cas pour Oliverio Girondo dans la « Milonga du marginal paranoïaque » ou plus sérieux et mordant dans « *Les adieux* » ; ils peuvent aussi remémorer un souvenir de famille dans « Le petit-fils de Dieu » ou encore servir à rendre hommage aux combattants tombés dans la lutte révolutionnaire avec « Liliana Raquel Gelín » et « Felipe Vallese ». Urondo inclut un poème bien dans le style de la poésie de Ruben Darío, avec des allusions aux femmes dans l'histoire ou dans la littérature dans « Une vampire », adressé à Isabelle de Bavière. La princesse insondable n'est cependant pas atteinte par la tristesse et elle n'est pas non plus une figure fascinante. Ce qui prédomine chez elle c'est sa capacité de blesser et la fin du poème n'élude pas un reproche pour la volonté de domination qui la disqualifie et l'empêche de rejoindre les figures enchantées : « Ah, si tu t'étais contentée/de vivre sur tes terres, sans conquérir des mondes, sans nuire aux autres ».

« Bénédiction », une demande de pitié pour les égarés et les fracassés, aurait aussi la qualité de dévoiler le sentiment qui anime une grande partie de ces poèmes et qui se manifeste dans une juste mesure : toujours sans sentimentalismes, dans une austérité qui permet de capter l'importance et la profondeur de ce qui se dit et de révéler une sincérité également perçue. Ce qui se détache tout particulièrement dans le long poème « Pétition », qui comme « Lettre ouverte » a une forme épistolaire et renvoie à l'éthique citée plus haut. Nombreuses sont les citations implicites, ne manque pas non plus une certaine touche d'humour, et c'est aussi une déclaration de principes qui revient sur l'idée du sens de la vie et de la mort, quand l'une et l'autre sont de pressantes réalités en plus d'être de persistantes obsessions.

Francisco Reynaldo Urondo était né le 10 janvier 1930 dans la province de Santa Fe. Envoyé en 1976 à Mendoza par l'organisation péroniste « Montoneros » (qui avait fusionné avec les FAR), il s'y rend en compagnie de Alicia Raboy, sa nouvelle femme, et leur fille, Angela née un an plus tôt. Cette destination est hautement dangereuse à cause de la répression, du quasi-anéantissement du militantisme sur place et du fait que Urondo y était très connu après y avoir résidé. En réalité, il se serait agi d'une sanction, le poète n'ayant pas respecté les règles de l'organisation dans le domaine de la vie privée. Il vivait avec Alicia Raboy alors qu'il n'était pas encore séparé de sa précédente compagne, Lili Mazafferro. Le 17 juin 1976, après une poursuite par des éléments de la police et une fusillade, il est pris et exécuté. Une camarade qui accompagnait le couple et l'enfant réussit à s'échapper, mais Alicia Raboy, sera arrêtée et son nom s'ajoutera à la longue liste des personnes disparues. Leur bébé, sauvé par des voisins, sera récupéré plus tard par la famille.

Les derniers vers du poème résonnent comme des dernières volontés :

« Ma confiance s'appuie sur le profond mépris/pour ce monde misérable./Je lui donnerai la vie/pour que rien ne continue comme ça. »

Mais Urondo continua à écrire, et de son dernier livre qui avait pour titre *Contes de bataille*, on ne retrouvera que dix poèmes.

Valoir la peine

L'œuvre poétique de Francisco Urondo s'étend sur une période de plus de vingt ans ; jamais détachée de son temps, elle s'y inscrit pleinement et les variations qui fluctuent dans les vers ou dans les livres répondent concomitamment à l'histoire et à la littérature et cela ne se fait jamais mécaniquement mais plutôt dans leurs turbulences, dans leurs chemins abrupts.

Si pour Urondo il était fondamental de trouver *le mot juste*, l'expression de Flaubert acquiert de nouvelles résonances parce que le mot n'est juste que si justesse et justice sont réunies dans le désir, peut-être impossible, d'être en harmonie avec le monde, ou dans le monde. Mais pour Urondo, tenter cet impossible revient à trouver le sens qui justifiera la vie. Et cela équivalait à faire ce qui valait la peine.

Dans le poème « Soles », du livre *Valer la pena* (Valoir la peine), Juan Gelman dit : « Sous le soleil double de la furie et de la peine/la vie continue./La vie continue sous le soleil/double de la furie et de la peine./Elle continue la vie et tourne/le soleil double de la furie et de la peine. ... ». Le titre et l'épigraphe renvoient aussi à Urondo. Dans certains de ses textes, l'expression réapparaît souvent avec de légers changements, à différents moments, et pourrait s'ajouter aux autres constantes déjà mentionnées, peut-être même aussi comme un indice, comme un trait de son style. Dans *De l'autre côté*, nous la trouvons trois fois.

« Deux lignes de fièvre, marées et pronostics » est un poème d'amour dans lequel l'expression s'accouple avec le désir de trouver un sens, de savoir affronter les impulsions opposées et les difficultés au milieu des avatars d'une relation de couple : « ... Sans pouvoir t'illuminer ; enceinte, inhumée, / plutôt que ça en vaille la peine, que tout se passe bien. »

« Laps de temps » met aussi en jeu la première et la deuxième personne dans un rythme plus cadencé, dans un temps qui, moins impérieux, devient plus réflexif, et c'est ainsi que s'énonce plus paisiblement un désir d'amour qui inclue, mais transcende aussi les amants :

« ... Je voudrais continuer / insensément / mon amour, / pour choisir / ou mendier l'amour : / ce qui sert vraiment à quelque chose, / ce qui vaut la peine. »

La recherche d'une plénitude, directement projetée sur la société, ouverte au monde, resurgit dans le troisième poème où l'expression *valoir la peine* atteint peut-être son sens le plus haut. Le texte est beaucoup plus long, avec un exposé des faits, et à la première personne, ce moi poétique particulier de Urondo, qui avance, pense et reprend la phrase maintenant retournée sur elle-même : « Je suis las, il est vrai, à bout comme tout le monde digne d'estime, / ou désabusé ; mais il ne manque jamais / une chose, une odeur, / un rire qui me revienne, / pour valoir la peine ; alors je commence à me persuader... » (« Chaque jour qui passe »).

Dans *Endolorir*, et en tenant compte de ce qui a été dit sur ce livre fort et perturbant, il dit dans la partie IV : « ... c'est / elle, / la peau de la terre et je n'ose pas prendre / ce bras, je me résigne à la distance, / à l'indolence où il ne vaut pas la peine / de mourir pour une cause ; je sens / de la répugnance ou du soulagement... »

Et une strophe plus loin : « ... ébriété où le désespoir sera / insuffisant et personne ne saura où il / se trouve, où il ira tomber / ne vaudront la peine ni peine ni furie... »

C'est ce dernier vers qui est incorporé comme une citation dans le poème de Gelman métaphorisé dans un double soleil : peine et furie. Et conjointement avec ceux cités dans *Endolorir*, ce sont des poèmes de la douleur et de l'incertitude, où l'on voit bien un ton ambigu comme si émergeait en cette circonstance, la blessure de la contradiction, ou simplement se concevait la dimension de la blessure ouverte, qui peut revenir. Mais, dans *Poèmes posthumes*, quand réapparaît l'expression : « ... une autre souffrance/semblable à des diapasons et des discours/que je connais parfaitement et qu'il ne vaut pas la peine de/répéter... » on pourrait penser qu'il s'agit d'une réaffirmation de ce qui précède. Au contraire, selon ces tours et ces mouvements que Urondo présente dans ses poèmes, surgit quelque chose de différent, avant tout parce que le contexte est autre. Avec le titre du poème « Milonga du marginal paranoïaque », on note aussitôt le ton ironique avant que ne résonne une sorte de rire amer qui semble s'accuser de tous les maux. Au lieu d'une démonstration de dramatisation qui donnerait un tout autre résultat, cette écriture de la douleur prend un autre chemin, un chemin qui se veut plus léger et n'est jamais solennel.

Devenu rêverie, il remet en question la possibilité de dire, précisément où il place la dimension de ce qu'est *valoir la peine* : « il ne vaut pas la peine de répéter » ce que d'autres – Juan L. Ortiz, Oliviero Girondo – ont fait avec le mot (« sauter », « vociférer »), et en outre en prenant leur voix, ce n'est plus la nôtre, ce n'est plus ce que nous sommes, « je n'arrive pas à bien le faire » ; mais c'est aussi une autre circonstance : « et ici tout recommence ».

Cette tension met en relief l'incessant défi et la non moins incessante réponse selon ce qui serait ou pourrait être, en défrichant chemin faisant ce qui vaut réellement la peine.

Susana CELLA*

Susana Cella est universitaire, écrivaine et poète.